

ALFONSO SASTRE
EL PAN DE TODOS

Alfonso Sastre (Madrid, 1926) ocupa un destacado lugar dentro del panorama de la dramaturgia española contemporánea. Prolífico e interesante autor, contribuyó, junto a otros compañeros de profesión, a la renovación del teatro español a partir del año 1945, con la fundación del grupo *Arte Nuevo*²⁶¹. La vocación dramática de Alfonso Sastre se desarrolla en lo que Mariano de Paco denomina “tres grandes frentes: La formación de grupos para producir y difundir teatro, la teoría dramática y la creación de obras para la escena”. Sastre se acerca a los problemas sociales y se implica en ellos, sin limitarse a la mera observación, intenta un teatro que vaya más allá de la simple estética y renueva tanto los temas y

²⁶¹ Una vez que *Arte Nuevo* se disolvió, A. Sastre intenta con el T.A.S (Teatro de Agitación Social) hacer llegar a la sociedad española con su manifiesto la revolución del teatro que pretendía y que se fundaba en la concepción del teatro como “arte social”. El manifiesto para este teatro, firmado por él y por José María de Quinto, se publicó en *La Hora*, en 1950. Cf. F. Caudet, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984, p. 33 ss.

el modo de tratarlos como el aspecto formal de los dramas. Su teatro está en continua evolución y su producción pasa por diferentes etapas²⁶².

En el extenso repertorio dramático del autor encontramos varias piezas que guardan relación, más o menos estrecha, con la tradición greco-latina. En primer lugar la obra de la que nos ocupamos, *El pan de todos*²⁶³, más tarde, en julio de 1958, se representa en el teatro Griego de Barcelona su versión de *Medea* que, posteriormente, será puesta en escena en Mérida en el año 1963²⁶⁴. A finales de los 80 compondrá *Demasiado tarde para Filoctetes*²⁶⁵ y recientemente *Los dioses y los cuernos*, versión de la comedia plautina *Anfitrión*²⁶⁶. En la obra de Sastre que tratamos y en otras de su creación (*Prólogo patético*, *El cubo de la basura*, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*), al igual que en la de otros dramatur-

²⁶² Con relación a la obra de Sastre, el grupo de *Arte Nuevo* y su importancia dentro del teatro español cf. M. de Paco, introducción a A. Sastre. *La taberna fantástica-Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 13 ss. y “Alfonso Sastre y *Arte Nuevo*”, M. de Paco (ed.), *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad, 1993, pp. 129-140; la obra que tratamos se incluye dentro de una primera etapa que se caracteriza por el sentido existencialista, como ha señalado D. Pérez Minik, citado por M. de Paco, introducción citada, p. 20. Para la evolución del teatro de Sastre cf. “El teatro de Alfonso Sastre”, E. Forest (coord.), *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*, Hondarribia, Hiru, 1997, pp. 119-138.

²⁶³ Publicada en Hondarribia, Hiru, 1991. Edición por la que citamos; existen varias ediciones anteriores a ella. En 1955 aparece en la revista *Ateneo*; en 1960 se publica en Escelicer, Madrid; tres años después aparece en la editorial Bullón, Madrid, en un volumen titulado *Cuatro dramas de la revolución*, acompañada de algunas reflexiones sobre los problemas que la obra plantea; en 1967 aparece en Aguilar, Madrid, en el tomo de *Obras completas*. Afirma el autor (“Nota para esta edición”, 1991) que entonces ya era “compañero de viaje” del Partido Comunista, en el que ingresó en 1963 y permaneció hasta 1974. Atribuye a los funcionarios de los partidos comunistas el fracaso del “socialismo real”, hecho que para Sastre era de esperar y expresa su confianza en que “la gran idea de una sociedad sin clases será recogida otra vez con gran fuerza internacional en el futuro”.

²⁶⁴ Cf. F. Moya del Baño, “Un mito en el teatro español contemporáneo”, *Estudios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, 1974, pp. 297-338 y “De nuevo sobre la *Medea* de Sastre”, en *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*, cit., pp. 161-169.

²⁶⁵ Escrita en 1989 y publicada en Bilbao, 1990.

²⁶⁶ Escrita entre 1994 y 1995 y publicada en Hondarribia, Hiru, 1995.

gos incluidos en este trabajo como Martínez Ballesteros o Gil Novales, la historia pasa a acción dramática mediante un “proceso preexistente en el esquema cultural que es el mito, sea tradicional, clásico, histórico-legendario o literario”, la materia original, histórica y contemporánea queda absorbida en el mito y ese mito de referencia se transforma para ofrecer un juicio sobre la historia, produciéndose las interrelaciones, o proyecciones sincrónicas de los tres planos: Historia/Fábula y Mito.²⁶⁷

La obra fue compuesta entre 1952 y 1953 y reelaborada en 1957 año en que se estrenó el 11 de enero en el teatro Windsor de Barcelona. Situada dentro de lo que F. Ruiz Ramón llama “grupo de dramas revolucionarios”, en ella se plantea la “condición trágica del ‘epílogo’ de la revolución”²⁶⁸, está presente la huella de la guerra civil y la posguerra y de la segunda guerra mundial, así como los años de la guerra fría²⁶⁹. Corresponde, además, a una etapa en la que el autor oscila entre el existencialismo de su primera época y la preocupación por los temas políticos y sociales enfocados desde un punto de vista revolucionario²⁷⁰. El propio Sastre en la *nota para esta edición* (1991) indica la dimensión trágica del drama, subrayando para ello las raíces de éste en la tragedia clásica: “La dimensión trágica de este drama está ya en la tragedia griega: Orestes mata a Clitemnestra y es perseguido por las Furias. *El pan de todos* es, en este sentido, una tragedia antigua²⁷¹. Pero su presente

²⁶⁷ J. Paulino Ayuso, “Acción tiempo y espacio en el teatro de Alfonso Sastre”, J. A. Ascunce (Coord.), *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru, 1999, p. 162 ss.

²⁶⁸ Cf. F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, cit., pp. 394 ss. Esta obra está dentro de las denominadas “dramas revolucionarios y de realismo testimonial”, junto a *Prólogo patético*, *El cubo de la basura*, *La mordaza*, *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, *Asalto nocturno* y *La cornada*.

²⁶⁹ Cf. J. Estruch Tobella, Introducción a A. Sastre. *Escuadra hacia la muerte*, Madrid, 1986, p. 5 ss.

²⁷⁰ Cf. *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*, cit., pp. 23-25. En estas páginas el autor resume los hitos más importantes en su vida en las décadas que corren entre 1936 y 1956.

²⁷¹ También *Escuadra hacia la muerte* se ha comparado con la *Orestía* a través de la obra de J.P. Sartre, *Las moscas*, y el protagonista de *El cubo de basura* ha sido caracterizado con algo de Orestes (Cf. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo*

articulación sólo ha sido posible después de las grandes experiencias revolucionarias del siglo XX²⁷². Comparte el teatro de Sastre con el teatro griego el carácter de teatro comprometido con la realidad social, y por lo tanto un teatro que no puede ser ajeno al momento en que se escribe. Sastre reconoce que su obra puede ser “posiblemente hermosa y probablemente inoportuna”²⁷³, es consciente de que se consideró una obra que podía resultar anticomunista y confiesa: “Ya había sido advertido de ello cuando pedí una opinión al Partido –a su dirección clandestina en Madrid- en aquellos momentos”.²⁷⁴ Pero para él la revolución debe ser el tema fundamental del teatro que está haciendo en ese momento, la “Revolución social de nuestro tiempo”²⁷⁵. Una revolución que ha de ser concebida como “realidad trágica, gran sacrificio y un hecho cruento”, como lo vemos en las cuatro obras que la tratan: *Prólogo patético*, *El pan de todos*, *Tierra roja* y *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*²⁷⁶.

XX, cit., p. 358.). Se plantea en ellas el tema de la “acción revolucionaria individual, respuesta anárquica a un orden social injusto, en contraste con la acción sistemática y organizada.”

²⁷² A. Sastre, *Nota para esta edición*, cit., p. 8. F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español del siglo XX*, cit., p. 358, se pregunta a qué España se está refiriendo Sastre al hacer estas afirmaciones. Tal vez de una posterior a una revolución que todavía no se ha hecho, en ese caso se piensa en un drama de ficción; o si no en un drama contra revolucionario.

²⁷³ *Nota para esta edición*, cit., p. 9.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 11. En la producción dramática de Sastre se refleja su evolución ideológica, desde el catolicismo y el existencialismo hasta el marxismo revolucionario. Sastre mantiene una constante actividad política contra el régimen, es procesado y encarcelado e incluso dentro del PCE demuestra su inconformismo, como él mismo reconoce en las reflexiones que preceden a esta tragedia. Cf. F. Caudet, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, cit., p. 38 ss.

²⁷⁶ Subraya Sastre en diferentes momentos el problema que surgió con *El pan de todos*, al considerarse anticomunista tanto por el Partido como por aquellos contrarios a la revolución. La intención del autor, sin embargo, era la de ver “la revolución como una tragedia y no como un tránsito de lo injusto a lo justo”, cf. F. Caudet, *Crónica de una marginación*, cit., p. 39.

La Revolución proletaria, como tema, constituye la parte actual del drama, lo que lo une a la contemporaneidad del momento y lo compromete con la sociedad. Esta nueva orientación provoca, como el autor admite, la humanización realizada a partir del modelo griego, así:

Ni mi 'Orestes' (David Harko) está construido con la madera de los héroes, ni mi 'Clitemnestra' (Juana) es altiva ni cómplice consciente de su crimen, sino una vieja estúpida y tierna; ni la última sanción que libera a Orestes de su tormento se produce, pues esta sanción llega cuando las 'Furias' (encarnadas familiarmente en 'tía Paula') lo han devorado y su cuerpo yace en el patio, bajo la lluvia; decía, en fin, que esta humanización agrandó y afiló los cuernos del tema y la fuerza de su embestida, hasta el extremo de que no supe darle la salida- no la encontré- y fui volteado por los acontecimientos. El requiem final hace caer un lúgubre velo de resignación sobre la historia; de resignación y de triste esperanza. Hoy por hoy es así y estos son los comprobados efectos sociales de *El pan de todos*²⁷⁷.

Con estas palabras reconoce el autor su deuda con el tema mítico-trágico griego y desvela la diferente configuración de caracteres y desenlace provocada por una situación social que imposibilita al autor a dar una solución conciliadora como la de Esquilo en *Euménides*. De nuevo el pesimismo, aunque no absoluto, ni eterno —el autor se resiste a una escritura 'pueril', 'unívoca', y 'simplificada'—, vuelve a producir la transformación de la conclusión que ofrecía la tragedia clásica. Sin embargo, la tragedia de la revolución no puede considerarse como una tragedia cerrada y sin posible apertura a la esperanza, así lo explica él mismo²⁷⁸:

Queda claro en estos dramas [se refiere a los cuatro considerados teatro de revolución] que si toda revolución es un hecho trágico, todo orden social injusto es una tragedia sorda inaceptable. Trato de poner al espectador ante el dilema de elegir entre las dos tragedias. Parece evidente que la tragedia sorda del orden social injusto sólo puede ser destruida por la tragedia revolucionaria. La esperanza está en el desenlace feliz de esta tragedia que es, o debe ser, aguda y abierta, frente a la otra, sorda, crónica y cerrada.

²⁷⁷ *Ibidem*, pp. 7-8.

²⁷⁸ A. Sastre, *op. cit.*, p. 11.

Por lo tanto, según estas afirmaciones, la tragedia que nos presenta Sastre, pese a su aparente final cerrado, es abierta en cuanto tragedia de revolución y consecuentemente de lucha hacia la esperanza, hecho que queda justificado por sus palabras, citadas con anterioridad, en las que expresaba la confianza en que un día se pudiera cumplir la revolución por la que combate David Harko.

En consonancia con sus declaraciones respecto a la obra que tratamos se encuentra el esquema del héroe y la situación trágica que teoriza en su ensayo *Drama y sociedad*, con el que podemos comprobar cómo el personaje creado se sitúa dentro de las premisas expuestas para ser considerado trágico. Para Sastre dos pueden ser las situaciones en las que el héroe se encuentre inmerso²⁷⁹; la situación A es aquella en la que los hombres moralmente normales (el héroe, nos dice, no puede ser ni ‘santo’, ni ‘monstruo’), que se quieren o se estiman, o por lo menos no se odian (a) (madre o hijo, hermanos, amigos), se hacen daño (b) (que llega hasta la sangre, hasta la muerte), sin querer (fatalidad); en la situación B esos hombres moralmente normales son torturados (a), por una entidad superior a ellos (b), bajo cuyo doloroso dominio se encuentran sin posibilidades de salida (c). Añade el autor que en muchas ocasiones –así creemos que sucede en la que expondremos a continuación– advertimos que la estructura de la obra trágica singular es la de una situación mixta AB. El concepto de lo trágico meditado por nuestro autor se completa con las consideraciones que realiza sobre la esencia y la forma de la tragedia:

- a) Una situación cerrada
- b) en la que se encuentran existiendo (facticidad)
- c) unos seres condenados a morir
- d) que desean –en realidad, es una exigencia previa, no deliberada, anterior a todo deseo, biológica, constitutiva– una felicidad
- e) que, al menos, como estado de plenitud, les es negada
- f) y, a veces, se interrogan sobre su destino (mundano y ultramundano)

²⁷⁹ A. Sastre, *Drama y sociedad*, Hondarribia, Hiru, 1994, pp. 32-33.

- g) y sobre el pecado desconocido o la culpa por la que son castigados.
- h) Es una lucha (dialéctica)
- i) en la que la vida humana individual es siempre derrotada
- j) en momentos que provocan horror (ante la magnitud de la catástrofe) y piedad (ante la nihilidad del ser humano) en el espectador de esta derrota, en la que ve, anticipada, su propia y natural derrota, a la que está abocado por el simple hecho de existir.

El concepto de lo trágico meditado por Sastre se completa con las consideraciones que realiza sobre la esencia y la forma de la tragedia, que adquieren mayor profundidad al ser explicada la sustancia metafísica de la misma, es decir, su parte inamovible que mantiene el mismo esquema que la tragedia griega. Para Sastre los puntos fundamentales de la “situación trágica” son los que recogen “la sustancia metafísica que hace de *Edipo Rey*, *Otelo* y *El mono velludo* obras alojables en una única definición”²⁸⁰.

Según estos presupuestos teóricos y a partir de la historia mítica trágica legada por Esquilo, Alfonso Sastre construye *El pan de todos*. La obra se estructura en un prólogo, cuatro cuadros y un epílogo, los personajes que la integran son David Harko; su esposa, Marta; su madre, Juana; su tía, Paula; Pedro Yudd, el comisario, Jacobo Fessler, el jefe, dos agentes de la “Policía Política” (no hablan), dos militantes del partido (uno no habla) y vecinos de la casa. La tragedia se desarrolla durante el transcurso de un período de tiempo prolongado, aunque siempre dentro de la estación invernal, como indican los personajes en algunas de sus intervenciones. Este invierno, acompañado de una incesante lluvia señalada tanto en los diálogos como en las didascalias actúa como elemento simbólico, como imagen de la tristeza y la desgracia que se cierne sobre los personajes, tal y como se indicará en algún momento del drama (Cf. p. 61).

²⁸⁰ Cf. *Drama y sociedad*, cit., pp. 26-27.

La obra se desarrolla casi en su totalidad en el interior de la vivienda de la familia, en una “*habitación en el séptimo piso de una casa de vecinos. Hay una estufita encendida. Un teléfono. A través de los cristales, empañados por la lluvia, un cielo oscuro*” (p. 17) y el escenario cambiará sólo en el prólogo y en el epílogo.

Significativamente David Harko es el protagonista de ambas escenas-marco, que emulan la estructura de la tragedia griega que se abre con el *párodos* y concluye con el *éxodo* coral. En el prólogo aparece esperanzado y lleno de energía, animando a sus camaradas a llevar adelante la revolución y condenando con duras palabras e inquebrantables propósitos a aquellos que hayan traicionado al Partido Proletario. El escenario es una sala llena de público, con “*cortinas negras. Banderas. Emblemas. Una mesa con micrófonos*” (p. 13). En el epílogo, también el centro de atención es David Harko, pero ya no son sus palabras, ni su flamante uniforme del partido, ni su apasionado mitin lo que atraen la atención de un auditorio de vecinos curiosos. Es su cadáver, que yace en el patio del edificio, tras haberse suicidado, el que reúne a los vecinos, junto a Marta y a Paula, esposa y tía del fallecido. Prólogo y epílogo muestran los dos momentos extremos de la trayectoria del héroe de la acción revolucionaria, esperanza de victoria y derrota real definen ambas escenas con las que, en un espacio diferente, arranca y finaliza la tragedia.

Aunque la obra no parezca guardar mayor paralelismo con la tragedia esquilea que el que se produce al final, ya explicado por Sastre, sin embargo hay ciertos momentos, actitudes y reacciones de los personajes que no de forma casual recuerdan a la trilogía, no sólo en lo que respecta al desarrollo sino también en cuanto a ciertos aspectos de fondo o simbólicos que mencionamos al hablar de la obra de Esquilo. Así, desde el primer cuadro en el que aparece Marta, la esposa de David y Paula, su tía, y exponen la situación en la que se ven obligadas a vivir y el afán de David por el Partido y la Revolución, expresan un temor²⁸¹, incierto todavía pero siempre presente, que no puede dejar de recordar al de los ancianos del coro del Agamenón. El *phóbos*, característico de

²⁸¹ Horror, terror, miedo, angustia son las palabras más utilizadas para designar el estado de ánimo de los personajes.

la tragedia clásica, que recorre los versos de la trilogía esquilea, provocado por un motivo explícito o sentido como un miedo incierto, se presiente también en las páginas de la obra sastriana.

El miedo lleva a Juana, la madre de David, a pactar con el traidor Pedro Yudd, para que le entregue una cantidad de dinero suficiente que le asegure la supervivencia futura y es el miedo que le produce la acción cometida el que la aturde y la preocupa. Desde el comienzo un temor incierto, una especie de terrible premonición empaña las vidas del triángulo de mujeres que rodean a Harko y que cuando se haga real se unirá al dolor para amargar la existencia de estos personajes que al inicio del drama luchan por sobreponerse a sus temores. La expectación y la ansiedad recuerdan a las que sentían los ancianos de Esquilo²⁸²; el temor provocado por los actos de los hombres, por la *hýbris* que se apodera de ellos y que lleva a la desgracia es también un miedo real que trae al recuerdo los antecedentes de esta familia en la que el padre, dedicado a la política y a la causa de la revolución, fue asesinado por la Policía²⁸³. Una vez más el pasado de la familia pasa a formar parte de un presente en el que la tragedia amenaza con repetirse.

En el primer cuadro tiene lugar el retorno. La vuelta de David Harko, el héroe por el que ellas —en casa— temen, se produce por la noche y su reencuentro con Marta no tiene paralelo con el de Agamenón y Clitemnestra. Ella, a solas, lo espera y lo recibe y pese a que el esposo continúa ensimismado en los problemas políticos y en la causa social, su austeridad hacia Marta no da ningún indicio de distancia afectiva. David Harko se encarga de un plan de depuración para desenmascarar a los traidores y será esta tarea la que lo llevará a la situación trágica, al momento en que habrá de debatirse entre su obligación social, consecuentemente con su moral y su profesionalidad, y sus sentimientos filiales. En este momento, David nos recuerda no a Orestes, como señalaba

²⁸² Así lo expresa el coro, por ejemplo, en *A.* 100-102. J. de Romilly (*La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, 1958) señala este continuo sentimiento de expectación y angustia de los caracteres esquileos.

²⁸³ De nuevo debemos recordar los versos del vigía que continúan (15 ss.), en ellos vemos que el miedo de éste está en parte provocado por el recuerdo de antaño y la realidad presente.

el propio Sastre, sino a Agamenón, caudillo de sus tropas, que se ve empujado por la necesidad a sacrificar a su hija Ifigenia (A. 224). Pedro Yudd, como Egisto –no en lo que respecta a relación con la madre, que no existe, sino en la corrupción y en el engaño que practica el traidor y que llevará a la desgracia a la familia Harko-, traicionó al padre de David y traiciona también ahora a éste, justificándose en el conformismo y en la naturaleza degenerada del género humano: “La corrupción está dentro de nosotros. La Revolución es imposible” (p. 47). Será Yudd quien revele a David –el lector espectador lo conoce desde el principio gracias a la confesión de Juana- el engaño que en esta tragedia implica a Juana. Sólo el conocimiento de éste precipitará la situación trágica hacia la catástrofe. Como hemos dicho David/Agamenón tendrá que decidir, puesto en una situación límite, entre la necesidad de hacer justicia que él mismo desde el principio ha proclamado y la piedad filial puesto que, si denuncia a Yudd, su madre será también descubierta y condenada. Como eco de una Erinis desfigurada, las palabras de Yudd vuelven a traer a colación los versos de la tragedia clásica, convirtiendo ahora a David/Agamenón en David/Orestes al decirle:

YUDD.- Este es un momento para meditar serenamente lo que conviene hacer. ¡Para que luego no tengas que arrepentirte! ¡Para que luego no tengas que llorar! ¿O es que vas a llevar al patíbulo a tu propia madre? ¡La sangre de tu madre va a caer sobre ti!²⁸⁴
(p. 48)

Pese a estar solo ante una decisión trágica, aunque no se vea empujado más que por su responsabilidad profesional y por su fuerte conciencia de compromiso social, David arresta a Yudd y tras desaparecer éste queda a oscuras, se desploma sobre una silla y comienza a sentir los efectos de la furia de su conciencia, que poco a poco se irá apoderando de él. Al haber obrado libremente no tiene más remedio que aceptar sus actos, aunque ante su madre reconoce que estos significan “el espanto, la angustia y la vergüenza”.

²⁸⁴ Cf. *Ch.* 912, donde la propia Clitemnestra inquiere a Orestes y *Eu.* 230-231.

La actitud de David ante la acción que acaba de cometer responde a la de Orestes momentos antes del crimen. No se encuentran satisfechos ninguno de los dos con lo que les ha tocado, ambos son conscientes de las consecuencias que traerá consigo la acción elegida libremente, y ni el uno ni el otro se permiten echarse atrás. Sin embargo, la víctima inmolada en este caso nada tiene que ver con Clitemnestra, ni tampoco con la joven Ifigenia esquila que, según cantaba el coro de ancianos en el *Agamenón*, suplicaba piedad a su padre antes de su sacrificio²⁸⁵. Juana, la madre de David, intenta que todo sea más fácil para su hijo, admitiendo incluso su deseo de morir y el favor que le hace adelantando el momento de su fin. Aparece así como una anciana Alcestis que se sacrifica para salvar a su ser más querido, en este caso su hijo y adopta, en alguna ocasión, una actitud semejante a la de Ifigenia consolando a su padre en los momentos finales de la obra eurípidea (1555), cuando ya ha accedido a sacrificarse por la libertad de Grecia (1267 ss.).

El cuadro tercero vuelve desarrollarse en una noche cerrada, en la misma habitación, bajo la iluminación de una luz eléctrica. Entonces Marta, Paula, y David se reúnen para esperar el momento de una ejecución que sentirán juntos en sus corazones aunque no la contemplen. A partir de este momento los tres personajes se perfilan de manera mucho más clara a imagen de determinados caracteres de la tragedia protagonizada por Orestes. Paula comienza a ser la furia que el autor anunciaba, haciendo recaer sus maldiciones sobre David y negándole el perdón como defensora de la sangre materna. Marta, por su parte, se convierte en una protectora compañía recordándonos a la Electra eurípidea que permanece junto a su hermano en el *Orestes*, porque también David, atormentado

²⁸⁵ Es distinta la versión de Esquilo de la de Eurípides. Mientras que en el primer autor leemos que se resistía (228-230), Eurípides nos la presenta resignada y sumisa, sin emitir ningún quejido o grito en el momento del sacrificio (cf. *I.A* 1369 ss., 1555 ss.). La que al principio del drama se comporta como una joven suplicante, al final aparece como una resuelta heroína, hecho que ya llamó la atención de Aristóteles y que señala en su *Poética* (1454a, 7). Ovidio, al presentar a la heroína sacrificándose con valor (*Met.* XI 29-32), resume en un significativo verso el sentido de la terrible decisión que el Atrida ha debido tomar, y que se puede aplicar perfectamente al momento que David Harko está viviendo: ... *postquam pietatem publica causa / rexque patrem vicit castumque datura cruorem / fletibus ante aram stetit Iphigenia ministris, / victa dea est nubemque oculis obiecit...*

sin descanso por su conciencia, es ahora trasunto del héroe de Eurípides, arrepentido, como al final de la *Electra*, dolido y acongojado, azotado por el remordimiento y enloquecido por la enfermedad de las furias.

A partir de este momento la misión de Paula es la misma que la de las Erinies²⁸⁶, puesto que considera imperdonable su actuación. Efectivamente, con sus reproches a David, conseguirá el propósito de éstas²⁸⁷.

La aparición en escena de David, “pálido, despeinado”, recuerda a Orestes tras haber cometido el matricidio. Su propia conciencia lo impulsa a la locura, sus furias interiores lo atormentan hasta darse a la bebida para intentar disimular, pero no puede dejar de reconocer su miedo, producido en parte por la presencia de Paula, que supone el recuerdo vivo del crimen²⁸⁸. Entre la risa y el llanto aparece desquiciado, como el héroe euripideo se ha presentado ante un Comité que alaba su acción pero no consigue encontrar una solución a su situación y al desprecio que él mismo profesa por su persona, capaz de condenar a su madre. Por lo tanto, el Comité no consigue lo que en Esquilo se alcanza con el juicio del Areópago, la conciliación de los antagonistas y, lo que es más importante, la purificación del culpable no tiene lugar si no es con la muerte. Al final de la obra, pese a la falta de consuelo trascendente que sufren los personajes, una presencia nos recuerda lo que podría considerarse un reflejo humano del oráculo apolíneo. Se trata de la mención de Jacobo Fessler, que lo ha empujado a llevar hasta el final su acción, a cumplir su deber dentro del compromiso que David ha aceptado. Sin embargo, el propio David admite que el hecho de justificarse en esta persona es sólo un modo de quitarse el peso del desastre al que ha conducido a su madre, peso que, como al Orestes clásico, consigue derrumbarlo si lo considera una acción individual decidida sólo por él.

²⁸⁶ Paula, la fuerza del pasado, el recuerdo de una moral que no logra asentar sus bases en las nuevas generaciones, se inquiere como lo hicieran las Erinies esquileas: “¿En qué tiempos vivimos? ¿Los hijos ya no tienen piedad de las madres? (p. 59); Cf. *Eu.* 490 ss.

²⁸⁷ *Eu.* 334-340.

²⁸⁸ Cf. A., *Ch.* 1021 ss, donde Orestes comienza a sentir la presencia de las Erinies que lo atormentan.

El conflicto entre la justicia social y el amor filial ha tenido un desenlace trágico para la familia Harko. El miedo se apodera de todos y cada uno de ellos (en el cuadro IV). En esta situación se comprueba la nueva configuración de unos héroes desprotegidos de la divinidad que ya no encuentran apoyo ni complicidad en fuerzas superiores si no son también humanas y por lo tanto igualmente falibles y dañinas. En las diferentes menciones que a los dioses se hacen en la obra, se mantiene un tono de duda, de incertidumbre por lo que pueda o no existir, ni se niega la existencia de Dios, ni se confía en su ayuda, solamente se plantea una posibilidad.

DAVID.- Y si hubiera un dios allá arriba, si hay una justicia superior. ¿Sería culpable ante ese Dios, ante esa justicia?

MARTA.- Si hay un Dios allá arriba, tendrá piedad de nosotros, David. (p. 77)

Tanto en las palabras que ahora pronuncia Marta, como en otros momentos durante el desarrollo del drama, los protagonistas se preguntan por el sentido de su existencia, manifestando una duda que, en ocasiones, puede recordar la de tantos personajes euripideos, en un momento de crisis en el que Sastre, como el autor griego, se inquiera a sí mismo en tales términos²⁸⁹. No obstante la duda no sirve como consuelo, tampoco lo fue para Juana, cuando se preguntaba por la existencia de otra vida. No es suficiente para mantener esperanzados a los protagonistas de esta tragedia que se encuentran solos, desamparados, y azotados. La presencia divina no sirve en este caso de sustento optimista o fuerza impulsora, como en la tragedia griega, o de esperanza trascendente, como en el caso del pensamiento cristiano.

Sin embargo, David reconoce dos puntos fundamentales que justifican o al menos fundamentan su actuación: El primero, herencia clásica, es la apelación a una justicia que supera la decisión individual

²⁸⁹ Ya hemos señalado cómo en diversos lugares, Sastre manifestaba el momento de evolución personal en el que se encuentra durante estos años. M. Ruggeri Marchetti ("Itinerario creativo de una actividad dramática", *Once ensayos en busca de un autor. Alfonso Sastre*, cit., p. 13 ss.) señala que estas preguntas responden a una creencia todavía no desvanecida pero a un rechazo de toda práctica religiosa y a un alejamiento de la Iglesia, identificada con el absolutismo político".

y en nombre de la cual se actúa. Jacobo Fessler, el Comité, el partido, pueden ser la fuerza superior a la que Sastre se refería en el esquema B. Pero sobre esta fuerza, que lleva a la tragedia de la Revolución, existe otra fuerza mayor todavía, la de la “tragedia sorda del orden social injusto”, en la que no se encuentra ningún resquicio de esperanza, que conduce directamente de la dicha a la desdicha a los que, como David Harko, no son sordos y luchan por combatirla, hasta perder toda confianza y encontrarse zarandeados por un destino o unos acontecimientos que no pueden dominar.

El héroe deshecho, desintegrado, reconoce la necesidad de un castigo por su actuación, de la que sólo él es responsable, *panaitios*, y ve en Paula a su ejecutora perfecta, por eso le pide que se arroje sobre él como una furia, de manera que con la violencia exterior pueda pagar su crimen, que no ha sido el de matar, sino el de conducir a la muerte.

DAVID.- Y que te arrojes sobre mí como una furia, y que me desgarras con tus uñas la cara, que me hagas sangre... No. No te calles ahora. No te calles. No me mires así. Te pareces demasiado a mi madre para que yo pueda soportar esa mirada. [...] Es que yo ya no siento nada. Me encuentro frío y sucio, pero no estoy sufriendo todo lo que tendría que sufrir ahora un hombre normal...

A pesar de su intento de recomponerse, de encontrar en los reproches de Paula el castigo suficiente para conseguir ser purgado sin necesidad de morir, finalmente David Harko no es capaz de levantar sobre sus hombros el terrible peso de su acción y decide, él mismo, limpiar su culpa, o dejar de sufrir, dándose la muerte, atormentado por el remordimiento y el dolor. Porque Paula, como una Erinis, continúa profetizando la degeneración de la raza, la pérdida del respeto y la maldición que caerá sobre la juventud gracias al ejemplo dado por David:

PAULA.- [...] ¡Servirás de ejemplo a unas juventudes malditas y desde ahora todas las madres mirarán a sus hijos de otra forma! ¡Porque desde ahora las mujeres tendrán miedo de sus hijos!

¡Contigo empieza un nuevo tiempo, David, un tiempo en el que todo estará permitido! ¿Eres feliz pensándolo? (p. 79)²⁹⁰.

Apelando a la justicia, pero reconocida su debilidad, David sale para no volver a ser visto con vida. En el epílogo, David, ahora “héroe de la revolución”, aparece muerto, la simbólica lluvia no ha cesado y los vecinos, Marta y Paula contemplan al héroe víctima de sus acciones, vencido por su compromiso y por una fuerza superior a él que lo ha arrastrado a la desgracia. La llegada de Jacobo Fessler nos vuelve a recordar la presencia de Apolo en la trilogía esquilea, pero en esta ocasión, un humano Loxias ha llegado tarde, lamentando haberlo dejado solo, frente al dios olímpico que le garantiza la seguridad y su defensa por encima de todo²⁹¹.

JACOBO.- Hemos llegado tarde... (*Parece que habla a los militantes, pero no se dirige a ellos. Tiene un gesto torcido.*) No debimos dejarlo solo. Hemos confiado demasiado en su fuerza. ¡Keller! (*Un militante se cuadra. Jacobo Fessler tiene una mirada triste mientras ordena.*) Telefona a los periódicos... David Harko ha muerto en un accidente... Sus últimas palabras fueron de solidaridad para la causa, de amor al Partido y de fe en el porvenir... David Harko es un ejemplo para las juventudes del Partido. (*Hay una mueca triste en su rostro cuando añade:*) David... es un héroe de la Revolución.

A pesar del pesimismo, del final como víctima, de la tragedia que ha sobrevenido a los protagonistas, la conclusión de esta pieza no es absolutamente cerrada. Las palabras de Ana muestran un pequeño atisbo de esperanza, inconcreta, indefinida, pero que ofrece la luz suficiente como para no considerar un final sin posibilidad de una futura peripecia hacia la dicha:

MARTA.- Estoy segura de que no ha terminado todo, amor mío.
En esta madrugada llueve sobre tu cuerpo, llueve sobre nuestros

²⁹⁰ Cf. A., *Eu.* 490-522.

²⁹¹ A., *Eu.* 64 ss.

cuerpos, y me doy cuenta, abrazándote, de que estás en algún sitio... de que quizás hayas conseguido la paz... Todo esto va a continuar, David, pero a ti ya no te importe... Descansa por fin... Hacía tanto tiempo que yo lo deseaba... tu descanso... que en esta madrugada has muerto y yo no estoy demasiado triste... Te quiero, te quiero y sé que no te he perdido para siempre... ¿Estás en paz, por fin? Ya no te queda ningún remordimiento... Estás como dormido... [...] Por aquí, David, todo sigue igual... Hace una mañana triste... Está lloviendo, amor mío..., y yo me he quedado sola en este mundo... En donde estés, espera... Yo llegaré una tarde en que tú estés un poco triste... Le habrá llegado por fin el momento... a nuestro pobre amor... (p. 81)

Para la revolución la muerte de David será un ejemplo, un motivo para seguir, como para David lo fue la ejecución de su padre. Ello demuestra que la tragedia individual no lleva consigo, en este caso, la tragedia general, absoluta, la tragedia social, lección que recuerda también el objetivo último de la tragedia clásica. La muerte de David parece querer decir que la revolución está viva. Las palabras de Marta, mujer con un carácter afable pero de plomo, que ha sabido soportar y contenerse durante toda su existencia, cierran la tragedia de manera suave, interrumpen el brusco choque que ha producido la catástrofe final e introducen un melancólico suspiro de alivio tras la terrible tormenta que no ha cesado ni un momento durante el desarrollo de los acontecimientos.

En la obra refleja Sastre la deshumanización a la que ha llegado el régimen comunista, la posible corrupción del poder y la dificultad de mantener puros los ideales, que en ocasiones desencadena un conflicto trágico aparentemente indisoluble. Plantea la dificultad de la decisión en el debate entre la fidelidad a los sentimientos o a la ideología y las exigencias político-sociales. Las dudas existenciales y religiosas de sus personajes, que se preguntan sin respuesta por la trascendencia y la existencia de lo divino reflejan la crisis ideológica del autor, preocupado por los problemas sociales de su tiempo a través de un teatro comprometido, no conforme con lo establecido, como lo es el eurípideo, un teatro que, a imagen del clásico, se hace eco de las transformaciones sociales y la crisis que éstas conllevan, cercano en algunos aspectos al

talante sartriano. Un teatro, en definitiva, en el que nada se contempla ya con la optimista clarividencia del drama esquileo, pero que no cierra las puertas a una futura conciliación general por la que los héroes han de sacrificarse.