

DEL MESÍAS FASCISTA A LA PROSTITUTA REDENTORA: INICIACIÓN Y TRANSFIGURACIÓN EN CACHORROS DE NEGRO MIRAR, DE PALOMA PEDRERO*

Vilma Navarro-Daniels**

RESUMEN

En *Cachorros de negro mirar*, Paloma Pedrero indaga en el oscuro mundo de los grupos juveniles neonazis que surgieron en España durante los años noventa, los que se caracterizaban por su intolerancia hacia todo tipo de diversidad. En mi ensayo, recurro a la crítica de Theodor Adorno hacia el activismo como fetiche (entendido como el deseo de hacer cosas compulsivamente sin ninguna consideración ética) y el ideal pedagógico del rigor. También uso las teorías de Hanna Arendt sobre el terror totalitario, que ponen de relieve la absoluta sumisión del individuo al colectivo como una de las características más relevantes de los movimientos totalitarios. En su anhelo de transformar a la humanidad en el portador activo e infalible de una ley superior, los movimientos totalitarios privan al cumplimiento de dicha ley de cualquier voluntad humana, lo que implica la negación del valor del individuo en favor de la especie. Según Arendt, el terror totalitario impone la obediencia ciega y anula la capacidad para elaborar convicciones propias.

Palabras claves: Paloma Pedrero, neonazismo, Arendt, terror totalitario terror

FROM THE FASCIST MESSIAH TO THE REDEEMER PROSTITUTE: INITIATION AND TRANSFIGURATION IN PALOMA PEDRERO'S CACHORROS DE NEGRO MIRAR

ABSTRACT

In *Cachorros de negro mirar*, Paloma Pedrero inquires into the dark world of neo-Nazi juvenile groups that appeared in Spain during the 1990s, which were characterized by their intolerance toward any kind of diversity. In my essay, I resort to Theodor Adorno's criticism about activism as a fetish (understood as the desire to compulsively do things without any ethical considerations) and the pedagogical ideal of rigor. I also use Hanna Arendt's theories about totalitarian terror, which highlight the absolute submission of the individual to the group as one of the most relevant features of totalitarian movements. In their longing for transforming human kind into the active and infallible holder of a superior law, totalitarian movements deprive the fulfillment of such law of any human will, which implies the rejection of the value of the individual in favor of the species. According to Arendt, totalitarian terror imposes a blind obedience, and annuls the individuals' ability to elaborate their own convictions.

Keywords: Paloma Pedrero, neonazism, Arendt, totalitarian terror

Recibido: 30 de agosto de 2015

Aceptado: 06 de noviembre de 2015

* Investigación sobre la metaficción en el teatro, la narrativa y el cine españoles de la transición a la democracia.

** PhD in Peninsular Spanish and Latin American Literature. The University of Connecticut. Department of Foreign Languages and Cultures, College of Arts and Sciences, Washington State University. vilma.navarro@yahoo.com

Como Carolyn J. Harris ha dicho, Paloma Pedrero (Madrid, 1957) utiliza los juegos metateatrales para hacer emerger una serie de conflictos que permanecen ocultos en la vida diaria de sus personajes: "La técnica metadramática produce una percepción más aguda de la cultura actual y se exploran las inquietudes del individuo en relación con la sociedad mediante el juego de cambiar los papeles normalmente aceptados como identidades" (Harris, 1994: 179). En efecto, Pedrero suele diseñar personajes que se encuentran en la búsqueda de una identidad o que se hallan en momentos de crisis (Harris, 1994). Pero no solo a nivel individual, ya que los sitúa en un contexto social que también es cuestionado a través del uso del metadrama. De esta manera, la dramaturga sugiere que hay algo de "ensayo y montaje teatral" no únicamente en el modo en que cada persona busca y crea su propia identidad, sino también en el modo en que las naciones, las sociedades, las ideologías y los grupos políticos lo hacen, lo cual permitiría entender las identidades –sean estas individuales o colectivas– no como esencias inmutables, sino como "puestas en escena" que, como tales, son de naturaleza variable. Como Joan Torres-Pou arguye, Paloma Pedrero cuestiona los patrones culturales pre-establecidos "a través de un proceso de inversión de situaciones sociales y roles individuales que ejerce un efecto deconstructivo de los códigos en que estos se asientan" (Torres-Pou, 1992: 89). *Cachorros de negro mirar* no constituye una excepción.

Los personajes de Pedrero son duales, en el sentido de que representan otro(s) papel(es). Esta especie de dualismo "immediately suggests the loss of identity experienced by modern man as well as a sense of the artificiality of theater and the essentially dramatic quality of life" (Schlueter, 1979: 14). De acuerdo con June Schlueter, el personaje metadramático posee así dos identidades: una que es *verdadera* en el plano de realidad de la obra, y otra que es ficticia (Schlueter, 1979: 14). Sin embargo, el hecho de que estas dos identidades tengan como soporte material a un mismo actor produce ambigüedad en relación a cuál de las dos es la que en cada momento de la obra estamos viendo. Como Schlueter explica, "[a]t times the metafictional character is the embodiment of one portion of its duality, and at other times the embodiment of the other portion. Ultimately, though, these two aspects of reality and illusion are both embodied in the same character, giving the playwright the perfect opportunity to confuse them once he has distinguished them" (Schlueter, 1979: 14).

Esta confusión es buscada por Paloma Pedrero a fin de explorar nuevas identidades. Tal como Virtudes Serrano ha indicado, el personaje, al revestirse con los atuendos de otro, lejos de ocultar parte de sí, muestra zonas de su ser que siempre intentó camuflar bajo los ropajes de una supuesta *normalidad*, o bien descubre facetas de la realidad o de su propia personalidad que ni siquiera sospechaba que existían. De esta manera, como Serrano afirma al referirse a *La llamada de Lauren* (1984), "gracias a la máscara" surge la verdad que subyace en el interior del personaje (Serrano, 1995: 63).

Ana M. Fagundo enmarca el salto de Pedrero al escenario de la dramaturgia española dentro del surgimiento de un grupo de escritoras que, en los años ochenta, comienzan a hacer oír sus voces con gran fuerza. Entre ellas se encuentran –además de Paloma Pedrero– Concha Romero, Maribel Lázaro, Yolanda García Serrano, Carmen Resino, Lourdes Ortiz, Pilar Pombo, Lidia Falcón y Marisa Ares. A pesar de que a estas autoras las une el momento histórico en que salen al ámbito público, no puede decirse que ellas configuren un movimiento o que sus obras

presenten características homogéneas. Tampoco puede sostenerse que el teatro escrito por estas autoras adscriba a un "feminismo militante" (Fagundo, 1995: 156).

Fagundo piensa que hay diversas razones que hacen que el teatro de Pedrero sea enormemente atractivo. La dramaturga es capaz de lograr una síntesis que "estimula, entretiene, divierte y hace pensar" (Fagundo, 1995: 156). Pedrero busca hacer un teatro que plantee "temas que importen al espectador contemporáneo" (Fagundo, 1995: 157). Sus obras se caracterizan por "un lenguaje coloquial", por presentar escenas con un "apropiado ritmo teatral", y por introducir "efectos plásticos" de gran originalidad (Fagundo, 1995: 157). A esto debe agregarse su "predilección por el metateatro", el que suele ser usado para dar "penetración psicológica" al personaje. Muchas de sus piezas son breves, pero "de fuerte impacto y concisión" (Fagundo, 1995: 157).

En sus obras, Pedrero obliga al lector/espectador a mirar problemas heredados de la dictadura y que continúan presentes en la sociedad española actual –a pesar de haber transcurrido más de cuarenta años desde la muerte de Francisco Franco– y otros que han surgido con el advenimiento de la democracia y la consolidación del modelo neoliberal de conducir la economía. No obstante, Pedrero evita caer en visiones simplistas y maniqueas de la realidad nacional así como también descarta la tentación de hacer juicios lapidarios sobre los diversos comportamientos humanos que presenta en sus obras. La crítica social que hallamos en el teatro de Pedrero –incisiva como es– no está exenta de comicidad y de un comprometido intento por entender las razones, motivos o causas que llevan a los personajes a actuar de una manera u otra. La empatía que la dramaturga exhibe hacia sus personajes es, quizás, lo que mejor dispone al espectador hacia una reflexión crítica sobre su propia realidad social, nacional y cultural así como sobre el modo en que él mismo se inserta y sitúa en esa sociedad, nación y cultura.

Cachorros de negro mirar (1995) se estrenó en Madrid el 7 de enero de 1999 en la Sala Cuarta Pared. En esta obra, Pedrero utiliza el metadrama para hacer una crítica a los movimientos neonazis surgidos en España durante la década de los noventa, especialmente a los llamados *cabezas rapadas*. La pieza explora las causas que pueden conducir a los jóvenes a adherir a agrupaciones con rasgos totalitarios, así como a las consecuencias que se pueden derivar de tal decisión.

Xavier Casals sostiene que ha habido un florecimiento de agrupaciones de jóvenes con un marcado énfasis en la violencia, entre las que se destacan las Bases Autónomas, surgidas en septiembre de 1983 (Casals, 1995), de carácter neofascista y cuyo centro de operaciones es la ciudad de Madrid. Se trata de una formación que ha atraído la participación de "estudiantes universitarios y diversos colectivos marginales de Madrid (*cabezas rapadas, rockers, punkies, motoristas* y núcleos de hinchas), conformando –más que un grupo vertebrado– un movimiento político que evolucionó hacia un activismo espontáneo de resonancias ácratas" (Casals, 1995: 213).

Las Bases Autónomas presentan un neofascismo que se distancia de la ultraderecha *tradicional*, esto es, de una extrema derecha nostálgica de la época franquista, y opta por un activismo callejero basado en la espontaneidad (Casals, 1995: 217). A pesar de que tuvieron un crecimiento importante,

[su] eclecticismo ideológico –que no sincretismo– unido al activismo de las BB.AA. explican tanto su crecimiento como su fragilidad: la falta de un ideario definido permitió reclutar numerosos seguidores en ambientes muy distintos, pero –en contrapartida– fue imposible organizar a éstos para efectuar acciones políticas que trascendieran el mero activismo. (Casals, 1995: 219).

Los grupos de *cabezas rapadas* neofascistas brotan en España entre 1985 y 1987, consolidándose entre 1988 y 1990 (Casals, 1995: 272). Las acciones violentas por parte de estas colectividades vieron su punto máximo durante los años noventa, caracterizadas por una serie de delitos entre los que se cuentan asesinatos marcados por un insólito encono y sadismo. Entre estos hechos se cuentan el homicidio de un joven seguidor del Real Club Deportivo Español, de un travesti en Barcelona en 1991 y un atentado contra inmigrantes de República Dominicana que tuvo como resultado una muerte (Casals, 1995: 272).

En *Cachorros de negro mirar*, Pedrero presenta la problemática relación entre Cachorro y Surcos, dos muchachos integrantes de una agrupación de impronta neonazi. Mientras esperan la reunión con los otros integrantes del grupo, y para matar el fastidio, Surcos decide contratar los servicios de una prostituta negra, ojalá travesti, con el propósito de golpearlo, castrarlo y, en último término, asesinarlo. Surcos insiste en que Cachorro debe tener relaciones sexuales con la prostituta, lo cual llena de pánico al muchacho todavía virgen, quien, por otra parte, se siente compelido a obedecer a su compañero. Para llevar a cabo semejante plan, Surcos propone que tanto él como su amigo adopten otras identidades y representen una historia delante de la prostituta. En esta historia, Cachorro habría sufrido un accidente automovilístico que lo dejó parálítico de la cintura hacia abajo. Dado este contexto, la contratación de las prestaciones de una prostituta aparece como un regalo de Surcos para Cachorro, a fin de que el muchacho pueda tener su primera experiencia sexual.

Toda la obra transcurre en el espacio cerrado constituido por la sala de la casa de Cachorro y su familia, caracterizada como “[s]alón de estar de clase media burguesa” (Pedrero, 2001: 35). En las acotaciones, Pedrero describe a Cachorro y Surcos como dos muchachos de diecisiete y veintidós años que “se aburren” (Pedrero, 2001: 35). En la sala, hay objetos significativos para el desarrollo de la obra: un tótem africano que se caracteriza por tener un gran falo que será roto por Surcos; la silla de ruedas del abuelo de Cachorro que será utilizada en una de las secuencias metateatrales de la obra; un machete que evidencia el deseo de violencia y sangre por parte de Surcos; y las botas militares y camisetas con emblemas, parte de lo que Xavier Casals llama “indumentaria estandarizada” (Casals, 1995: 276) de los *cabezas rapadas* y que, en la obra, prefigura la dinámica de subordinación que se establece entre los personajes.

Durante la pieza, queda clara la relación de corte discipular entre Surcos y Cachorro. Constantemente, el más joven manifiesta temor por las propuestas de su mentor, quien lo ofende continuamente atribuyéndole nombres y apelativos que lo rebajan, tales como “niño”, “pequeño”, “niñato”, “estúpido”, “pequeñín”, “blandito”, “romántico”, “amariconao”, “maricón” y “cobarde”, por mencionar algunos. Cachorro es puesto a prueba permanentemente por su amigo, quien tiene serias dudas sobre su capacidad de ejercer violencia, como se hace evidente en la crítica referente a una golpiza propinada a un inmigrante africano:

SURCOS. El otro día te daba pena aquel negrazo cabrón.
 CACHORRO. (*Acercándose agresivo a SURCOS.*) Deja de tocarme los huevos...
 SURCOS. Ah, ¿pero tienes de eso?
 CACHORRO. (*Le agarra.*) Te estás pasando...
 SURCOS. Anda, dame una de tus caricias. (*CACHORRO le da un puñetazo. SURCOS ríe.*) Bien, muy bien, cachorrito. Así me gusta.
 (*CACHORRO ríe.*)
 CACHORRO. Te gusta probarme, ¿eh?
 SURCOS. Yo soy tu profesor, chaval. Yo te daré el título, si te lo ganas.
 (*Pedrero, 2001: 37.*)

En este diálogo, a pesar de estar traspasado de agresividad, aparece una cierta ambigüedad por parte de Surcos. Cuando este solicita a Cachorro “dame una de tus caricias”, refiriéndose a un golpe, supuestamente busca provocar a Cachorro a través de una ofensa que alude a su debilidad, para así despertar su belicosidad. Sin embargo, el desarrollo de la obra permite cuestionar si acaso Surcos está pidiendo lo que realmente quiere, esto es, una caricia por parte de Cachorro. Con el lenguaje, Surcos *traviste* el golpe, haciendo que el puñetazo disfrace su, quizás, latente homosexualidad. El hecho de que Surcos asuma el rol de maestro de Cachorro indica el carácter de *performance* de la relación existente entre ellos. Surcos vive poniendo a prueba a su discípulo, lo cual fuerza a Cachorro a actuar todo el tiempo a fin de demostrar, con conductas específicas, lo que Surcos espera de él. Puede pensarse que Surcos apremia a Cachorro porque él mismo se ha visto obligado a fingir, durante toda su vida, que es un macho fuerte y recio.

Lo anterior se ve reforzado en la escena en que, tras registrar la sala, Surcos encuentra un ligero de la madre de Cachorro. Surcos sugiere que la mujer tiene relaciones sexuales con el tótem, lo que enfurece a Cachorro quien inicia la persecución de Surcos hasta que, con brusquedad, logra arrebatarse el ligero. Aunque Surcos reclama por la rudeza de Cachorro, alaba la furia expresada por el muchacho. Visualmente, esta escena feminiza a Surcos –que corre con el ligero mientras es perseguido por Cachorro. Este, retorciéndole la muñeca, recupera la prenda. Surcos, riéndose y jugando con el ligero sobre el sofá, luce provocativo, como incitando a que lo acosen. Surcos aparece en medio de un juego de seducción, ya que se presenta como objeto de tentación. Que Cachorro lo reduzca al apretarle la muñeca, lo retrata como un ser débil, y su reclamo de “me has hecho daño” resuena en la audiencia como una frase oída típicamente en labios de personajes femeninos. Estamos ante una escena ya vista en clave heterosexual.

Por otro lado, la breve escaramuza descrita abre la brecha para dar un vistazo hacia las motivaciones de Cachorro, quien intenta compartir sus sentimientos con quien cree su amigo, no obteniendo sino sarcasmo por respuesta. No obstante, el tono burlesco de Surcos es solo una manera de frenar el intento de Cachorro por compartir su subjetividad:

SURCOS. (*Soltando el ligero.*) Joder, me has hecho daño. ¡Qué carácter más violento! (*Se ríe.*) Así me gusta.
 CACHORRO. Es la rabia. Yo también tengo.
 SURCOS. ¿A qué?

CACHORRO. No sé.

SURCOS. (*Con ironía.*) Oh, qué claridad. Así vas a llegar tú muy lejos.

CACHORRO. Yo qué sé, tío. La rabia es la rabia, está adentro. Por eso intento buscar una salida, unos ideales.

SURCOS. No te mola el mundo, ¿verdad?

CACHORRO. Este no. Creo que la forma de pensar de mis viejos es muy peligrosa. Mira lo que han hecho, mira cómo están las cosas.

SURCOS. (*Con cachondeo*) ¿Cómo?

CACHORRO. La gente... la gente anda perdida. Ese rollo de la libertad, la igualdad y eso... En el fondo es puro egoísmo, lleva al caos.

SURCOS. Cómo te explicas, genio.

CACHORRO. Joder, tío, yo qué sé. Pienso lo que vosotros, que hay que cambiar el mundo, hacerlo de otra manera más radical. Controlar, poner a cada uno en su sitio... Estar menos solos, menos jodidos.

(Pedrero, 2001: 39).

Este diálogo también alude a ciertos ideales incumplidos durante la transición a la democracia y al inconformismo de los jóvenes españoles, así como al afán de poder que mueve a algunos de ellos. En 1988, las Bases Autónomas se perfilaban como un movimiento definitivamente antiburgués, llegando a identificarse con la marginalidad, tanto así que ellas mismas se convirtieron en “un ente aglutinador del *lumpen* urbano” (Casals, 1995: 220), poniendo en evidencia lo inexacto de asimilar esta manifestación de neofascismo con los sectores sociales a los que tradicionalmente se lo asociaba: las clases más acomodadas (Casals, 1995: 220).

Con todo, lo que para Cachorro es una falencia –la carencia de sentimientos– para Surcos es prueba de hombría. Surcos sostiene que es fundamental anular los sentimientos en pos del pensamiento, y, más todavía, en pos de la acción. Esto puede entenderse desde la crítica que Theodor Adorno hace al ideal pedagógico del rigor. Cuando el filósofo de Frankfurt analiza las posibles causas que condujeron al pueblo alemán a llevar a cabo el holocausto simbolizado en el campo de concentración de Auschwitz, encuentra en “la educación para la disciplina mediante el rigor” (Adorno, 1973: 88) una de las variables que podrían hacer comprensible lo sucedido. Adorno rechaza “[l]a idea de que la virilidad consiste en el más alto grado de aguante” (Adorno, 1973: 88) aduciendo que esto no significa sino “indiferencia al dolor” (Adorno, 1973: 88). Lo más terrible es que “[l]a persona dura consigo misma se arroga el derecho de ser dura también con los demás, y se venga en ellos del dolor cuyas emociones no puede manifestar, que debe reprimir” (Adorno, 1973: 88).

Cachorro manifiesta su necesidad de algo que lo “mueva por dentro” (Pedrero, 2001: 39), pues había llegado a un estado en que no sentía nada. Surcos aprueba esa falta de sensibilidad:

SURCOS. Eso está muy bien, no sentir. Ese es el camino de la sabiduría. Sabes, tío, yo a tu edad también estaba desquiciado. Ahora ya no tengo corazón. Tengo aquí algo duro, como un fósil o un hueso... Bueno, tal vez no haya nada. Antes me daba miedo. Pensaba que era un monstruo.

Ahora, desde que estoy en el grupo, estoy tranquilo, sé que soy un elegido. (Se toca el pecho.) Por eso no tengo nada aquí. [...] Lo que te estoy diciendo es que yo no estoy aquí para sentir. Estoy aquí para pensar, ¿entiendes? Y sobre todo para decidir. Necesito el poder para cambiar el mundo. Soy un elegido, ya te lo he dicho. [...] No se necesita querer para poner las cosas en su sitio. Yo quiero el orden. Me mueve ver lo guapo que es el mundo cuando cada uno está en su lugar. Y lo feo, lo débil, lo enfermo, lo negro, no tiene lugar.

CACHORRO. Y por eso no tiene que existir.

SURCOS. Exactamente. (Pedrero, 2001: 39-40).

Este rechazo al pluralismo sostenido por Surcos se encuentra en sintonía con el postulado de la *eugenesia social radical* sostenida por los *cabezas rapadas*. Como Xavier Casals explica, la *eugenesia social radical* proclama la eliminación de todo elemento que pueda considerarse socialmente negativo y atentatorio contra la superioridad de la raza blanca y la civilización a ella asociada (Casals, 1995: 277). Desde esta perspectiva, estas agrupaciones ven como una amenaza la fuerte presencia de inmigrantes y el cruce entre diversas etnias, amenaza que sería propugnada por los judíos: "Los *skinheads* neonazis manifiestan, de este modo, un fuerte antisemitismo y una férrea oposición a los inmigrantes extranjeros, acusados de ocupar puestos de trabajo en detrimento de la población autóctona y corromper las costumbres del país receptor" (Casals, 1995: 277). Cabe destacar que esta suerte de cirugía social no termina aquí, pues los *cabezas rapadas* postulan la exterminación de lo que ellos consideran *escoria social*, planteamiento que se ha materializado en ataques físicos a indigentes, homosexuales, drogadictos y otros grupos juveniles, como los *red skins*, esto es, *cabezas rapadas* de izquierda (Casals, 1995: 278). Ahora bien, es interesante destacar que esta violencia desatada por los *cabezas rapadas* tiene como objetivo a sectores de la población que se caracterizan por hallarse desprotegidos. Como Theodor Adorno ha anotado, "[u]n esquema confirmado por la historia de todas las persecuciones es que la ira se dirige contra los débiles, ante todo contra aquellos a quienes se percibe como socialmente débiles y al mismo tiempo –con razón o sin ella– como felices" (Adorno, 1973: 82).

Cuando Cachorro expresa sus dudas y lo positivo que le resulta conversar, conocerse mutuamente y la posibilidad de ser amigos, Surcos reacciona de un modo brusco, cambiando abruptamente el tema. Le molesta que hablen de ellos mismos. Para Surcos, hay que conocerse en la acción, cortando así la intención amistosa de Cachorro, lo que indica que no quiere conocer al muchacho en cuanto persona, pues, si así lo hiciera, se vería expuesto a sentir, que es justamente lo que desea evitar; por lo tanto, actúa como un ser sin sentimientos. Surcos postula un activismo que borra el razonamiento y las palabras. En este sentido, Surcos manifiesta una "absoluta incapacidad para tener experiencias humanas inmediatas" (Adorno, 1973: 89), pues –siguiendo el razonamiento de Adorno (1973: 89)– lo domina un deseo de hacer cosas, no importando cuáles sean los contenidos específicos de esa actividad. La acción en sí misma ha pasado a ocupar el lugar del pensar y el sentir, anulando toda reflexión ética al respecto. En uno de los primeros comunicados de las Bases Autónomas madrileñas, los miembros de la agrupación postulaban justamente la acción como única vía para lograr algún cambio social: "Las BB.AA. son un grupo de jóvenes hartos de palabras vacías y claudicaciones que creen que solo a través de la acción se conoce y se transforma la realidad. Sabemos que la lucha es larga y los éxitos

mínimos, pero preferimos ser luchadores desengañados que burgueses complacidos” (citado en Casals, 1995: 214).

Esta suerte de dicotomía entre activismo, por una parte, y pensamiento y sentimiento, por otra, se refuerza cuando, ante el aburrimiento del que son presa los dos chicos, Cachorro propone ver la televisión. Surcos rechaza la idea: “No jodas. Hasta las siete no hay un puto partido que echarse al cuerpo. ¿O es que quieres que veamos un culebrón? Eres tan romántico, pequeñín” (Pedrero, 2001: 41). Esta intervención de Surcos, además, pone de relieve uno de los escenarios donde predominantemente los grupos neofascistas españoles desatan su violencia: los estadios. Una de las características que Casals destaca en los grupos neonazis en España es cómo las Bases Autónomas dieron un cauce al inconformismo juvenil a través de la violencia infundada, la que se plasmó muchas veces en agresiones llevadas a cabo durante partidos de fútbol: “la actuación de BB.AA. osciló entre el intento de instrumentalizar políticamente a los hinchas radicales y la simple apología de la acción violenta que estos protagonizaban” (Casals, 1995: 221). De esta manera, como se asevera en el número 1 de *¡A por ellos!*, “El estadio debe servir a la política, no la política al estadio; debe ser un frente de lucha más, en el que se pueda captar gente para el movimiento político, aprovechar la ocasión de hacer propaganda gratuita [...] y arremeter contra las peñas ideológicamente hostiles” (citado en Casals, 1995: 221).

Theodor Adorno ha analizado los efectos ambivalentes que el deporte puede traer aparejado. Por un lado, si el juego se practica con corrección, puede fomentar el respeto; pero, por otro lado, puede promover actitudes similares a la violencia en los estadios desatada por los neonazis, violencia que Adorno detecta primordialmente no en los jugadores, sino en los espectadores, es decir, en quienes no se someten ni a las reglas del juego ni a la disciplina ni al esfuerzo de la práctica deportiva en sí (Adorno, 1973: 86). No es de extrañar, entonces, que Surcos perciba el partido de fútbol como la única alternativa televisiva digna de tenerse en cuenta.

Como la violencia practicada por estos grupos ha alcanzado notoriedad, Pedrero incorpora este elemento en la obra a través de las noticias que Cachorro lee en el periódico. Nuevamente aparece una dicotomía, esta vez entre los grupos violentistas y la clase política, acerca de la cual Surcos se expresa peyorativamente, despertando la admiración de Cachorro:

SURCOS. Basura, basura, basura... Todo asquerosa basura. Estos políticos son una tribu contagiosa. Contagian excremento de cerebro. (*Se ríe.*) Qué asco de caretos... Todos iguales, con sus gafas, sus arrugas viejas, y luego ese uniforme tan feo: traje oscuro, camisa clara y corbata con toque de color. Bah, parecen payasos podridos. (Pedrero, 2001: 41).

Lo irónico es que las críticas que Surcos hace a los políticos son perfectamente predicables de su propio grupo, pues sus miembros también se han “uniformado”, a lo que cabe agregar que nada de lo dicho por Surcos es un juicio basado en diferencias ideológicas; todo lo que hace es emitir una serie de insultos y descalificaciones, sin entrar en una confrontación de ideas. Las expresiones de Surcos pueden comprenderse como una manifestación del inconformismo juvenil ante la ineficacia de la clase política que, durante la transición y consolidación de la democracia, se mostró incapaz de resolver los problemas que aquejaban a la sociedad española.

Así, en el número 1 de la publicación *iA por ellos!* de las Bases Autónomas, salido a la luz pública en noviembre de 1986, se hace un llamado a la juventud para que se oponga activamente a una situación política sostenedora del *status quo*: "Esperamos a los jóvenes para que tomen parte en la devastación, para que se integren en la rebelión [...], para que en la calle se alineen frente al poder [...], frente a esta democracia y sus símbolos: iestacas, piedras y protesta para que las calles vivan!" (citado en Casals, 1995: 220).

Leyendo el periódico, Surcos fragua la idea de contratar a una prostituta a domicilio con el fin de agredirla físicamente, catalogando lo que planea hacer como "misión" y "trabajo" (Pedrero, 2001: 43):

SURCOS. [...] ¿Para qué se quiere una puta?

CACHORRO. Para follar.

SURCOS. Bien. ¿Pero para qué quieren hombres como nosotros a una puta?

CACHORRO. Para darle de ostias. (Pedrero, 2001: 43-44).

A pesar de que el derrotero de la obra toma otro rumbo, *a priori*, Cachorro se cierra a la idea de poder sentir aun la más mínima atracción por la prostituta. El pre-concepto de que un hombre como él quiere a una prostituta "para darle de ostias" cancela cualquier otra reacción. Esta auto-inhibición es una característica que Theodor Adorno percibe en quienes han hecho de la acción un fetiche, tanto así que su capacidad para experimentar sentimientos queda atrofiada, produciéndose "hombres absolutamente fríos, que niegan en su fuero más íntimo la posibilidad de amar y rechazan desde un principio, aun antes de que se desarrolle, su amor por otros hombres" (Adorno, 1973: 91), reemplazando los sentimientos por el prejuicio y el autoritarismo.

A fin de llevar adelante la "misión", Cachorro deberá tener relaciones sexuales con la prostituta para, posteriormente, proceder a golpearla junto a su mentor. Cachorro rechaza la idea de acostarse con una prostituta, lo cual desata una nueva provocación por parte de Surcos: "¿No serás maricón?" (Pedrero, 2001: 44), lo que, una vez más, incorpora un tema gravitante en toda la pieza y que es la posibilidad de que Surcos sea un homosexual oculto y reprimido.

Cachorro dice tener miedo de las enfermedades que pueda contagiarse, pero Surcos le habla del sacrificio por la "misión":

SURCOS. (*Mirándole con seriedad*) A veces tenemos que hacer cosas que no nos gustan, ¿entiendes? ¿Para qué están los ideales? Hay que sacrificarse, soldado. Por la causa. [...]. Tienes que sacarle información, estúpido. Apuntar, apuntar calles, nombres de gente, de antros...

¿Entiendes? Y para eso tienes que follártela antes. Abrirla un poco, ¿entiendes? [...] ¡Es una misión! (Pedrero, 2001: 44).

Tal como José Mas ha señalado, "[a] escala reducida la relación Surcos-Cachorro reproduce la existente en cualquier grupo totalitario, donde en aras del bien común de unos pocos, se persigue al otro con odio inmisericorde y se sacrifica la propia individualidad subordinándola

a lo colectivo” (Mas, 2001: 12). El total sometimiento del individuo a la colectividad es uno de los rasgos más sobresalientes que Hannah Arendt ha destacado en los movimientos totalitarios. En su afán de querer transformar a la especie humana en portadora activa e infalible de una ley superior –como la supremacía racial, por ejemplo–, los movimientos totalitarios despojan el cumplimiento de esa ley de toda voluntad humana, lo que trae como consecuencia que desaparezca el valor del individuo en función de la especie (Arendt, 1966). El miedo que Surcos despierta en Cachorro obliga a este a acatar los mandatos del primero, llegando a sacrificarse por una supuesta “misión” que “eliminates individuals for the sake of the species, sacrifices the ‘parts’ for the sake of the ‘whole’” (Arendt, 1966: 465).

Surcos constriñe a Cachorro, lo acorralla, forzándolo a una obediencia ciega. Cada vez que le dirige la palabra busca obtener de él una actitud sumisa: “Muy bien, mierda. Cuando yo grito, tú respondes. Y sabes que si no obedeces te vas al arroyo. ¿Sabes dónde está eso? ¿Sabes quién está probando tu cabeza de helado de vainilla derretido?” (Pedrero, 2001: 45). Con este tipo de exigencias, Surcos, a decir de Hannah Arendt, está reemplazando tanto las fronteras como los canales de comunicación entre los individuos por,

a band of iron which holds them [a los individuos] so tightly together that it is as though their plurality had disappeared into One Man of gigantic dimensions. [...] By pressing men against each other, total terror destroys the space between them [...]. It destroys the one essential prerequisite of all freedom which is simply the capacity of motion which cannot exist without space. (Arendt, 1966: 465-466).

Para lograr que Cachorro acate sus mandatos, Surcos ataca los ideales sustentados por la familia de su discípulo, intentando que el muchacho claudique a cualquier ideal previo y a cualquier iniciativa personal, lo cual, según Hanna Arendt, es una de las típicas metas de los movimientos totalitarios que pretenden anular la capacidad de los individuos para elaborar sus propias convicciones: “The aim of totalitarian education has never been to instill convictions but to destroy the capacity to form any” (Arendt, 1966: 468). De hecho, Cachorro declara no querer ir a la universidad, posibilidad que le permitiría desarrollar el pensamiento crítico. Al hacer esto, cree liberarse del “sistema”, no sabiendo que es presa de una tiranía aún mayor: “Paso de ir a la Universidad. ¿Para qué? Antes pensaba estudiar Derecho. Pero me he dado cuenta de que las leyes son una trampa, un rollo para mantener las cosas como están. No hay justicia, tío. Y yo paso de hacerle el juego al sistema” (Pedrero, 2001: 47).

Cachorro trata de esquivar las órdenes de Surcos amparándose en que es nuevo en el grupo. Sin embargo, Surcos se obstina en obligarlo a que tenga relaciones sexuales con la prostituta: “Eres virgen. [...] Ya es hora de que la metas. Es muy agradable, Cachorro. [...] Hace hombre meterla fuerte, rápido. Como de una patada. No hacen falta besitos ni chorradas. Tú como el que mete la llave en la cerradura de su casa cuando está a punto de mearse” (Pedrero, 2001: 45).

De los avisos comerciales del periódico, Surcos elige a Bárbara, quien se anuncia como un travesti que presta servicios a domicilio. Cachorro insiste en su negativa apelando al jefe del grupo, quien “dice que nada de sexo” (Pedrero, 2001: 46). Sin embargo, Surcos se irrita, recalando que es él quien manda allí. Es entonces cuando Surcos propone montar una representa-

cion para la prostituta: "En diez minutos comienza la función. Vamos, niño, no me mires con esa cara de idiota. Venga, saca ropa de tu padre y zapatos. Vamos a disfrazarnos de basura pacifista" (Pedrero, 2001: 47).

Asumiendo el triple papel de dramaturgo, director y actor, Surcos inventa un argumento y unos personajes, distribuye los roles y da instrucciones, y dirige el ensayo de su obra. Mientras él usará el nombre de Adolfo, Cachorro será Albert: "Te llamas Albert y eres inválido. Sí, tuviste un grave accidente de tráfico hace dos años" (Pedrero, 2001: 48), accidente que lo ha paralizado de la cintura para abajo. Surcos hace que su prosélito se siente en la silla de ruedas del abuelo. A pesar de que Cachorro se molesta un poco, Surcos insiste:

SURCOS. ¡Es una misión! Tienes que darle pena, mucha pena para que abra bien el culo y la boca. Tienes que sacarle nombres, lugares de encuentro... ¿Y qué hay mejor que la compasión?

CACHORRO. Pero yo... yo no sé hacer de inválido. Yo no sé actuar. No entiendo nada, tío.

SURCOS. Venga, siéntate. (*Lo sienta en la silla de ruedas. Muy convincente y sincero.*) Hale, tranquilízate, Cachorro. Es un juego, un juego de hombres de pura raza. [...]. Mira, si no me fallas a lo mejor te licencio. Y hasta te rapo. Todos hemos pasado por esto alguna vez. (Pedrero, 2001: 49).

Indudablemente, Surcos alude a un ritual de iniciación: Cachorro será rapado si logra demostrar que es "un hombre de pura raza", cosa que no conseguirá sin una fuerte dosis de dolor. Surcos sabe que Cachorro siente pánico de tener relaciones con una prostituta, más todavía si se trata de un travesti. Sin embargo, se empeña en hacer de la primera experiencia sexual del muchacho una vivencia tortuosa, de la cual él será espectador. Es interesante destacar cómo Theodor Adorno, en su análisis sobre el holocausto de la Segunda Guerra Mundial, observa que hay "una prefiguración directa de la violencia nacionalsocialista" en "todos aquellos modos de *folk-ways*, costumbres populares y ritos de iniciación que causan dolor físico a un individuo [...] como precio para sentirse integrante, miembro del grupo" (Adorno, 1973: 87). Finalmente, Surcos recurre a la amenaza: "Tú te quedas aquí porque yo me quiero divertir, ¿te enteras? O es que ahora me vas a resultar un cobarde. Pues ya sabes lo que les pasa a los traidores" (Pedrero, 2001: 49).

En la representación creada por Surcos, Adolfo le hace un favor a su amigo inválido al traerle una prostituta a casa. Cuando Surcos se refiere a la prostituta, utiliza el pronombre personal "ella", que en el texto aparece entre comillas, para destacar que Surcos lo dice con una inflexión especial ya que se trata de un travesti. El plan consiste en que Cachorro se quede a solas con ella y que tenga relaciones sexuales, para luego hacer entrar a Surcos, quien pagará el servicio con una paliza.

Surcos decide que deben ensayar la situación. Lo curioso es que mientras Cachorro ensaya sus movimientos con la silla de ruedas, Surcos, por propia iniciativa, asume el papel de la prostituta travesti:

SURCOS. Ahora soy Bárbara, muñeco. Y no te pienses que soy bestia, soy muy dulce y cariñosa. ¿Sabes? En el fondo no tengo vocación de puta. Me hubiera gustado mucho más ser actriz de cabaret. Mira, mira cómo canto (*Imita a Liza Minnelli en Cabaret. CACHORRO le observa perplejo*) Oh, dime algo. ¿Te ha gustado? CACHORRO. Lo haces muy bien. Pareces un perfecto maricón, Surcos. SURCOS. (*Levantándole de la silla.*) Eso no me lo dices ni en broma, niñato. (Pedrero, 2001: 50).

El ensayo continúa, y las demandas de Surcos van enojando a Cachorro, llevando la situación a un clima de violencia. Surcos, en el papel de Bárbara, le insiste a Cachorro que baile con la silla de ruedas, lo que incomoda al muchacho:

SURCOS. Pues baila. (*SURCOS comienza a cantar y a girar la silla con violencia.*) Baila, baila, baila... CACHORRO. Para, joder, para. (*Le agarra los brazos.*) No sé a qué juegas. SURCOS. Juego contigo. Me divierto, estúpido. [...]. Hoy te vas a hacer un hombre de verdad. Verás, "ella" se puede poner así, sentadita en tus piernas... Y tú te agarras fuerte... Agárrame. (Pedrero, 2001: 51).

Es notable el doble registro de esta escena. ¿Quién es el que exige con vehemencia ser "agarrado" por el chico en la silla de ruedas: la Bárbara interpretada por Surcos o el propio Surcos ocultándose detrás de la máscara del travesti que dice representar solo con miras a cumplir su tan excelsa "misión"?

Bárbara aparece caracterizada como "alta y fuerte, pero muy guapa y femenina" (Pedrero, 2001: 52). Cuando Surcos la recibe, se dirige a la joven con un lenguaje cargado de ambivalencia, profiriendo frases que aluden a su travestismo. Cada vez que esto ocurre, Bárbara manifiesta confusión, ya que no entiende de qué está hablando su anfitrión. Surcos le cuenta la historia de Albert, lo del accidente y su condición de impedido. Además, le dice que el adolescente nunca ha tenido relaciones sexuales: "Es un regalo que le hago, un favor de amigo. Verás, el chico es virgen todavía y está algo asustado" (Pedrero, 2001: 53).

Bárbara percibe la agresividad de Surcos, así como su soledad, pero él la rechaza. Ella declara que no le gusta el modo como él la mira. Incluso hay momentos en que Surcos amenaza a Bárbara, como cuando la intimida asegurándole: "Te voy a capar" (Pedrero, 2001: 55). Para la chica, es ostensible la ambigüedad que se trasluce en el comportamiento de Surcos, y se lo hace saber a Cachorro: "Tu amigo es maricón. [...]. Perdona que te lo diga pero es que no falla. Todos los tíos que van de supermachos y además se ponen así conmigo, tan bordes, es que tienen algo reprimido" (Pedrero, 2001: 57).

Cachorro trata de evadir a la joven ya sea declarando "a mí no me va esta marcha" o ya sea manifestando su desprecio y condena: "Si no hubiera tanto degenerado por el mundo todo sería de otra manera [...]. Quitá, guarro, no me toques" (Pedrero, 2001: 58-59). Se nota que Cachorro está asustado, especialmente en su insistencia en que Bárbara cierre la puerta con

llave. Finalmente, para evitar el contacto sexual, Cachorro, actuando como Albert, le inventa una historia a Bárbara: le dice que él y Adolfo han hecho una apuesta –“Me he jugado con él una pasta a que soy capaz de follarte” (Pedrero, 2001: 59)– y le solicita su colaboración. No quiere tener sexo con ella, pero le pide que actúe como si lo hubieran hecho: “Hacer todo como si lo hiciéramos. Todos los ruidos. Pero sin tocarme [...] Tienes que hacer que haces. Y hacerlo muy bien” (Pedrero, 2001: 60). Albert confiesa que Adolfo escuchará detrás de la puerta, lo que suscita la reprobación por parte de Bárbara: “‘Vuayer’... Maricón reprimido y ‘vuayer’, qué asco” (Pedrero, 2001: 60).

Bárbara se siente estimulada con la situación. Al contrario de Surcos, a ella le complace comunicarse y hablar con la gente. Apela a los sentimientos como a algo que no tiene nada que ver con la razón. Le confiesa a Albert que se siente atraída por él. Cuando comienza a fingir, entre los gemidos y los besos que lanza al aire, intercala frases dirigidas al muchacho a fin de tranquilizarlo y lograr que acepte tener relaciones con ella: junto con declararle que le gusta, le asegura que no está contagiada con ninguna enfermedad de transmisión sexual. Por otra parte, Bárbara también le exige a Albert que haga algo, pues ella no puede simular pasión si no hay ningún estímulo: “Pues haz tú también algo que pareces frígido. Así no se lo va a creer” (Pedrero, 2001: 61). Los sonidos que Cachorro finge logran que Bárbara se le aproxime, aunque él la rechace argumentando que la odia: “Porque te odio. Odio todo lo sucio del mundo, lo feo, lo negro, lo extraño...” (Pedrero, 2001: 62). A pesar de esta declaración de odio, Cachorro no puede evitar excitarse. Al finalizar la *performance*, Cachorro se masturba para llenar un preservativo y así tener una prueba de su hombría que ofrecer a Surcos.

La sentencia de Cachorro acerca de su desprecio por todo “lo extraño” es una manera de establecer una distancia entre él y Bárbara que le impida identificarse con ella. Solo viéndola como lo radicalmente *Otro*, Cachorro será capaz de la mayor frialdad e indiferencia hacia la chica. Sin embargo, desde el inicio de la obra Cachorro ha hecho explícita su molestia existencial ante el egoísmo y la soledad. Cachorro rechaza lo que se ha llamado *lonely crowd*, esto es “un aglomerarse de gente fría que no soporta su propia frialdad, pero que tampoco puede superarla” (Adorno, 1973: 92).

La complicidad surgida entre Bárbara y Cachorro lleva al adolescente a alertar a la joven sobre el peligro que se cierne sobre ella. En su esfuerzo por salvarla, Cachorro rompe con la representación creada por Surcos, comenzando a pensar y actuar por cuenta propia. Esto se materializa cuando se para y camina, lo cual hace exclamar a Bárbara “¡Un milagro!” (Pedrero, 2001: 63), generando uno de los pocos momentos de humor dentro de la obra. De este modo, Cachorro deja su estado de minusvalía al que lo había forzado Surcos para iniciar un primer intento de autonomía, alegorizado en el levantarse de la silla de ruedas y comenzar a caminar por sí mismo. Cachorro quiere ayudar a Bárbara a escapar, pero primero ella tendrá que apoyarlo para aparecer frente a Surcos como un auténtico macho: “(Por el preservativo.) Voy a enseñarle la prueba. Tú disimula, haz como si no supieras nada. Juega... Dile que lo he hecho muy bien, que soy muy macho. Dile que has gozado conmigo y yo...” (Pedrero, 2001: 64). Cuando Surcos toca a la puerta, Cachorro corre a sentarse en la silla de ruedas. Previamente, como director de esta nueva farsa, Cachorro ha instruido a Bárbara para que abra la puerta y para que actúe con naturalidad, pues Surcos “No tiene que notar nada raro” (Pedrero, 2001: 65). Cachorro ha

inventado su propia *obra dentro de la obra* creada por Surcos, y si en la representación fraguada por este último la colaboración unía a los dos muchachos, en la ideada por Cachorro la alianza se ha establecido entre este y Bárbara. De este modo, se produce un giro en la complicidad de Cachorro: si inicialmente su *performance* estaba en connivencia con Surcos en contra de Bárbara, ahora se encuentra confabulado con Bárbara en contra de Surcos, ya que este ha llegado a ser una amenaza.

Cuando Surcos entra, viste nuevamente su ropa militar y su rostro está rojo “de ira y alcohol” (Pedrero, 2001: 65). Cachorro luce sus méritos ante Surcos, mostrándole el preservativo e insta a Bárbara a que diga cuán magnífico ha sido. Surcos responde con desprecio, lo tilda de “[m]ariconazo”, y a Bárbara, mientras la sujeta con violencia, le dice: “[s]i no fuera por lo que te sobra serías una estafa perfecta” (Pedrero, 2001: 65).

Surcos quiere que Cachorro agreda a Bárbara. Para ello, rompe con la representación que venían trayendo: “Ya está bien de rollos. Se acabó la función, Cachorro. Levántate de ahí y empieza” (Pedrero, 2001: 66). Cachorro trata de disuadirlo insistiendo en que tienen que hablar y pensar, pero Surcos lo corta: “Es la hora de actuar, imbécil. No de pensar” (Pedrero, 2001: 66). Como Cachorro se niega a atacar a Bárbara, pasa a ser el nuevo amenazado: “Te voy a ostiar, Cachorro. Estás hecho un mariquita mamón. Vamos, empieza ya” (Pedrero, 2001: 66). El adolescente reclama diciendo que acaba de estar con ella y que, siendo así, cómo podría pegarle. Al hacer esto, Cachorro basa una actuación real en un fingimiento. Con todo, su excusa no es válida a los ojos de Surcos: “¿Se te han fundido los plomos, imbécil? ‘Ella’ es un degenerado, un peligro social. Tenemos que darle una lección. ¡Vamos!” (Pedrero, 2001: 66). Cachorro, indeciso, insulta a Bárbara y le pega. Las acotaciones señalan que Cachorro “[g]olpea el cuerpo de Bárbara como un boxeador cansado y aturdido, abrazándosele” (Pedrero, 2001: 67). La escena, entonces, es ambivalente, pues fluctúa entre la agresión y la expresión de afecto, aunque sea incipiente.

Bárbara muerde la mano de Surcos y este la amenaza con castrarla utilizando su machete, obligándola a exhibir sus órganos genitales, siendo entonces cuando se revela que Bárbara es una mujer, lo que llena de frustración a Surcos, quien de todos modos quiere atacarla: “Es igual, eres una zorra” (Pedrero, 2011: 68). No obstante, Cachorro la defiende. En un diálogo donde Surcos aparece distanciado de sí mismo al hablar en tercera persona, amenaza de muerte a su rebelde discípulo:

SURCOS. Me las vas a pagar. Te voy a hacer picadillo. Surcos siempre tiene una idea para acabar con los traidores.

CACHORRO. No, tú no tienes ideas en la cabeza. Tienes piedras, machetes, tijeras, cuchillos, mierda.

SURCOS. Y una causa. ¡El mundo me necesita!

CACHORRO. ¿Una causa? Eso es otra puta mentira. A ti te da igual el mundo. Tú sólo quieres matarlo. (Pedrero, 2011: 68).

El reclamo de Cachorro sintetiza un aspecto de los *cabezas rapadas* neonazis españoles que marca su alejamiento radical de las formas tradicionales de este tipo de organizaciones en

la península. Estas, desde los años sesenta, se caracterizaron por “una militancia juvenil aparentemente disciplinada y uniformada, con una preparación doctrinal más o menos sólida” (Casals 1995: 275). donde el proselitismo así como la promoción de una imagen de orden eran objetivos esenciales (Casals 1995: 275). Para los *cabezas rapadas*, en cambio, estos objetivos carecen de relevancia, llegando incluso a despreocuparles el rechazo social que sus actuaciones puedan incentivar en la población. Es más, una de las metas de los miembros de esta agrupación es producir temor en la ciudadanía: “los *skinheads* [...] protagonizan actos vandálicos, agresiones gratuitas y no manifiestan el más mínimo pudor en mostrarse bajo los efectos del alcohol ni jactarse de su violencia; actúan al margen de organizaciones políticas y sin objetivos que trasciendan el puro activismo” (Casals, 1995: 275).

En una escena que puede simbolizar la ceguera ideológica que domina el activismo de estos muchachos, Bárbara rocía con *spray* de defensa los ojos de Surcos, afectando también a Cachorro: “Toma, nazi, llora” (Pedrero, 2001: 69). Los dos chicos pelean. Cachorro aprieta con todas sus fuerzas el cuello de Surcos hasta que este queda inmóvil. Ensimismado y asombrado ante lo que ha hecho, Cachorro se limita a decir: “No sé qué me pasó. Sentí un calor... Un fuego en la cabeza, una fuerza brutal, un placer... Las manos... apretaban solas. Las manos locas, con hambre... Apretaban solas... [...] No veía... Estaba ciego por dentro. Sentí un calor... (Se toca la cabeza.) Un calor aquí... [...] ¿Qué he hecho? ¿Qué he hecho, tía?” (Pedrero, 2001: 71). Cuando Bárbara trata de tranquilizarlo y lo llama Albert, Cachorro responde revelando su identidad: “¡Me llamo Cachorro y soy peor que un animal salvaje! (Se levanta y grita.) ¡Me cago en la patria! ¡Me cago en las banderas! ¡Me cago en todas las putas grandes palabras del mundo! (Derrotado.) Me entrego” (Pedrero, 2001: 71). Como Bárbara lo consuela, la cercanía de la muchacha conmueve a Cachorro, quien le pide un beso.

Finalmente, el adolescente de tendencias neonazis ha logrado un contacto con otro ser humano. Tras un doloroso aprendizaje, el rito de iniciación se ha cumplido, pero también ha quedado transfigurado: Cachorro no ha sido iniciado en su vida sexual ni tampoco se ha convertido en un *cabeza rapada*. Ha escapado del estado de cosificación al que Surcos lo había sometido, iniciándose como sujeto consciente. Bárbara ha cumplido con el viejo rol de iniciadora que inmemorialmente se adjudica a las prostitutas: ha iniciado a Cachorro, pero como un ser humano integral al rescatarlo del anillo de hierro totalitario.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. 1973. “La educación después de Auschwitz”. En Theodor Adorno (autor) y Ramón Bilbao (traductor), *Consignas*, pp. 80-95. Buenos Aires: Amorrortu.
- Arendt, Hanna. 1966. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Casals, Xavier. 1995. *Neonazis en España. De las audiciones wagnerianas a los skinheads (1966-1995)*. Barcelona: Grijalbo.
- Fagundo, Ana M. 1995. “La mujer en el teatro de Paloma Pedrero”. En Juana A. Arancibia y Yolanda Rosas (editoras). *La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas: ensayos críticos*, pp. 155-167. Westminster, California: Instituto Literario y Cultural Hispánico.
- Harris, Carolyn J. 1994. “Juego y metateatro en la obra de Paloma Pedrero”. En John P. Gabriele (editor), *De lo particular a lo universal: el teatro español del siglo XX y su contexto*, pp. 170-180. Frankfurt: Vervuert Verlag.

- Mas, José.** 2011. "Prólogo". En Paloma Pedrero (autora), *Cachorros de negro mirar. El pasamanos*, pp. 11-28. Madrid: Fundamentos.
- Pedrero, Paloma.** 2001. *Cachorros de negro mirar. El pasamanos*. Madrid: Fundamentos.
- Schuleter, June.** 1979. *Metafictional Characters in modern Drama*. New York: Columbia University Press.
- Serrano, Virtudes.** 1995. "La personal dramaturgia de Paloma Pedrero". *Primer acto*, Vol. 258: 62-66.
- Torres-Pou, Joan.** 1992. "Síntesis e inversión: Dos rasgos del teatro de Paloma Pedrero". *Alaluz*. Vol. 24. No. 1-2: 89-92.