

## **EL CAMARADA OSCURO**



## LA MEMORIA INSUMISA

CARLOS GIL  
Crítico teatral

Posiblemente sea *El camarada oscuro* de Alfonso Sastre una de esas obras que desde su primera publicación han ido alimentando una gran leyenda en ciertos ambientes teatrales españoles. Son muchos los directores, estudiosos, promotores que desde la primera lectura reconocieron en ella «la obra» necesaria, la que debía ponerse en pie porque en ella se acumulaban bondades en su forma y en su contenido. Inmediatamente después de respirar esta sensación, venía la mirada técnica a su reparto, al número de espacios diferentes que requería, y empezaba a enfriarse el impulso. Pero al poco, quizás a los meses, a los años, en algún contubernio, jornadas, debates, aparecía de nuevo «la obra», y se pontificaba desde diversas ópticas sobre la manera de incentivar las posibilidades de su puesta en escena. Asunto que en ocasiones parecía inminente. En otras te comunicaban «de buena tinta» que fulanito la tenía en cartera. Al final, como tristemente hemos comprobado, todo se quedaba en un rumor o en una intentona realmente seria que por unas razones u otras se abortaba sin que se llegara a montar nunca, excepto, según relata el propio Sastre, a cargo de un grupo de barrio en Madrid llamado Teatro de Barrio Obrero (TBO).

Escrita en 1972, la nota que acompaña a su primera edición es una lúcida declaración de principios, que deja claramente situada la intención de Alfonso Sastre respecto a algunas de las posibles adscripciones teórico-estéticas a las que podríamos aferrarnos al analizarla. Muestra por un lado sus reticencias a que se clasifique dentro de lo postulado por Edwin Piscator y Peter Weis sobre el teatro-documento, y lo hace porque en esta obra hay una clara vocación de narrar hechos «imaginarios» en un contexto histórico real.

El territorio donde el autor la sitúa es en la *tragedia compleja*, una noción que ha ido desarrollando desde que escribió *La sangre y la ceniza*, que sirvió para acabar con el concepto clásico del teatro histórico español, y que viene a ser una superación de la *tragedia pura*, al introducir algunas dispersiones de género en el decurso de la obra, si bien mantiene el núcleo duro trágico, y sin buscar la tragicomedia. Esta vocación le lleva a reclamar la necesidad de un teatro posbrechtiano, y de paso avisa sobre la posible salida en falso hacia un esperpento devaluado, cercano a lo grotesco, como manera de acabar con la colonización imperante entonces (¿y ahora?) en los escenarios españoles.

Esta obra empieza con una escena absolutamente esperpéntica, un homenaje en toda regla a Valle-Inclán, pero después se va metiendo en escenas documentalistas, aparecen situaciones y personajes históricos con discursos realmente pronunciados por ellos, para acabar, como él mismo dice, en una «tragedia compleja». Empieza la obra en 1902 y termina en 1970 con el juicio de Burgos a miembros de ETA como trasfondo. Y es la peripecia vital de un hombre, de un revolucionario, alguien nacido en un pesebre y que llega con entereza mental a sus últimos días después de haber sufrido toda suerte de violencias físicas, primero tuerto, después ciego, quizás una manera de explicar no solamente a este héroe anónimo, sino de acercarse a una manera de entender la propia marcha del Partido Comunista de España.

Porque ésta es una obra política sin ningún tipo de amago. Un teatro abiertamente dialéctico, en el sentido de acercarse a una vida, a unas situaciones, reconocibles, de utilizar un lenguaje asimilado por muchos militantes, correligionarios, compañeros de viaje o tontos útiles, que ha ido tejiendo sobre una parte de la intelectualidad, y por ello del teatro español, un campo de entendimiento, quizás una manta para resguardarse del frío de la inoperancia, una visión del mundo, que debería comportar unas estéticas o unas maneras de proponer a la sociedad un tipo de teatro. Aunque, como se ha cansado de remarcar en diferentes escritos, manifiestos y proclamas Alfonso Sastre, eso no se ha producido y la deriva del propio teatro supuestamente de «izquierdas» ha sido hacia lugares más bien burgueses y acrílicos, social y políticamente no conflictivos.

Ante estas situaciones donde triunfa la adocenación y el conservadurismo, la propuesta de Sastre es un teatro insumiso. En esta obra es la memoria precisamente la que se torna insumisa. La que en la lectura de hoy nos retra-

ta aquellos tiempos y nos da alguna explicación de lo que ahora sucede. Nos sirve para recordarnos de dónde venimos, qué pudo haber sido, y qué es lo que fue. Y no lo hace solamente por el resultado de esa vida que la atraviesa, por el contenido, amargo en ocasiones, vitalista y esperanzador en otras, siempre contradictorio; es decir, no estamos ante un panfleto, no se trata de mixtificar la historia, ni siquiera al personaje, sino de servir dramáticamente lo que fueron unos tiempos de militancia, de ansias de revolución, y a la vez, en contraposición, cómo se fueron difuminando biografías, objetivos, posturas rupturistas en un magma social de supervivencia que fue anulando una conciencia revolucionaria a base de represión por un lado y de una suerte de entreguismo, cansancio, renuncia, por otro. Quizás sea la manera que tiene de hablarnos del posibilismo. Y esta obra se enmarca en el debate enteramente, porque se coloca decididamente en lo que resultaba imposible de asumir en aquella época por el sistema franquista y por la propia estructura de producción del teatro español de entonces.

La obra nos habla de la vida de Ruperto Solana Mas, un marxista nacido en un pesebre y bautizado como Ruperto Libertario por un padre anarquista atribulado y borracho, mientras su madre muere desangrada. Vendedor callejero de periódicos, trabajador en una tahona, soldado de leva en la guerra de África donde pierde un ojo, siempre comprometido con los movimientos revolucionarios sin organizarse, que acaba afiliándose al Partido Comunista, defensor de Madrid, solicita entrar en combate ya que está en la retaguardia debido a su deficiencia, que acaba fusilado por unos falangistas en Burgos, pero sobrevive milagrosamente, que huye a Francia, donde lucha en la resistencia contra el ejército alemán, que entra en uno de los últimos maquis, que acaba en un penal franquista, que una vez lograda la libertad vuelve a participar en las actividades del Partido, aunque debe superar las reticencias de los responsables de la época que lo encuentran algo fundamentalista, es decir, fiel a los principios y sin sombra de dudas sobre la propaganda del régimen comunista soviético.

Es en esta última parte en donde se va haciendo más densa la percepción de dos mundos, de dos miradas al mismo problema, de dos posturas ante los acontecimientos. Y es cuando surge de diversas maneras una misma pregunta: ¿qué pinta un camarada oscuro en las decisiones del partido? Es contundente el retrato que le hace Pedro, el contacto para su reingreso, de los camaradas oscuros: «que cumplen con sus tareas a la largo de una vida

austera, de sacrificios, sin brillar mucho en ninguna parte, sin apenas ser advertidos por sus mismos camaradas..., pero inmovibles, con una moral de hierro. Y dispuestos a dar no sólo la vida, que eso es lo más fácil –y cualquier idealista romántico se la juega y sanseacabó; ¿no es eso?–, sino a dar, uno a uno, todos y cada uno de los minutos de su vida... Pero a muchos de ellos no les pidas brillantez ideológica o grandes facultades intelectuales...».

Es cuando el lenguaje se vuelve más clarificador, o al menos al leerlo desde la distancia, con el tiempo transcurrido, conociendo los esfuerzos que se pidieron y se consiguieron para lograr la «huelga nacional pacífica» que debía hacer caer al franquismo desde la lucha de masas, o cómo se recibieron las consignas desde arriba sobre la «reconciliación nacional», o sobre asuntos como la Primavera de Praga, la Revolución de Cuba o la misma postura del PC ante el fenómeno de ETA. Todo esto se plasma en esta obra, y siempre desde la visión de ese camarada fiel, oscuro, de ese militante sin ansias de poder, un crédulo, al que le cuesta pasar de un plumazo del estalinismo al eurocomunismo. Ésa es la conciencia de Ruperto Solana Mas, quien en los últimos momentos de su vida reclama la necesidad de una organización armada para lograr los objetivos emancipadores de la clase obrera. Las dos escenas finales son de una densidad absoluta, una clara y objetiva crítica a la inoperancia y deriva del PC.

Pero si insistimos en su contenido, en este acercamiento a una realidad pasada que nos afecta, lo que esta obra tiene, a mi entender, de carácter fundamental es su forma, su propia estructura dramática. Quizás las formulaciones previas de su autor, los análisis posteriores, todos los estudios nos deberían acompañar hacia una rotundidad: está escrita con absoluta libertad, como sabiendo que el tema elegido no le proporcionaría viabilidad en los escenarios; la escribió para ser soñada. Ciento treinta personajes, escenas situadas a lo largo de setenta años del siglo xx con sus diferentes épocas, sus personajes históricos..., parece obvio que requieren una producción institucional, un gran teatro con todas sus herramientas técnicas y todas sus posibilidades artísticas.

En sus acotaciones se recurre en muchas ocasiones a lo audiovisual, y debe recordarse que en aquellos tiempos no existía el vídeo, por lo que el recurso cinematográfico puede convertirse hoy en algo que ayude a las elipsis, y bien utilizado puede contribuir a solucionar algunas de las escenas de masas y a resolver en preproducción muchas de las escenas con carácter histó-

rico, lo que además le aportaría un mayor ritmo y posibilidades narrativas que la aproximarían a lenguajes populares de estos tiempos.

Pero en ella encontramos todos los géneros, todos los rasgos, desde el cante jondo hasta los discursos políticos, desde las escenas de masas a los monólogos, desde las escenas de acción hasta las esencialmente reflexivas. Huye de lo narrativo; por ello utiliza el cartel, la proyección. Todo ello en veintiséis cuadros, escenas, muchas localizaciones, exteriores, campos abiertos, plazas, movimientos de masas, interiores de diversos lugares. Una auténtica ópera, pero cargada de humanismo, en donde la sangre, el dolor, la tragedia se hace compleja en el sentido que el propio autor confiere esta idea: huir de una excesiva carga nítidamente trágica que pueda acabar en el ridículo, pero preservando la parte trágica y rodeándola de acontecimientos que la trasladen en su plena intensidad a la participación del espectador.

El final de esta obra nos coloca ante una disquisición de primer orden. Como en otras de sus obras, aparece El Autor, pero no aparece como un elemento retórico, sino que se nombra: Alfonso Sastre, con lo que no solamente se refuerza la autoría en un estadio de metalenguaje teatral, sino que al hacer una suerte de pirueta de demiurgo, alcanza otro nivel interpretativo, y en esta ocasión, al tratarse de un tema tan conciso, la militancia en el Partido Comunista de España, la identificación entre autor y personaje central, Ruperto, se produce de una manera casi automática. Otra cosa es que esta identificación sea la adecuada o la preceptiva.

Llevado por una llama interior de admiración y entusiasmo, falta de todo rigor y consecuencia, vuelvo a sentir esa sensación de estar ante esa obra de teatro que se debe montar, que sería un verdadero acto de normalidad democrática y teatral, que ahora sí existen las «condiciones objetivas» para llevarla a los escenarios sin que se sienta como una venganza, un ajuste de cuentas, sino como un acto de normalidad cultural y teatral sin ningún tipo de servidumbres más allá que la jaculatoria de estar ante unos de los autores dramáticos más significativos, provocadores y comprometidos, ética, estética y políticamente, del teatro español del siglo xx.

Los que tenemos la suerte de leer sus escritos mensuales sobre el teatro y sus circunstancias, sus opiniones sobre la escena española de los últimos tiempos, sabemos que se siente un excluido. Es cierto. No aparecen sus textos dramáticos en los escenarios con la normalidad que requeriría la calidad y la importancia de los mismos. Y esta obra, una de sus grandes obras,

---

una de las obras más importantes de la literatura dramática española de los últimos tiempos, merece ser puesta en pie. Ser vista y oída. Por justicia hacia sus cualidades, para reconocer de una vez por todas y sin prejuicios la calidad e importancia de la propia obra y de su autor.



*EL CAMARADA OSCURO*

### *Personajes*

UN CANTAOR (puede ser una grabación)

UN VICERRECTOR UNIVERSITARIO

UN DECANO DE FACULTAD

UNA PAREJA DE LA GUARDIA CIVIL

EL CONDE DE ROMANONES

EL DIPUTADO SEÑOR CANELLAS

OTRO DIPUTADO

EL PADRE DE RUPERTO

LA MADRE DE RUPERTO (no habla)

UNA VECINA

UN SUBOFICIAL

UNA ESCUADRA DE SOLDADOS

UNA MUJERUCA

TRES ANARQUISTAS

EL SEÑOR TOMÁS

EL SEÑOR BUSQUETS

RUPERTO SOLANAS MAS

UN MARINERO QUE COMPRA UNA REVISTA

EL TRIBUNO VELÁZQUEZ DE MOLLA

EL MASA

EL DIPUTADO SEÑOR ESPALZA

ALGUNOS MILITARES CON GRADUACIÓN

---

UNA VIEJA TABERNERA  
LIBERTAD  
DOS GUARDIAS DE ASALTO  
DOLORES IBARRURI  
EL SEÑOR CALVO SOTELO  
UN MUCHACHO  
UN ENTENDIDO  
UN CURIOSO  
UN COMISARIO POLÍTICO  
UNA GITANA  
DOS FALANGISTAS  
ALGUNOS PRESOS ROJOS  
ALGUNOS SOLDADOS ROJOS  
ELEUTERIO «EL LUTE»  
UNA PATRULLA ALEMANA  
PAUL  
LA MÈRE CATHERINE  
OTRA PAREJA DE LA GUARDIA CIVIL  
ALGUNOS GUERRILLEROS  
ALGUNOS SOLDADOS ANTIMAQUIS  
UN CABO  
BENITO: OTRO ANARQUISTA  
DON PEDRO EL CRUEL  
MÁS PRESOS  
PACO (O «JORGE»)  
UNA VIEJECITA  
PEDRO  
ALGUNOS TRANSEÚNTES  
UN BORRACHO  
TERESA  
UN POLICÍA «SOCIAL»  
OTRO  
OTRO MÁS  
EL BUENO  
OTROS  
AMPARO

TRES JÓVENES MILITANTES (uno se llama Felipe)

JUAN

UN GRUPO DE MANIFESTANTES MAOÍSTAS

UN CAMARERO

EL AUTOR DE ESTA OBRA

ASISTENTES AL ENTIERRO

MÁS POLICÍAS, como siempre

---

## NOTA SOBRE EL ELENCO QUE SERÍA NECESARIO PARA LA REPRESENTACIÓN DE ESTA OBRA

Esta obra, irrepresentable hoy en España, no lo sería sin embargo por razones materiales o técnicas. Sin haber hecho el estudio pertinente –prematureo hoy, dadas las circunstancias–, pienso que una aguerrida compañía de no más de veinticinco actores podría representar el cuantioso censo de sus personajes (unos 130).

Por poner un ejemplo: un grupo de sólo cinco actores podría representar cincuenta y cinco personajes: una escuadra de soldados / Algunos militantes con graduación / Algunos presos / Algunos soldados rojos / Una patrulla alemana / Algunos guerrilleros / Algunos soldados antimaquis / Más presos / Transeúntes / Policías «sociales» / Más policías.

Es un problema de agilidad y de simplicidad en el vestuario.

Claro está que sólo una compañía muy combativa podría encargarse de un trabajo de estas características... Pero de eso se trata: de participar –con todas las limitaciones y específicas deficiencias y servidumbres del arte– en la lucha revolucionaria.

Agosto, 1972



**PRIMERA PARTE**  
**(Con algunos antecedentes documentales**  
**de nuestra imaginaria historia)**





## CUADRO I

### 1902: Nacimiento de un español en un pesebre

*A modo de esperpento, en homenaje a D. Ramón María del Valle-Inclán.*

*(A telón corrido, la voz de un cantaor:)*

Yo he conocido cantores  
que era un gusto de escuchar,  
mas no quieren opinar  
y se divierten cantando;  
pero yo canto opinando,  
que es mi modo de cantar.

*(Se alza el telón. Luz a una gran fotografía de Alfonso XIII, joven: mayo de 1902. Se oyen unos compases de la Marcha Granadera y, en seguida, la voz del flamante monarca:)*

ALFONSO XIII.—Al recibir de mi augusta y querida madre los poderes constitucionales, envió desde el fondo de mi alma un saludo de cordial afecto al pueblo español. La educación que he recibido me hace ver que desde este primer momento pesan sobre mí deberes que acepto sin vacilación.

*(De nuevo, la Marcha Granadera: y ahora oscuro sobre el retrato y luz sobre una mujer obrera que avanza, al*

*compás de la marcha, desde el fondo hasta primerísimo término. Está deformada por un embarazo muy avanzado y anda muy torpemente: como arrastrándose. Se detiene frente al público. Luz ahora al cantaor, mientras la otra se concentra sobre la enorme barriga de la obrera.)*

CANTAOR.— Españolito que vienes  
al mundo, te libre Dios.  
Una de las dos Españas  
ha de helarte el corazón.

*(Oscuro sobre la obrera y gritos de parto. Grabación acompañada por la guitarra flamenca del CANTAOR.)*

GRABACIÓN.— «Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Se dispone que el texto para la enseñanza de la doctrina cristiana esté escrito en castellano. Los maestros y maestras de Instrucción Primaria que enseñasen a sus discípulos la doctrina cristiana u otra cualquiera materia en un idioma o dialecto que no sea la lengua castellana serán castigados con amonestación, pero si reincidieran serán separados del Magisterio oficial, perdiendo cuantos derechos les reconoce la ley.»

GRITOS.— ¡Muera el decreto! ¡Muera el decreto! ¡Visca Catalunya!

*(El recinto de la Universidad de Barcelona. Carga a caballo de la Guardia Civil en el interior de la Universidad. Entre los estudiantes hay un hombre que grita:)*

HOMBRE.— *(A los GUARDIAS.)* ¡Deténganse! ¡Soy el vicerrector de esta Universidad! ¡Deténganse, en nombre del fuero universitario!

OTRO.— ¡Cesen en su violencia! ¡Cesen en su reprobable violencia, señores guardias civiles!

GUARDIA CIVIL.— ¿Qué dice que son éstos?

GUARDIA CIVIL 2.— ¡Como si son el Nuncio! ¡No te amuela!

*(Los golpean con los sables y los abaten. Cantos de resistencia de los estudiantes: Els Segadors y La*

Marsellesa. *Luz a un estrado en el que se lee «Conde de Romanones. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes» y en el que, en efecto, está el SR. CONDE dirigiéndose al Congreso de los Diputados.*)

ROMANONES.— Algunos diocesanos de determinadas provincias han aprobado texto escritos en dialecto; por lo cual...

*(En un palco se alza la voz del diputado SR. CANELLAS:)*

SR. CANELLAS.— El catalán no es un dialecto, señor conde.

ROMANONES.— *(Como si no lo hubiera oído.)* ¡... Y en las cuatro provincias catalanas se da el hecho anómalo de que los textos de doctrina cristiana aprobados y designados por los diocesanos están escritos en el dialecto catalán!

SR. CANELLAS.— ¡El catalán no es un dialecto, señor conde!

ROMANONES.— ¡Y que no hay un solo texto escrito en castellano! ¡Ni uno solo, en lengua española!

SR. CANELLAS.— ¡El catalán no es un dialecto! ¡Es un idioma español, señor ministro de Instrucción Pública!

ROMANONES.— *(Se encoje de hombros.)* ¡Lo mismo me da que sea idioma que dialecto! ¡Lo que quiera su señoría!

*(Gritos del parto de la obrera. Otro DIPUTADO interpela al CONDE DE ROMANONES.)*

DIPUTADO.— La Guardia Civil ha entrado a todo galope en la Universidad de Barcelona, de resultas de lo cual ha sido gravemente herido de un sablazo en la cabeza el decano, señor Rivas. ¿Quiere el señor Conde de Romanones informarnos sobre tan lamentables hechos?

ROMANONES.— *(Comprensivo.)* Es cierto que la Guardia Civil, que no tiene costumbre de entrar en esos centros, arremetió no solamente contra los estudiantes, sino contra el vicerrector y el decano, los cuales se lamentan de que, al decir quiénes eran a los guardias, éstos les contestaron que lo mismo les daba de unos que de otros, cosa que no tiene nada de particular porque en aquellos momentos la Guardia Civil, sobre todo tratándose tan

sólo de guardias, no tenía obligación de saber lo que suponía ser un vicerrector y un decano. Hay que tener, además, en cuenta que el decano es un hombre de poca edad relativamente.

*(Risas: mezcladas ahora con gritos del parto de la obrera. Oscuro al Congreso y luz al nacimiento de RUPERTO SOLANAS MAS en una especie de cochiguera, entre gruñidos de cerdos, mugidos y rebuznos. Se ve una vaca. La obrera, echada en una colchoneta de paja, tiene al niño a su lado. El PADRE está bastante borracho en estos momentos.)*

PADRE.— ¡Le pondremos Ruperto, Micaela! ¡Así se llamaba mi padre, espartero famoso y, ay, muerto el pobrecico en la negra miseria sobre tierras riquísimas! ¡Coño! ¡Ruperto Solanas Mas, un español que nace! ¡Micaela, que no se nos lo vaya a comer algunas partes ese cerdo mientras me voy a celebrar el acontecimiento ahí con algunos amigos de entera confianza social! ¡En cuanto a las hemorragias, si se prolongan, no te ocupes, que es peor, según dicen, hurgar el contenido del destrozo causado por el hematoma de la nacencia! La profesora en partos te lo ha dicho: que no hay gravedad situacional y que el crío es un varón a simple vista. Te dejo porque, además, luego me tengo que ir al puesto de prensa, a vender el papel de *Le Veu de Catalunya* y otros diarios con los sucesos que acaecen en este año de gracia. ¡Viva el 1902 y viva el siglo xx! ¡Y viva la anarquía, la única salvación del ser humano! Cartagena me da pena / y murcia me da dolor. *(La guitarra flamenca acompaña su cante.)* ¡Ay! ¡Ay! Pero, mujer, ¿no te das cuenta de que la vaca está haciéndose sus necesidades sobre el zagal? *(Lo retira y lo limpia.)* Pobrecito mío, me lo ha cagado todo, la muy guarra de esta vaca berrenda. Habrá que mudarse a mejor habitáculo y lo haremos, querida Micaela, en cuanto el viento nos sople de popa en esta Barcelona, ay de mí, donde el murciano no es bien requerido, dada su calidad de castellano de mierda, como nos denominan. Un duro de alquiler nos cobran por esta cuadra. ¡Ay de nosotros! Cartagena de mi vida / Murcia de mi corazón.

*(Jipío, interrumpido por una VECINA que aparece.)*

VECINA.— Y la Micaela, ¿cómo se encuentra de sus molestias puerperales?

PADRE.— Desmayaíca de los esfuerzos, me parece.

VECINA.— ¡A ver, a ver! Micaela, hija mía. *(A él.)* No me contesta, oiga.

PADRE.— Se habrá quedado dormida, del cansancio de dar a luz a la criatura.

VECINA.— Está llena de sangre por los bajos: empapada, la pobre.

PADRE.— Será de la hemorragia natural, debida a la expulsión de la placenta, según las comadronas.

VECINA.— ¡Llame a un doctor, señor Ruperto, que esto no me gusta ni un pelo!  
¡Es mucha pérdida de sangre y su cara aparece amarilla y sin ninguna expresión de vida propiamente!

PADRE.— Sí que ha perdido la color, vecina mía. Miedo me da mirarla ahora.  
Acérquele la oreja, a ver cómo va de su respiración. *(La VECINA lo hace.)*  
¿Qué tal? ¿Lleva su ritmo mi Micaela?

VECINA.— Aquí no se oye nada y está más fría que otro tanto.

PADRE.— Recójame al chaval y póngamelo en esas pajas, con cuidado del puerco, mientras que la reanimo.

*(La VECINA lo hace. El PADRE DE RUPERTO trata de reanimar a MICAELA, mediante una extraña gimnasia, como si se tratara de una ahogada.)*

VECINA.— ¿Se recupera? ¿Le vuelve la color?

PADRE.— ¡Es tal una muñeca rota! ¡Tiene los brazos muertos; y también el resto del cuerpo, Dios me perdone! ¡Le ha cogido muy débil el parto, de tantas hambres que pasamos últimamente!

VECINA.— ¿Qué quieres decir con esas tristes palabras?

PADRE.— *(De pronto da un grito animal, feroz.)* ¡Quiero decir —me cago en Dios— que Micaela Mas, mi esposa, parece haber fallecido de muerte natural; y que a este niño y a mí, de ser como barrunto, nos esperan muy difíciles tiempos si es que no viene y triunfa la Anarquía y acaba con el dolor y las desigualdades!

VECINA.— ¡Ay, Dios mío! ¡Ay, Dios mío! *(Llora.)*

PADRE.— ¡No blasfeme, vecina; que aquí no hay Dios, ni Cristo, ni ningún santo que vele por nosotros! ¡Ruperto Libertario, tal ha de ser tu nombre, hijito mío! ¡Juntos hemos de luchar, cuando seas grande, por la redención del

obrero y el fin de la miseria! ¡Sin querer, hijo mío, has matado a tu madre!  
¡Mírala, cadavérica; y dile adiós!

VECINA.— ¿Dónde te llevas la criatura, con la helada que está cayendo?

PADRE.— Al sindicato, a plantear la cuestión ante los compañeros y ver la forma de enterrar civilmente a la mujer de mi vida. ¡Muera el clero!

*(Sale con la criatura. Oscuro.)*