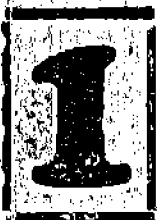


# teatro



PUBLICACION DE:  
"Nuevos Horizontes"  
TUPIZA — BOLIVIA

Handwritten text in the upper left quadrant, appearing as a list or set of notes.

Handwritten text in the middle left quadrant, possibly a continuation of the notes.

Handwritten text in the middle right quadrant, possibly a continuation of the notes.

A vertical column of handwritten text on the right side of the page, possibly a list or a series of entries.

# teatro

Publicación del Conjunto Teatral  
«Nuevos Horizontes» de Tupiza (Bolivia)



## Sumario

### OTRO PASO ADELANTE

Nota Editorial ..... 3

### EL TEATRO DEVUELVE LA TERNURA A LOS HOMBRES

Louis JOUVET..... 4

### NUESTRO OFICIO

Jean Louis BARRAULT ..... 6

### PALABRAS DEL AUTOR DE

«LA ZORRA Y LAS UVAS»..... 19

### DATOS BIOGRAFICOS DE

GUILHERME FIGUEIREDO ..... 20

### LA ZORRA Y LAS UVAS

Comedia dramática en tres actos ..... 21

### MADUROS PARA LA LIBERTAD

Alberto GIRRI ..... 56

Septiembre 1956

Ejemplar Bs. 1.000

**1**

# DIFUSION CULTURAL

## COLECCION LITERARIA:

Nº 1 — PAGINAS ESCOGIDAS  
(Segunda Edición) Rafael BARRET

Nº 2 — FUEGO POETICO (Selección)  
León FELIPE

Nº 7 — MANOS DE LUZ (Drama en 3 actos)  
Rodolfo GONZALEZ PACHECO

## COLECCION CIENTIFICA:

Nº 2 — LO QUE DEBE SABER TODA JOVEN  
Dra. Mary WOOD

Nº 5 — EL PROBLEMA SEXUAL  
Dr. G. HARDY

Nº 8 — MEDICINA SEXUAL  
Dr. W. HERLICH

## COLECCION SOCIOLOGIA:

9 Capítulos de la obra EL APOYO MUTUO  
Pedro KROPOTKINE

*Cada ejemplar Bs. 100*

# *Cuadernillos* **INQUIETUD**

ADQUIERA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS DEL PAIS  
PEDIDOS DIRECTOS A: CASILLA Nº 20 . TUPIZA (BOLIVIA)

## OTRO PASO ADELANTE...

Cuando hace diez años un núcleo de jóvenes, inquietos y aficionados al teatro, formamos en esta ciudad de Tupiza, el Conjunto Nuevos Horizontes, por más esperanzados que estuviésemos en el feliz éxito de nuestra labor, no hubiéramos imaginado que llegaría un día en que respaldáramos nuestro trabajo, no sólo con publicar el Boletín Informativo, sino con la aparición de TEATRO que hoy ve la luz. Y ello porque ya habíamos visto tantas labores iniciadas y trunca, tantas promesas de lucha, luego frustradas, que el sedimento de desconfianza fué quedando.

Pero, la voluntad, acción en reposo, que fué despertándose en todos esos jóvenes, al calor de la sensibilidad tocada por la presencia de los niños pobres, poco a poco, en lentitud firme, fué venciendo el velo de la duda y la roca de la desidia, hasta llegar a tomar tal impulso hondo, que sus frutos, de ahora en adelante, vuelven obra de trascendencia pública, no han de extrañar a nadie, para bien de todos.

En efecto, el jalón al que hoy damos forma concreta, la publicación de TEATRO, constituye uno de los pocos intentos registrados en el país, (al menos en cuanto a noticias tengamos de ello) de expresión de un grupo teatral, en medio más permanente que nuestro Boletín, sujeto, por el carácter informativo del mismo, a las variaciones de la actualidad, que registra el paso del presente, sin la calma del medio libro que es TEATRO.

Nuestro alborozo, al poder ofrecer a propios y extraños la presente edición, ha subido hasta el tono de la franca alegría de poder comunicarnos con quienes adivinamos, tan afi-

cionados como nosotros, a sentir cerca suyo el aletazo cálido de ternura del arte, como para que a su través nos sintamos en hombres cerca de los hombres mismos, por el hecho para nosotros por demás estimulante de poder contar en nuestras páginas, que serán dedicadas en cada ejemplar a una obra de teatro, esta vez con la versión de LA ZORRA Y LAS UVAS, del autor brasileño Guilherme Figueiredo.

Levantada sobre el eterno y emocionante problema de la libertad, lo que de sueño amante beligerar ella en el espíritu del hombre, lo que de entronazo con la realidad significa su camino; esta obra contiene todo lo que de la Libertad acaricia o hiera, como aliento o consuelo.

Por ello, es que para presentarles, en este nuevo abrazo tendido hacia los hombres que nos apoyan, y a los que nos apoyarán, hemos escogido todo lo profundo de mensaje que hay en La Zorra y Las Uvas.

Que lleguemos hasta quienes nos conocen, hasta quienes esperamos, será labor que realizaremos a través de TEATRO, no sólo con la esperanza de lograrlo, sino con el estímulo vigoroso que nos significa haber intentado desde hace diez años, trazar rutas de acercamiento a la colectividad en la que vivimos, y haber logrado, el necesario apoyo que nos ha permitido no sólo subsistir sino aspirar, cada vez con más intención y mayor puntería, a hacer blanco en la sensibilidad, no sólo artística, sino en la otra, en la humana, amplia y sin límites, que indentificándose con nuestro propósito de ayuda a los niños pobres, será amplia vía de comprensión y simpatía fraternas que nos permitirán a todos, ir adelante hacia un mundo mejor.

# El Teatro Devuelve la Ternura a los Hombres

*Louis JOUVET*

Dentro del arte, el teatro ocupa un lugar insigne y merecido. Debe ese lugar a la importancia de una comunidad en la que vive, que sostiene y propaga.

El teatro es una de las primeras actividades humanas, una de las más persistentes y tal vez la más soberana. Por su intermedio, el poder creador de los hombres se ejerce con la mayor veracidad y eficacia.

El teatro no es sólo la expresión de un pueblo y de una nación, sino el testimonio más verdadero y viviente de una civilización. Constituye en el universo el único intercambio libre, el de los sentimientos e ideas. Por sus virtudes y excelencias, el teatro se ha revelado y afirmado como un lazo espiritual incomparable. La vida y el arte del teatro utilizan y crean reacciones de sensibilidad, relaciones de afecto y amistad; esos son actos esenciales. Transmitidos de una época a otra, transferidos de una región o de una nación a otra, esos actos crean a su vez una comunidad, una identidad espirituales.

No es ese el punto de vista que por lo general, propone la crítica dramática. Para ésta, dicho arte no va tan lejos, pero hay que decir y repetir que el teatro no es sólo un medio de escuchar o pasar el tiempo, sino una ocasión de preparar y vivir la propia vida con plenitud.

El teatro no es sólo industria o gesticulación, sino imaginación, liberación y amor.

En la decepcionante época en que vivimos, los testimonios más puros de su realidad nos han sido dados por los prisioneros de los campos de concentración. En medio de una multitud inmensa y desnuda, en medio de los hombres desesperados y desamparados, en el seno de su soledad, de su sufrimiento, el teatro se ha manifestado como en las primeras épocas en las que los hombres diseminados, errantes, desolados e inciertos, inventaron la representación dramática.

El teatro ha nacido en los campos; ha nacido de las mismas necesidades, de las mismas angustias, de la misma buena voluntad.

Ha restituido a los hombres a sí mismos. Ha liberado, ha hecho revivir en ellos todo aquello que su nueva condición había destruido o amortiguado; les ha afirmado la permanencia de la vida, su continuidad.

Así, el teatro despierta las esperanzas y los recuerdos. Hace revivir una sensibilidad que puede debilitarse o naufragar.

El teatro devuelve a los hombres la ternura humana, esa ternura humana que une como una inmensa familia a través de las generaciones al público de Esquilo, de Sófocles, Eurípides, con el de Lope de Vega, Calderón y Shakespeare, y con el de nuestros clásicos franceses y nuestros autores contemporáneos.

Cuando se representa una obra, cuando los saltimbanquis levantan su tablado, se produce una libera-

ción, sobreviene una elevación, se practica un conocimiento interior, se establece una vida profunda entre los hombres. Pero el teatro no se organiza como un enfrentamiento o un combate. Ya sea el teatro una penetración, un descubrimiento o un enriquecimiento del hombre, no vive ni de exclusiones ni de denominaciones, ni de esas reivindicaciones de primacía que los debates económicos y militares suscitan, mantienen e intentan justificar. El arte dramático de una nación no se opone al de una nación vecina. Para prosperar, no exige descalificaciones, limitaciones o aniquilamientos.

En el momento en que entre las naciones se abren discusiones o disputas fecundas en antagonismos y sentimientos, necesitamos definir el uso y porvenir del teatro, necesita-

mos propagar y desarrollar el arte dramático.

Esas consideraciones, los testimonios aún recientes que da el teatro de sus cualidades, la evidencia de su necesidad y de sus virtudes, deben comandar e inspirar la actitud de quienes tienen la carga y el cuidado del arte dramático.

Deseamos que deje de ser considerado como un comercio o un tráfico; deseamos que la educación desempeñe en el teatro y en el arte dramático la parte que le corresponde, y que éste siga siendo lo que siempre ha sido: una ofrenda, un intercambio de amistad y amor entre los hombres. Me parece que el punto de partida de nuestras preocupaciones debe ser su independencia y su universalidad.

# NUESTRO OFICIO

*Jean Louis BARRAULT*

Señor Rector, señores profesores, señoras y señores:

Me encuentro en el seno de esta Universidad, ante todos ustedes, como un colegial que debe cumplir una tarea. La haré, entonces, sobre lo único que yo conozco a fondo: nuestro oficio.

Nuestro oficio en principio se realiza (y es mejor realizarlo que dictar conferencias sobre él) de diversas maneras. Pero sucede, a veces, que cuando se ama en forma especial un oficio, se suele buscar a un amigo para hablar con él sobre el objeto amado, y es por esa razón que yo he buscado a mis amigos del Teatro Experimental, para hablar con ellos de mi oficio. En el amor que yo profeso a mi oficio, hay dos términos: el de amor y el de oficio. Quisiera ser lo más claro posible a través de esta conferencia, o mejor dicho, confidencia que voy a hacerles.

Para mí, mi oficio es una de las más bellas conquistas del hombre. El hombre tiene por función sobre la tierra, engendrar creaturas para conservar la raza, y en el plan utilitario de su vida, la de fabricar objetos que lo llevarán más allá de su propia existencia.

Un carpintero que para toda su vida fabricando muebles, prolonga su vida gracias a los muebles que ha fabricado. Cuando en nuestros días vemos un mueble Luis XIV, pensamos en el ebanista que lo fabricó, y hay en el objeto y en su pátina, un eco de la vida de ese obrero. Hay en el desempeño de su oficio un desafío lanzado a la muerte y una victoria alcanzada sobre la vida, a condi-

ción de considerar el oficio como una finalidad, es decir, a condición de considerar que el oficio es un medio para fabricar determinados objetos, y no un fin que nos sirve para obtener de él, goces separados o diferentes.

El gran compositor alemán Juan Sebastián Bach, enunciaba una fórmula que para mí tiene un carácter de divisa. Decía: "Yo obtengo de mi oficio una alegría tan profunda, que no podría cambiarlo aunque a los hombres no les gustara lo que yo hago". Así, pues, yo creo que el oficio ha de ser un fin y no un medio. Desgraciadamente en nuestra época sucede todo lo contrario. Y los que así proceden cometen el error de perder su vida en el afán de "ganarse la vida". Y como no sienten ese amor absoluto por su oficio, todo el tiempo que le dedican es tiempo perdido. De esta manera considero yo el amor al oficio, y me dirijo especialmente a la juventud para hacerle ver el valor enorme que hay en considerar el oficio como un fin que nos permita hacer algo definitivamente bueno.

Recuerdo que un día, durante la ocupación, y siendo yo Director Artístico en la Comedia Francesa, nos ocupábamos del montaje de la obra de Mauviac "La Malime". En aquella época carecíamos de madera, de tela y de todo en general. El decorado que me dieron para la obra no estaba del todo bien, no era de mi gusto. Y como la escena de la Comedia Francesa está en plano inclinado y no era posible pintar un decorado nuevo, yo me esforzaba por encontrar una solución, a fin de aprovechar el



mismo decorado. Lo mandé retirar y advertí en ese instante, que poniéndolo un poco inclinado, se veía menos mal, y hasta podría servir. Me dirigí entonces, al jefe de los maquinistas de la Comedia y le dije: "Mi querido Jealerat, necesito que me coloque usted este decorado un poco torcido". Me respondió: "Pero, señor, en esa forma, este decorado va a irse a la porra". (No deben ustedes extrañarse de los términos que se emplean en el teatro).

Insisto ante él y le digo: "No importa. Poniéndolo un poco torcido lo podremos aprovechar y no se notará...". Entonces el hombre palidece, y me dice: "Señor, creo que este será el último año que lo acompaña. Este oficio va de mal en peor. Ya no se toma en cuenta más que lo que se nota o lo que no se nota. Y sea como quiera, señor, pero yo sabré que este decorado está mal colocado". Y vi que las lágrimas empañaban sus ojos. Pues bien, ahí recibí una lección de un obrero que realmente amaba su oficio. Aunque aquello no se notara, él sabía que eso no estaba debidamente bien hecho. Para mí, es así como se debe ejercer el oficio, sin considerar si algo se nota o no se nota. El objeto que se fabrica, la obra que se realice debe obedecer a las leyes de la perfección y de la honradez, sin ninguna atenuante.

Les hablo en este momento del verdadero oficio y cabría preguntarse si el del teatro es un verdadero oficio. En qué consiste esta artesanía. ¿Dónde están los objetos que nosotros fabricamos para el teatro? No existen. El nuestro, es un oficio efímero. Al llegar nosotros a la escena no hay nada. Durante nuestro trabajo hay la ilusión de algo, una especie de connivencia en una mentira y después vuelve a no quedar nada. Hemos hecho en conjunto un oficio de engaño, y podríamos decir de nuestro trabajo lo que decía un actor de feria,

hablando de un pintor que hacía unos frescos enormes: "No tengan ustedes miedo, se ven grandes, pero luego se desinflan". Nuestro oficio también es algo que se infla, hecho en realidad de polvo, de aire, como esos globos de los niños a los que basta pinchar con un alfiler para que se rompan. Se podría creer, en realidad, que nuestro oficio es falso, y, en realidad, ocho veces sobre diez, las personas que eligen este oficio obedecen a razones falaces y estas malas razones por las que eligen este oficio, son, ante todo, una escapatoria a su propia existencia.

Un joven con una naturaleza cobarde e impotente buscará automáticamente el teatro y en especial, buscará el cine: ¿Por qué...? Porque encuentra en el teatro una falsedad que a veces corresponde a su deseo de evadirse de su verdadera vida y encuentra en el cine una forma rápida de gloria que le permitirá adquirir una reputación y también rápidas ganancias.

Hay también algunas naturalezas deformadas y acomplejadas, sujetas al afán de exhibicionismo o de narcisismo, que se sienten atraídas por esa actividad. Yo he tenido ocasión de conocer algunos jóvenes que se afanan por ingresar al teatro por estas falsas razones. Así un día, llegó uno, con aire enfermizo, de naturaleza mórbida, de grandes ojos claros, con un pecho hundido que daba la impresión de haber hecho ejercicios respiratorios al revés, y me dice: "Señor Director, yo quisiera hacer teatro". Le pregunto: "¿Y por qué quiere, usted, dedicarse al teatro...?". Y me responde: "Porque mi estado de salud no me permite hacer otra cosa".

Otro día, viene otro joven y cuando me manifiesta su deseo, le pregunto:

—¿Sabe usted, recitar, alguna escena de memoria?

—Sí —dice— conozco el monólogo  
"Ser o no ser..."

—Bien, dígalo.

Y entonces, retrocediendo un paso y cambiando inmediatamente de silueta, hunde su cabeza entre los hombros y adoptando un aire maligno, dice en forma cómica:

—"Ser o no ser... Esa es la cuestión". Y, deteniéndose, exclama molesto: "Voy a buscar mi papel..."

Vuelve esgrimiendo el papel en su mano y hundiendo nuevamente el cuello en los hombros, comienza otra vez:

—"Ser o no ser... Esa es la cuestión... ¿Es más noble...?"

Se detiene, titubea, y termina por exclamar:

—¡Demonios...! ¡No puedo...! ¡No puedo...!

—Pero, entonces, —le digo—, ¿por qué quiere, usted hacer teatro?

Y me responde esto, que, les juro, es la verdad:

Por que "me carga" el trabajo...

Me aventuro a preguntarle:

Pero, ¿qué hace su padre?

—Es abogado, —me dice—

—Está, usted, disgustado con él?

—Sí, —responde—, estamos disgustados... y me marcharé de la casa.

Y luego agrega en tono de suficiencia:

Creí en un principio que André Breton me comprendería, pero al cabo de algunos meses me di cuenta de que a Breton también le gusta el trabajo, así es que tuve que abandonarlo.

—Pero, ¿no podría usted encontrar alguna razón para dedicarse al trabajo? —le digo— ¿aunque sólo fuera para darle la contra a su padre...? Trate de trabajar y de triunfar para probarle a su padre que él es un imbécil.

Y me responde:

—Pero, señor ¡sí eso ya lo sabe!

Les podría citar numerosos ejemplos de jóvenes que se sienten atraídos por el teatro y que envenenan nuestra profesión, logrando a veces entrar en el gremio para mal de todos.

Sin embargo, creo que existen verdaderas razones que lo orientan a uno hacia el teatro, y si se reflexiona puede uno darse cuenta de que estas razones son de dos especies, y que son, en todo caso, de una naturaleza muy particular y que suelen encontrarse en la niñez. Yo creo que hay una categoría de niños que sufren de lo que podría llamarse la enfermedad del amor, así como hay naturalezas que están atacadas por un cáncer generalizado. Estas naturalezas están afectadas de un amor hacia el hombre. Son naturalezas excepcionalmente blandas, nacidas para amar y ser amadas y están en actitud amorosa por todo lo que las rodea. Y no sólo con respecto a las personas, sino también, con respecto a las cosas de toda índole y de todo género, este estado amoroso con respecto a las cosas y personas termina por crear una semejanza con el objeto amado. Ustedes no ignoran que, algunos seres, a fuerza de amarse, terminan por tener los mismos gustos, hasta el mismo color de los ojos, la misma voz. Pues bien, en estos niños de que hablamos, que poseen el mal del amor, existe esta facultad de parecerse a las cosas que les rodean, a las cosas que observan. Esta facultad se llama mimetismo.

Yo tengo a este respecto un recuerdo de mi juventud. Un tío mío, que me educó, se distraja los días jueves, que era mi día de salida del colegio, en adivinar con quién había pasado yo la tarde, porque, según decía, yo traba, al cabo del día, los gestos, la manera de hablar, las manías, del compañero con quien había estado, lo

que quiere decir que ya poseía, a mi pesar, una tendencia al mimetismo.

Esta enfermedad del amor tiene también otra consecuencia, que es la de prestar un alma humana a todo lo que nos rodea. Y, desde el momento en que yo me parezco al objeto amado, éste también se parece a mí, y desde el instante en que el objeto amado se me parece, este objeto tiene un alma humana como yo. De tal manera que si miro un árbol, este árbol adquiere un alma humana; si miro el agua, ésta tendrá una personalidad humana; si miro el Océano Pacífico, éste no será igual al Atlántico. Una cabra tendrá el aspecto de una viejita más o menos vivaracha, del mismo modo que ese sillón tendrá la apariencia de un señor gordo de larga barba. Un cuervo tendrá aspecto de funcionario con lentes, en tanto que el viento se asemeja a un caballero infernal que se entretiene en martirizar las hojas de los árboles, etc.... Esta condición tiene también un nombre, se llama animismo. En resumen, el niño que es presa del mal de amor posee dos facultades, dones divinos, que son: el mimetismo (facultad de parecerse al objeto amado), y el animismo (que consiste en prestar un alma humana a todo lo que interesa). Creo que tal género de niños está hecho para hacer teatro.

Es evidente que cuando se es niño y se quiere hacer teatro, no se va donde los padres a decirles: "Queridos padres, yo quiero hacer teatro porque estoy atacado de mimetismo y de animismo". Sólo después de desempeñar el oficio un cierto tiempo, y, en especial después de haber tenido que hacer una conferencia sobre él, uno se pone a reflexionar sobre su propio caso y llega a descubrir todas estas cosas. Cuando se es niño, se va donde los padres y se les dice: "Yo quiero hacer teatro..." "¡Pero, no seas imbecil, querido!" —dirá el papá—. "De dónde has sacado esas cosas? ¿Por

qué quieres hacer teatro...?" "¡Bah...! No sé. Porque quiero hacer teatro...!"

Y ese es el milagro de la vocación. ¿Cómo es posible que, siendo nada más que un niño, e ignorando en absoluto lo que le espera en la vida, sienta el muchacho ese deseo instintivo, ese afán ciego de dirigirse en una dirección fija, de la que no se tiene noción alguna? Si no hubiera una Providencia, eso podría ser el origen de fracasos estruendosos y lamentables. Para mí, se hace evidente que sólo por milagro se pueden evitar mayores desgracias debidas a esta vocación ciega, a esta necesidad instintiva que nos lleva hacia una profesión que, en algunos casos, como el mío, después de veinte años de ejercicio no la cambiaríamos por ninguna otra. Tenemos el deber de manifestar nuestro reconocimiento a nuestro Destino, a la Providencia, o como quiera llamársele, que permite que un niño pueda encauzarse en la ruta definitiva de su existencia.

Ahora bien, ¿cuáles son las alegrías que proporciona este oficio...? A mí me procura tres clases de alegría. En primer término, una alegría poética; luego, una alegría artística, y, finalmente, una alegría social. Examinemos estas tres clases de alegría y empecemos por la alegría poética.

Creo que el oficio teatral es, entre los oficios del arte, el que procura al artista o artesano las más grandes alegrías poéticas. Y eso porque este oficio posee un fenómeno que no tienen los otros, y es el fenómeno de la representación teatral. ¿Y qué es la representación teatral...? Es la realización inmediata de la obra de arte. Examinemos de cerca lo que es la representación teatral.

Por la noche, mil o dos mil personas se encaminan como por casualidad hacia la sala del teatro, y se

reñen unos al lado de otros, recubriendo los muros como moscas hasta el techo. Se instalan codo a codo, y en un estado mental casi vacío y determinados a oír y si es necesario a aplaudir. Estos dos mil pechos constituyen una especie de pila magnética gracias al contacto de codos de que ya hablamos. Y conviene hacer notar que las salas que tienen los brazos de sus sillones, de felpa y con cierta separación, son menos tibias y acogedoras que las que no tienen más que un brazo separando sus sillones. Es necesario que haya contacto humano en la sala, que el público se sienta codo a codo para que haya pila magnética, y es preciso, también, que todas las clases de la sociedad estén representadas. De abajo hacia arriba, es preciso que estén el profesor, el estudiante, la señora preocupada de sus labores, el caballero anciano interesado por la artista joven, el galán uniformado que viene con su damisela y que mira sólo en parte el espectáculo, el intelectual, el obrero, la mujer infiel, el hombre que ha robado por primera vez; en fin, todas las clases de la sociedad han de estar allí representadas. Y cuando una sala está ocupada por individuos de una sola profesión (estudiantes o corporaciones), la concurrencia no es buena para el artista. Para que haya precipitado químico por parte del público, es necesario que todas las clases de la sociedad estén representadas. Se podría decir que el público de una sala de teatro es una representación cuantitativa de la humanidad. Y cuando todas las clases de la sociedad estén representadas en el público, se dirá, no que hay mil o dos mil personas en la sala, sino UN PÚBLICO. Ese para el cual nosotros representamos, porque en realidad a nosotros no nos importa éste o aquél; el de arriba o el de abajo; nos importa EL PÚBLICO. Para fijar esta idea en forma gráfica en nuestra imagi-

nación, digamos que el público es un enorme Budah que llena el vacío de la sala. Su cabeza está tocando la araña que ilumina el techo, su vientre queda en el sitio de la orquesta; sus brazos, debido a la postura del Budah, que ustedes conocen, quedan tocando las filas de los balcones, y así rellena todo el vacío de la sala, y para esta divinidad, representamos nosotros. Existe, entonces, del lado de la sala, la representación cuantitativa de la humanidad, y cada elemento de esta pila magnética, gracias a la representación teatral, encuentra su alma colectiva.

Sobre la escena sucede todo lo contrario. Hay un grupo mucho más reducido (por lo menos así lo esperamos siempre).

Un día, en el curso de una obra que era un fracaso, un actor avanza hasta las candilejas y encarándose con uno de lo doce o quince espectadores de la sala, le dice: "Y ándense con cuidado... ¿eh...? Miren que nosotros somos más numerosos que ustedes".

Como decíamos, en la escena hay un equipo escogido y reducido. Aquí vemos el prototipo humano. Hay el prototipo de Celestina, del Capitán, el de los amantes, el de los Reyes, en fin, todos los personajes son prototipos de su especie. El equipo que actúa sobre el escenario ha sido escogido con la preocupación de la pureza humana individual. El conjunto que actúa en la escena es, pues, la representación cualitativa de la humanidad y lo que reina aquí es el individuo y lo individual. Lo que reina en la sala es lo colectivo. De esta confrontación nace la atmósfera que reina en el teatro. Los actores lanzan la pelota contra el público, éste la devuelve, y el intercambio se prolonga durante la representación. De la vehemencia con que este cambio de propósitos se efectúa, nace lo que llamamos "acto de amor colectivo".

He ahí lo que es la representación con sus características que ningún otro arte tiene, y de ahí también, este goce sublime que la representación nos procura. He ahí el goce poético de que hablábamos al comienzo. Una prueba de que la representación teatral es un acto de amor, la constituye el hecho de que al comienzo nos asaltan los nervios, que a fin de cuentas no son otra cosa que un exceso de emoción, idéntico al que sentimos cuando por primera vez vamos a una cita amorosa. Se sienten en ambos casos las mismas manifestaciones: manos frías, el corazón parece salirse del pecho, no se sabe si hay que beber o hay que pasearse, o si hay que comer. No es precisamente el miedo, sino más bien, un estado emocional intenso, que se parece enormemente a la emoción amorosa. Estado que en el oficio teatral se renueva noche a noche. Nunca sabemos con quién tenemos cita esa noche... Es este un enigma continuamente renovado. Con frecuencia oímos a algún actor que exclama: "¡Oh Esta noche el público no tiene ningún talento...!". Y es evidente que en ciertas ocasiones el público tiene talento, y en ese caso, se logra crear una atmósfera de comprensión maravillosa.

Otra prueba de que la representación es acto de amor, es que en el curso de ella hay momentos de elevación de los cuales no se querría salir; dan ganas de callarse, de detener el tiempo y saborear largamente ese minuto de armonía infinita, con los mil corazones que laten al compás de nuestras palabras. Se producen otras veces silencios prolongados en la sala, que contienen una profunda emoción. Ningún artista desconoce el goce que causa ese silencio que a veces surge en el curso de la representación.

Otra prueba de que la representación es acto de amor, la constituye esa lascitud que se siente al término

de la función nocturna, en que se puede dejar caer libremente los brazos, y en que la circulación vuelve a su ritmo normal, en que se siente deseos de comer y en que, en general, se está voluptuosamente fatigado. He aquí el goce poético que me procura el oficio.

Veamos ahora el goce artístico. Esta es una sensación mucho más deliciada, ya que ustedes no ignoran lo mucho que se critica al teatro. Se le reprocha de ser un arte de segunda mano, apenas una rama de la literatura, o bien una connivencia con otras artes (esta es la fórmula de Baudelaire), una coincidencia con otro arte. Una especie de necesidad de las otras artes de darse cita para valorizar el teatro y para convertirse en teatro o en una especie de sucursal de otras artes. Se le acusa también de impureza, teniendo en cuenta que el actor es un elemento impuro: desigual, desobediente, por definición. El actor está sometido a su estado de salud y a su propia sensibilidad, y si esta última es extremadamente desarrollada, no seguirá debidamente las exigencias del autor. Todas estas razones cuyas fuerzas no pueden negarse, son capaces de llegar a hacer dudar del arte escénico.

Por mi parte, yo tuve que pasar por este período de desesperación. En el curso de un espectáculo que debía poner en escena, me dirigí a Montherlant, que en aquel entonces no hacía obras de teatro, y le pedí un prefacio para la obra que yo tenía entre manos y que era una pieza sobre Esquilo con algo de pieza deportiva. Al oír mi solicitud, Montherlant me dijo: "Querido amigo, yo no puedo hacer lo que usted me pide, porque yo estimo que el teatro es un arte inútil. Para empezar, yo detesto las muchedumbres, y, por otra parte, el teatro no me dará nunca la representación que yo imagino cuando

leo "Fedra" o "Andrómaca" al lado de la chimenea. Ningún actor me dará la impresión que yo me he formado acerca de Hipólito. Ningún director de teatro me dará la atmósfera que yo creo para la lectura de mis autores favoritos". Y agregó finalmente: "Si mis sentidos están debidamente satisfechos por las demás artes, no veo cuál es la utilidad del arte del teatro".

Esta respuesta llevó la duda a mi espíritu y llegué a pensar que había elegido un arte secundario, un arte impuro. Y llevado de la desesperación que me produjo esa opinión vertida por un hombre como Montherlant, llegué a tomar la decisión de borrar el arte del teatro de mi lista de las artes de primer plano. Y hasta traté de retirarme del teatro y de ocuparme de otro arte.

Pero entre tanto yo reflexionaba. La vista se satisface con la pintura o la escultura, el oído queda satisfecho con la música, en fin, todos mis sentidos tienen su satisfacción en alguna actividad artística, y realmente no veo en todo esto de qué podría servir el teatro. Hasta que por fin se me ocurrió pensar: Bien... Pero todas estas artes satisfacen mi imaginación unas después de otras, ya que cuando recibo mi vista en un cuadro, estoy sordo; en el concierto oyendo una buena música, estoy ciego; prueba de ello es que hay muchas personas que cierran los ojos para oír mejor. Estas artes satisfacen, entonces, sólo un sentido, y yo recibí de la vida no sólo los cinco sentidos que conozco, sino además, los innumerables sentidos que desconozco y que yo los agrupo en el sentido del tacto, mejor dicho, en el sentido táctil a distancia, especie de electricidad o de halo eléctrico que permite que, aún estando distantes, nos toquemos íntimamente como si estuviéramos juntos, especie de fluido que nos recorre...

Yo recibo, entonces, la vida por todos los poros de mi cuerpo, por todos los sentidos que conozco, y además por los sentidos que desconozco y, en realidad, no existe un arte que pueda reproducir este fenómeno simultáneo que siento en cada momento presente. (Largo silencio del conferenciante. Continúa a media voz). Quisiera que ustedes se compenetraran de la atmósfera que nos rodea. Desde hace media hora hay un ruido continuo entre nosotros. Yo hablo y ustedes me escuchan. Todo es to nos aturde en cierto modo. Estamos en una especie de dominio abstracto y queremos en un momento fijar el presente: desde este salón con el Rector y todos ustedes, cuyos sentidos están dirigidos hacia mi persona, y en el que yo, por mi parte, me estoy consagrando con todo el corazón a ustedes, hasta la opinión que ustedes están formando de mí y que no me la dirán... Y, simultáneamente, vuestra conducta exterior que ustedes me manifiestan por signos de aprobación, y por mi parte, mi conducta externa que es la de un conferenciante, y esa otra opinión interna que yo me formo de ustedes y que, por cierto, no se la diré. (Risas en el público.). Hay una especie de contacto entre nosotros, que nos pone en mutua comunión, una especie de angustia que, en un momento determinado, nos habría aprisionado si yo hubiera continuado el silencio que intercalé en mi peroración y del que ya nos hemos repuesto.

Pues bien, yo quisiera, con ánimo tal vez infantil, inventar un juego que logrará reproducir artificialmente esta especie de parcela de vida, que de pronto, durante los diez segundos de silencio que provocamos, (silencio que podríamos tocar como si fuera algodón), quisiera, digo, poder captar ese presente que, por desgracia, ya es pasado. Ya somos dis-

tintos de lo que éramos en ese segundo. Esta especie de presente imponderable que no es más que un filo que divide el presente del pasado. Yo quisiera poder captar ese instante en el que me llega en forma simultánea, la luz, el sonido, el crujir de una silla, una tos, un automóvil en la calle, la luz de esta lámpara..., que me está molestando desde hace media hora. (Risas en el público)... Todo un sin fin de cosas que me llegan de todos los ángulos... En fin... quisiera captarlo y extenderlo para ustedes como una especie de pasta de confitería y tratar de reconstruir con esos elementos esa parcela de vida. Nuestra existencia se compone, pues, de todas esas muertes sucesivas.

Pues bien, si analizamos este instante presente, tendremos que dividirlo en tres etapas diferentes. Primero, este instante presente que es instantáneo, no siendo otra cosa que un movimiento, y que es lo contrario de lo estático, ya que en el momento mismo que lo captamos, ya es pasado. El presente es visión fantasmal de la vida que pasa, el "devenir" que dicen los filósofos. He ahí una de las características de este presente: la vida que se desliza.

Había en el momento de nuestro silencio una segunda característica: el intercambio. Nuestros pechos continuaban instintivamente su respiración. Había en cada uno de nosotros intercambio con relación al exterior, y había también, con relación a ustedes y a mí, intercambio humano entre dos grupos. El intercambio sería, pues, el segundo aspecto. Y la tercera característica sería, que, querámoslo o no, una especie de ritmo subterráneo nos arrastra por igual. Y bien, si yo quiero recrear este momento presente de la vida, en que todo me llega de manera simultánea, necesito encontrar un instrumento que pueda reproducir simultáneamente, el movimiento, el intercambio,

y ritmo. Y para eso no hay más que uno: el SER HUMANO.

El ser humano es un instrumento compuesto de una columna vertebral que es la sede del movimiento, y que posee la elasticidad de una serpiente que no necesita miembros para dar plasticidad a sus movimientos. De un pecho que, con sus movimientos de inspiración, de aspiración y de contracción, es la sede del intercambio, y finalmente el corazón, que es la sede del ritmo. El corazón, esa especie de brujo que palpita en nuestro interior. Tam-tam obsesivo que dura sesenta o setenta años (les deseo más a todos ustedes). El corazón maravilloso motor que late continuamente: cístole, diástole, cístole, diástole...

Ahora bien, con esta columna vertebral, con este pecho que respira y con este corazón que es la sede del ritmo, yo puedo reconstituir el momento presente. Bastará para eso que ponga en confrontación este ser humano con un espacio y una circunstancia determinados. Obtendré de esta especie de instrumento, el gesto ordinario que parte de la columna vertebral, pero con esa especie de ritmo que viene a modificar el gesto, y que le hará tomar una especie de mímica estilizada capaz de transformarla en danza o frenesí. Con el pecho y su respiración, tomando siempre un ritmo determinado, producirá vibraciones que lanzarán las vocales: a, e, i, o... Con el juego combinado muscular de la boca, y el gesto cortante, este aire que sale de mi pecho logra la consonante, que es, como dijimos, este conte del aire en pequeños trozos, luego la sílaba, luego la palabra, y entonces de mi pecho saldrá el Verbo. Pero el Verbo será la resultante natural y rica de una respiración y de un gesto, será el Verbo de Dios, el primer de todos los verbos. Y cuando en el teatro lo utilice en un texto, éste no tendrá otro valor que en la proporción en que sea per-

fectamente respirado y articulado, aún antes de que reproduzca una imagen. Se puede, entonces, comenzar por articulaciones, luego por trozos de frases, después frases enteras y finalmente períodos, y cantos y ritmos. La prueba la tenemos en Esquilo. Si ojean ustedes "Las Euménides", se encontrarán con esta frase: "El corazón comienza por articulaciones". Hay ya una especie de respiración que nace de trozos que pasan, como sucede en ese trozo de Ravel "La Valse", donde al comienzo hay una especie de barro sonoro que poco a poco sale el ritmo del vals. Del mismo modo, en el ser humano hay una especie de barro de respiración y de articulación del que surge la palabra; tiene un sentido teatral, en la medida que lo permite la respiración y el gesto bucal y no en la medida que pueda ser una idea.

Y ahora ya me siento en condiciones de dar respuesta a todas las personas que dicen que el teatro es una ramificación de la literatura, y sostendré que, por el contrario, la literatura es una ramificación del teatro. El teatro está cronológicamente antes que la literatura. El teatro es el Verbo. Esencial como el respirar. Y los escritores han inventado el truco del papel, tintero y pluma, y han fijado con el alfabeto de su fabricación y de una manera cómoda, el teatro que ellos tienen en la mente. Pero el Verbo esencial, el Verbo divino, es el Verbo del teatro; es decir, una respiración y un gesto de la boca.

Finalmente, con esta concepción del Verbo, con mi verbo en acuerdo constante, con mi expresión corporal, encontramos un factor común, que es el ser humano. Mientras consideremos las cosas en ese plano, podremos asegurar el paso siempre difícil de un gesto a una frase, que en el fondo están hechos de la misma materia. Y cuando se estudian algunos versos

(por ejemplo algunos alejandrinos de Racine), se da uno cuenta que pasan, gracias a su prosodia y no por el sentido de sus palabras. Desde luego la representación teatral es un hecho tan rápido, que si tenemos en cuenta la comprensión del espectador, quedaremos a destiempo al cabo de algunas frases. No nos podrá seguir. No debemos entonces dirigirnos a la cabeza del espectador sino a su pecho, pero como tenemos que llegar a él, no lograremos sino por medio de ritmo, la prosodia y la métrica.

"Teseo ha llegado... Teseo ha llegado... Teseo está en estos lugares... El pueblo corre y se precipita..." Hay aquí notas largas, breves, anapósticos y yámblicos que golpean, y también esa especie de imitación física de una muchedumbre que se reúne en la plaza. Hay ante todo, imagen física en el teatro. Creo, entonces, que puedo probar que el teatro es un arte independiente y necesario. Se me dirá que no hemos definido la cuestión de que es un arte impuro, ya que este ser humano que usted utiliza, es víctima de su sensibilidad y de su estado físico, y no será en consecuencia un instrumento obediente. Es ahí donde tendré que injertar en el teatro un segundo arte, que es el arte del actor.

Este nuevo arte consiste en hacer obediente un instrumento que, en su estado natural, no lo es. Apparentemente esto tiene el aspecto de una paradoja, pero vamos a ver cómo podremos llegar a ese fin.

Para que un actor sea obediente, hay que desarrollar, en él, la sensibilidad.

Hay que obtener que el actor se convierta en un personaje casi histérico de sensibilidad, ya que a horas fijas, según las indicaciones de un texto, deberá estar, por ejemplo, en estado de tristeza mortal, de acuerdo con esta especie de disciplina escan-



dalosa y anormal. Hay que desarrollar en este actor la sensibilidad. Pero entonces, si desarrolla su sensibilidad, menos podrá el actor controlarse. En efecto, hay que obtener al mismo tiempo que el desarrollo de su sensibilidad, el de su facultad de control. Y yo creo que esto no sería posible si el ser humano no fuera doble. Pero el hombre es doble. Esto lo sabe todo el mundo, y no pretendo hacerles con ello ningún descubrimiento. Racine dice: "¡Dios mío, qué guerra cruel! Encuentro dos hombres en mí. El uno quiere que, todo amor por tí, mi corazón te sea siempre fiel. El otro, a tu voluntad rebelde, se rebela contra tu ley..." Y Baudelaire dice: "El hombre, en todo momento de su existencia, obedece a dos postulados contrarios y simultáneos: uno dirigido hacia lo alto, hacia Dios, y el otro hacia abajo, hacia Satán".

Y agrega: (no olvidemos que es Baudelaire) "El deseo de subir se opone a la alegría de bajar"... El hombre es doble y es, lo que a mi parecer, hace posible el arte del actor.

Si quieren ustedes convencerse de la dualidad del hombre, no tienen más que mirar con firmeza, con obstinación a un individuo que esté delante de ustedes. Su mirada vacía y errante les permitirá disociar de su caparazón externa el otro personaje que hay en su interior. Como digo, hay en las personas que podemos observar, primero la coraza, y luego cuando las miramos fijamente, vemos surgir el reflejo de un hombre distinto que mira como detrás de una persiana. Se tiene la impresión de que detrás del hombre hay una especie de molusco, y que si enterráramos un tenedor en el ojo de ese hombre, sacaríamos ensartado un camarón, como los que hay en el interior de algunos moluscos. (Risas en el público). Es indudable que el hombre mira con una expresión en la que hay dos hombres, y así también pue-

den ustedes advertir la dualidad de un hombre por el timbre de su voz.

Cuando ustedes cierran los ojos para escuchar a alguien que habla, el sonido de la voz los incita a reconstituir la figura del que habla en forma que es casi siempre distinta de la que se ve cuando se abren los ojos.

Yo tuve esta revelación una vez, mirando, o mejor dicho, sin mirar a mi amigo Sartre. Jean Paul Sartre es un tipo de una carrocería, podríamos decir, ordinaria; más bien chico, figura poco atrayente, tiene el aspecto de un capataz de fábrica, de esos que suelen tener una cierta cultura; un tipo, en fin, que no tiene ninguna belleza física; por lo demás, él lo sabe de sobra. Pero, en cambio, si cierran ustedes los ojos para oírlo hablar, sale de este pequeño individuo una voz que tiene un timbre, una seguridad, una autoridad tal, que si ustedes pudieran fabricar o dibujar el hombre sugerido por la voz, harían ustedes un hombre hermoso de un metro ochenta y cinco de alto, por lo menos, de bella musculatura, con una situación social espectable, o como orador de un gran film. Y si abren los ojos sentirán deseos de froárselos creyendo sufrir un engaño, y no resistirán la idea de haber puesto en un Renault de 4 caballos un motor de propulsión a chorro. En Sartre tenemos al más elocuente ejemplo de esta dualidad del hombre.

Y es la utilización de esta dualidad del individuo la que hace posible el arte del actor, pues con uno de los aspectos de él haremos un personaje y utilizaremos el otro aspecto para hacer el actor. Es decir, el personaje debe aparecer sensible, y sincero, y en el interior del personaje, tendremos al actor apoyando siempre el control de esta sensibilidad, de esta sinceridad.

El fenómeno del juego del actor me recuerda esa novela de Edgar

Poe que se titula "El Jugador de Ajedrez", que nos muestra un autómeta que ganaba todas las jugadas de ajedrez. Los reyes de todos los países lo invitaban para hacerlo jugar con los mejores, que irremediablemente perdían ante el autómeta. Y nunca se pudo saber si en el interior del autómeta había un jugador escondido o si, en realidad, no había nadie. Y Poe agrega que, en efecto, había dentro un excelente jugador llamado Slumberg. Y bien, cuando veo a mis compañeros en la escena, sé me viene a la memoria "El Jugador de Ajedrez de Melzel".

Sobre la escena tenemos un personaje vestido y actuando en la forma en que el autor reclama, a fin de producir un efecto determinado, que obedecerá a las imposiciones del texto. La musicalidad de los alejandrinos, escenas simétricas, circulares, construcción de obras piramidales, obediencia a las leyes de la simetría, obediencia en todo a un ritmo general impuesto por el autor, y se siente que bajo el personaje dentro del personaje, hay un hombrecito que tiene a su cargo el control de esos actos y de su sinceridad. La paradoja del comediante consiste, entonces, en el control de una sinceridad que sería realmente paradójica si el hombre fuera uno, pero que hace la tarea lógica y explicable si se tiene presente esta dualidad del hombre.

Por lo demás, cuando hablamos de la paradoja del comediante, podríamos también hablar del espectador, porque éste también tiene un doble aspecto. Ya dijimos antes que, sin renunciar a sus sentimientos, el espectador se sumaba a esa alma colectiva, la segunda en el espectador, la que acepta la connivencia de la representación. Prueba de ello la tenemos en una obra en que Nerón sale, y el público aplaude con entusiasmo. Pero no aplaude al monstruo Nerón, no. El público aplaude al actor de

Max. Y si en ese momento tocáramos el hombro de uno del público para preguntarle a quién está aplaudiendo, el espectador respondería a Max y no a Nerón. Esa es la paradoja del espectador: una actitud también doble, uno de cuyos aspectos está regido por el alma colectiva: el caso de la connivencia en esa mentira aceptada como verdadera que es la representación. Pero una vez que el espectador sale del teatro, recuperando su alma individual, no es raro que hable mal de la obra que acaba de aplaudir. Era el alma colectiva la que aplaudía, pero es su alma individual la que por fin recupera su dominio.

Y, finalmente, voy a llegar a la tercera alegría. No. No teman. Es la última. Este tercer goce en mi oficio, es el goce social. Ya lo dijimos: antes de nuestra labor no somos más que polvo, sobre la escena tratamos de serlo todo, sin regateos, para volver luego al polvo del principio. Tenemos ahí la prueba de que nuestro oficio, es la representación absoluta de la vida. Nada antes. Todo en el momento. No mucho después. Esto no lo sabemos. Tal vez la leyenda. Pero de todos modos, no la Historia. Nosotros salimos de la vida hacia la leyenda. Jouvett ya pertenece a la Leyenda. ¿Qué queda de la historia de Jouvett, de la historia de Dullin, de Copeau, de Sarah, de Rachel, del mismo Garrick? Nada. Y aún de Molière... ¿Qué queda de él?... Claro está: quedan las obras del escritor, pero recordemos que Molière no fue sepultado como escritor, sino como actor, como hombre de teatro. Y él mismo declaró que sus obras no estaban destinadas a la lectura sino a la representación.

Y todos saben que se escribe teatro descuidadamente, completándolo luego con modalidades que son tradicionales y que se transmiten de generación en generación. Nuestro oficio

es, pues, el símbolo de lo efímero, la imagen misma de la existencia.

¿Qué busca el espectador cuando va al teatro?... Desde luego, todos se reúnen en la sala obedeciendo a determinadas leyes; comenzaremos por la ley más superficial para llegar a la más profunda. La primera ley sería, entonces, la de la CURIOSIDAD, la que llamaría yo la ley del mirón. El espectador viene al teatro como un curioso, asiste a un accidente, a la representación de un accidente, y no va allí con la intención de ayudar a socorrer al herido, no. Lo que le lleva ahí es simplemente ver lo que pasa. Muchas veces el accidentado ha podido marcharse por sus propios pies, pero el curioso sigue ahí haciendo comentarios. Pero esta ley de la curiosidad está, sin embargo, orientada cuando el mirón va al teatro, pues ahí, más que el simple accidente callejero, busca la catástrofe. Aquí el curioso espectador se parece mucho a las gentes de un villorrio que se agolpan en la playa, en los días de tempestad, para ver cómo los pobres marinos se defienden de las olas. Hay, pues, la afición a la catástrofe, a la tempestad y hasta a la muerte... Hay un aspecto de corrida de toros en la representación teatral, hay un cierto sabor a ejecución en el teatro. Es uno de los atractivos de la representación teatral. Además, nunca se sabe si un actor puede morir en escena. Ha ocurrido muchas veces; el decorado puede caerse o quemarse... En fin, puede ocurrir lo inesperado maravilloso.

Desde la escuela, le enseñan al muchacho que una pieza teatral empieza por un estado de crisis, y ya de ahí, el espectador exige situaciones terribles.

El espectador se despoja de su propia vida al venir al teatro y desea recibir una vida nueva que sea lo más diferente posible de su propia vi-

da. Busca en el teatro la ilusión de una vida de ensueño, sublimizada.

Quiere ante todo olvidar sus preocupaciones, sus tristezas. En realidad, el espectador sueña en el curso de la representación. Y en último término, el espectador viene al teatro a buscar justicia..., ya que a lo largo de su existencia sufre un sinnúmero de vejámenes, de atropellos, de postergaciones, de rechazos. Y cuando ese hombre llega al teatro como espectador, no logra, ni siquiera lo pretende, desprenderse de todo esto. Los actores debemos dar a ese espectador y a otros que están en igual estado de ánimo, la impresión de liberación. Es preciso que ellos sientan sobre la escena el triunfo de la justicia. No me refiero a la justicia de los hombres, que es una invención de los unos para oprimir a los otros, me refiero a la justicia universal, justicia de la vida.

Recordemos que al hombre lo persigue, desde tiempos inmemoriales, la manía de lo desmesurado, vive enfrentado a la pasión y ésta le da ambiciones desmesuradas. Le falsea el equilibrio de la vida y lo amenaza de muerte. La justicia universal pone las cosas en su verdadero lugar y todo se termina cuando la balanza de la Justicia queda en su justo punto de equilibrio. Así vemos que, en las grandes piezas de teatro, finalmente los Dioses efectúan una especie de Juicio Final. Por ejemplo, lo vemos en Hamlet. La tragedia de Shakespeare finaliza con la llegada del ángel luminoso de Fortinbras, que restablece el equilibrio universal. Hamlet muere, y esto era justo, porque estaba en plano desmesurado.

Los otros, que estaban con él, también mueren. Solamente sobrevive Fortinbras, que era el héroe y que tiene el rol de arreglar las cuentas de cada uno, y así púedé el espectador, después de esta ráfaga de justicia, volver a su hogar reconfortado.

Y esa es para nosotros, gente de teatro, la mayor alegría: ver que el espectador se siente, como si dijéramos limpio de sus pesares.

Para terminar, les voy a referir una anécdota. Un día, en un salón, un psiquiatra o psicoanalista, le decía a un obispo: "Monseñor, en el pasado era en sus dominios, en el confesionario, donde los fieles iban a psicoanalizarse, mientras que hoy han encontrado un sitio más confortable, tendidos en cómodos divanes,

sin hacerse daño las rodillas, donde los psicoanalizamos amablemente". Y el obispo le respondió: "Tal vez tenga usted razón, querido doctor, pero la diferencia entre nosotros dos es que ustedes no perdonan como yo". Y bien. Nosotros no tenemos la pretensión de perdonar como el obispo ni pretendemos curar como el psicoanalista, pero muy a menudo tenemos la sensación de reconfortar a nuestros semejantes y de limpiarlos de sus pesares. Y si no tuviéramos otra recompensa que esa sensación, sería siempre el nuestro el más hermoso oficio en el plano social. Y por eso nuestra divisa es: **SOBRE EL HOMBRE, POR EL HOMBRE, PARA EL HOMBRE...** Y muchas gracias por haberme escuchado.

## PALABRAS DEL AUTOR DE "LA ZORRA Y LAS UVAS"

Reconozco que hay en la hechura de la obra una falla; pues siendo la vida de Esopo una fábula, como sus apólogos, aparece al final del drama la intención claramente edificante de una moraleja: "Ho mythos deloi..." Está claro, sin embargo, que esa falla nace de la naturaleza misma de la historia, de lo inevitable del asunto, y no de un deseo mío de encerrar la versión escénica en un teorema: "Como queríamos demostrar..." El predicador no soy yo: es Esopo. Lo que sí me cupo, a través de una maraña sin forma, fué exponer el problema moral de la libertad de los medios de alcanzarla. No lo quise hacer situando a los personajes en un "ambiente", como lo hace Sartre en "Manos sucias", donde el revolucionario recorre un camino que conduce a su propio precipicio porque previamente eligió ese camino y lo sigue hasta el fin. Preferí proponer al espectador la reflexión de la búsqueda de un camino interior; y queriendo clarificar este concepto, podría enunciarse así: la mía es la proposición "yoga"; la de Sartre, la proposición "comisario". Esopo dice: "Si tuviera de mi libertad un sólo remordimiento, no sería libre". El personaje de Sartre, confiesa: "En les mains enfoncées dans la merde jusqu'aux poignets". La elección de la libertad, está ahí; optar por el camino sin remordimientos, o rodar con las manos sucias. En este último camino, tal vez nos espere el castigo; en el otro, quizá nos espera la redención; amén de la convicción íntima de haber luchado por ella. ¿Habré logrado comunicar esto a los demás? ¿Habré expresado claramente mi mensaje? ¿O por el contrario, peor que en la fábula, no supe alcanzar las uvas maduras? No sé. Pero esto ya es otro drama: el drama de quien pretende hacer auto-crítica: el drama de no estar seguro de la propia certidumbre. De todos modos, gracias a ese drama las dudas se transforman en creación literaria. O en nada.

GUILHERME FIGUEIREDO

# Datos Biográficos de Guilherme Figueiredo



Guilherme Figueiredo nació en la ciudad de Campinas, estado de San Pablo, Brasil, en 1915. Hizo sus primeros estudios en Río de Janeiro, matriculándose después, en esa misma ciudad, en el Colegio Militar, terminando el curso secundario como alumno-comandante. Prefirió, sin embargo, seguir la carrera de periodismo y de Derecho de la Uni-

versidad del Brasil, en la que inició sus colaboraciones en periódicos y revistas.

Siendo aún estudiante de la Facultad de Derecho, en 1936, publicó un libro de poesías: "Un violín en la sombra". En esa misma época, sin pausa escribió cuentos, crítica literaria y crítica musical, en el "Diario de Noticias", en "O Jornal" y en la "Revista do Brasil". Publicó una novela: "Treinta años sin paisaje"; un volumen de narraciones: "Rondinella"; una "Miniatura de historia de la música"; y, además, traducciones de Bernard Shaw, André Maurois y Molière.

Su primera obra teatral, "Lady Godiva", fué estrenada en Río de Janeiro por la compañía de Procopio Ferreira. Dió a conocer después, con la misma compañía "Huelga general", y, posteriormente, "Un Dios durmió en la casa". Esta última comedia fué representada en París en el Théâtre de La Huchette, bajo la dirección de Alberto Medina, como asimismo en Portugal, en las colonias portuguesas de África, en Holanda y en Bélgica. En Brasil, obtuvo en 1949, la medalla de oro de la Asociación de Críticos Teatrales y el "Premio Arturo Azevedo", de la Academia Brasileña de Letras.

En 1953, presentó, con la Compañía Dramática Nacional, su comedia "La zorra y las uvas", que obtuvo también la Medalla de Oro de la Asociación de Críticos Teatrales y el "Premio Municipal de la Alcaldía de Río de Janeiro". Traducida al alemán, fué estrenada en Viena en el Theater am Palais Esterházy, dirigida por Hans Rukolgruber. La crítica y el público austriacos tuvieron para la obra una acogida cálida y singularmente favorable.

# LA ZORRA Y LAS UVAS

## ACTO PRIMERO

La casa de Xantos, en Samos. Entradas a derecha, izquierda y al foro. Un gongo. Algunas banquetas. Un "clismo" por el pórtico, al fondo, se ve el jardín. En escena, Cleia, esposa de Xantos; y Melita, esclava. Melita está peinándose los cabellos a Cleia.

MELITA.— (En tanto peina los cabellos a Cleia.) ...y entonces Aminda, contó que Crisipo, reunió a sus discípulos en la plaza, señaló a tu marido y dijo: "Tienes lo que no perdiste..." Xantos, respondió: "Es cierto." Crisipo, continuó: "No, perdiste cuernos..." Xantos, asintió: "Exacto." Y Crisipo, concluyó: "Tienes lo que no perdiste..." No perdiste cuernos; luego los tienes." (Cleia se ríe.) Todos se rieron a placer.

CLEIA.— Es ingenioso. Es lo que ellos llaman un sofisma. (Breve pausa.) ¿Mi marido va a la plaza para ser insultado por los demás filósofos?

MELITA.— No. Xantos es sumamente inteligente. En medio de las risas generales le dijo a Crisipo: "Crisipo, tu mujer te engaña, y no porque no tengas cuernos... Lo que has perdido es la vergüenza." Se acabaron las risas, y los discípulos de Crisipo y los de Xantos se lanzaron unos contra otros.

CLEIA.— ¿Rieron?... (Melita, asiente.) ¿Aminda cómo ha sabido esto?

MELITA.— Estaba en la plaza.

CLEIA.— Vosotras, esclavas, sabéis lo que pasa en Samos mejor que nosotras, las que somos libres.

MELITA.— Las mujeres libres no salen de casa. En cierto modo, son más esclavas que nosotras.

CLEIA.— Es verdad. (Breve pausa.) ¿Te gustaría ser libre?

MELITA.— No, Cleia. Vivo bien aquí y todos me consideran. Es bueno ser esclava de un hombre ilustre como tu marido. Pude haber sido comprada por algún mercader, o por algún soldado; pero tuve la suerte de venir a ser de tu marido.

CLEIA.— ¿Eso te parece un consuelo?

MELITA.— Me parece un honor. ¿Es un filósofo, Cleia!

CLEIA.— Yo preferiría que fuese menos filósofo, y más marido. Para mí, los filósofos son personas que se dedican a aumentar el número de los substantivos abstractos.

MELITA.— ¿Xantos inventa muchos?

CLEIA.— Ni siquiera eso. Y ahí está lo ridículo: es un filósofo que no enriquece el vocabulario de las controversias. ¿Terminaste...?

MELITA.— Casi. Es agradable peinar tus cabellos, mis dedos se quedan con el tono y la luz que tienen. (Breve pausa.) ¿Xantos te besa los cabellos? (Cleia hace un mohín desdenoso.) Yo admiro a tu marido.

CLEIA.— ¿Por qué no dices también que estás enamorada de él. Te encantaría, ¿no?, que me repudiase, que te hiciera libre... y que se casara contigo.

MELITA.— No digas eso... (Breve pausa.) Además, Xantos te quiere.

CLEIA.— A su manera. Formo parte de sus bienes, como tú, las demás esclavas, y esta casa.

MELITA.— Cuando viaja, te trae siempre un regalo.

CLEIA.— No es el amor lo que mueve a los hombres a hacer regalos a sus mujeres. Es la vanidad... o el remordimiento.

MELITA.— Xantos es un hombre ilustre.

CLEIA.— Es el filósofo de la propiedad: "Los hombres no son iguales; y a cada uno le corresponde una dádiva o un castigo... La democracia griega es esto: el derecho que tiene el pobre a elegir su tirano. El derecho que tiene el tirano a decidir si te deja pobre o te hace rico; si te deja libre o te hace esclavo. Es el derecho que tiene el pueblo a oír a Xantos decir que la injusticia es justa, que el sufrimiento es alegría; y que este mundo fué organizado de modo que él pueda beberse buenos vinos, tener una casa espléndida, amar a una mujer hermosa. ¿Terminas?

MELITA.— Sí... Un momento, y vas a estar aún más bonita para tu filósofo.

CLEIA.— (Con un leve matiz de desdén.) Mi filósofo... Los filósofos son siempre criaturas demasiado llenas de palabras.

MELITA.— Tú no lo quieres. De haber estado en la plaza el otro día, te hubieras reído de él como los discípulos de Crisipo; él, en cambio, te quiere, es rico, te hace regalos.

CLEIA.— Los tira a mis pies, como limosnas. (Pausa.) Dime, Melita: aquel capitán de guardias que llegó de Atenas, ¿está todavía en la ciudad?

MELITA.— (Que ha terminado ya de pelnarla.) ¿Para eso te acicalas? (Breve pausa.) Tu marido llega hoy, Cleia.

CLEIA.— Entrará por esa puerta, y dirá: "Cleia, amor mío, te traigo un regalo" Y después: "Bueno... Me voy a ver a mis discípulos."

Por la puerta del fondo, entra Xantos.

XANTOS.— (Entrando.) ¿Cleia, amor mío, te traigo un regalo!

CLEIA.— ¡Ah...! ¿Has llegado?

Cleia hace un gesto a Melita para que salga. Melita sale por la derecha.

XANTOS.— Bésame, Cleia. (Un beso convencional.) Es el regalo más curioso y más extraño de cuantos te he traído.

CLEIA.— Déjalo en la mesa.

XANTOS.— No puedo. Es muy grande. ¿Quieres verlo?

Antes que Cleia responda, Xantos hace palmas. Entra Esopo, vestido con un sayo que le llega hasta las rodillas.

CLEIA.— (Entre asustada y divertida.) ¿Qué es esto?

XANTOS.— Tu regalo.

CLEIA.— ¿Esto...? (Mirando a Esopo.) ¿Esto? ¿Es un esclavo?

XANTOS.— Es un esclavo. Se llama Esopo.

CLEIA.— (Riéndose a carcajadas.) ¿Qué feo es!

XANTOS.— Es el esclavo más feo de toda Grecia.

CLEIA.— ¿Y tuviste el valor de comprarme esto? Xantos: ¡es un insulto! ¿Cómo has tenido el valor de comprarlo?



XANTOS.— No lo he comprado.

ESOPO.— No me ha comprado. He venido de gracia.

CLEIA.— (Por Esofo.) ¡Y habla!

XANTOS.— (A Cleia.) ¡De gracia, Cleia! ¿Te imaginas...? En el Pireo compré un negro etiope para las tareas pesadas, y el mercader de esclavos me dió éste gratis. Tú no sabes apreciarlo. Pero es un tesoro.

CLEIA.— ¡Saca tu tesoro fuera de aquí!

XANTOS.— Espera, Cleia... Vas a ver.

CLEIA.— ¡Saca fuera de aquí esta inmundicia humana!

ESOPO.— Había una zorra que no había visto nunca un león. Un día, se encontró de cara con uno; y como era la primera vez que lo veía, sintió tal pavor que por poco se muera. Al encontrarlo por segunda vez, aún tuvo miedo; pero menos. La tercera vez que lo vió, se atrevió a acercarse y a hablar con el león. Esta fábula nos enseña que nuestros ojos se hacen indiferentes a lo feo, del mismo modo como se acostumbran a la belleza del cuerpo de la mujer querida.

XANTOS.— (Tras haber oído, boquiabierto la historia, dándose vuelta hacia Cleia.) ¿Qué tal...?

CLEIA.— Es gracioso. (A Esofo.) Te consideras un león?

ESOPO.— Un tigre y una zorra discutían para ver cuál de los dos era más hermoso. El tigre se vanagloriaba sin cesar de la variedad de su pelaje. La zorra, entonces, le dijo: "Soy más hermosa que tú, porque no tengo los colores variados en el cuerpo, sino en el espíritu."

XANTOS.— (Boquiabierto, como antes.) ¿Qué te parece? ¡Es formidable!

CLEIA.— ¿Lo educaron en algún parque zoológico?

ESOPO.— El pavo real se burlaba de la cigüeña y le criticaba la pobreza de colores de sus plumas: "Yo me visto de oro y de púrpura; tú no tienes nada hermoso en tus alas." La cigüeña, le replicó: "Yo vuelo para cantar cerca de los astros, y alcanzo las alturas del cielo; tú sólo andas por la tierra llana y entre el barro."

XANTOS.— (A Cleia.) ¿Lo ves...? Es un colega, un filósofo.

ESOPO.— (A Xantos.) Te lo ruego; no me llames filósofo. Respetemos las palabras. Apenas si soy un narrador de fábulas.

CLEIA.— (A Xantos, risueñamente sorprendida.) ¡Te da lecciones!

XANTOS.— Me divierte. Dile a Melita que enseñe al etiope dónde tiene que alojarse.

Cleia bate palmas. Entra Melita; y al ver a Esofo, no puede reprimir una exclamación de miedo y de horror.

XANTOS.— (Reprendiendo a Melita.) ¡Melita!

ESOPO.— Déjala que se asuste, señor. Estoy acostumbrado a ver el espanto en las caras de todos los que me miran. Cuando me ofrecieron a mí, ¿te acuerdas lo que te dije? Que aunque yo no sirviera para nada, podrías aprovecharme si tenías hijos, como personaje para darles miedo: "Si no os estáis quietos, llamo a Esofo para que os asuste..."

CLEIA.— (Sonriendo.) ¡Es gracioso!

ESOPO.— Sí, mujer, sí; soy gracioso. Pero cuando hago reír a los demás no puedes imaginarte lo serio que yo me quedo.

CLEIA.— ¿De qué?

ESOPO.— De la fealdad de mi cara y de lo que digo. Ni una cosa, ni otra provocan mi risa. No merecen esa demostración de inteligencia.

XANTOS.— Por eso me quedé contigo...; porque eres inteligente.

ESOPO.— ¿Tú te diste cuenta?

Cleia se ríe.

MELITA.— ¡Pero es tan feo, Xantos... ¡los dioses me perdonen!

ESOPO.— (A Melita.) Te perdonarán. Escucha esta fábula; un hombre pobre tenía una estatua de un dios, a quien rezaba para que le diéramos la riqueza, como el dios no le atendía, el hombre lo tomó por una pierna y le reventó la cabeza contra la pared. La cabeza estaba llena de monedas de oro; y el hombre se enriqueció. Los dioses perdonan siempre a los hombres; para eso los inventamos. Si los dioses no existiesen, piénsalo bien ¿quién había de perdonarnos?

CLEIA.— (A Esopo.) Es ingenioso lo que dices. (A Xantos.) Contesta, Xantos; ¿quién había de perdonarte?

XANTOS.— (A Melita.) Fuera hay un esclavo etiope que también es mío. Llévalo adentro.

Melita sale por la puerta del fondo. Xantos va da vuelta hacia Cleia.

(Por Esopo.) ¿Ves cómo es inteligente? Durante el viaje, me sacó de muchas dificultades. Y hasta descubrió un tesoro para mí.

CLEIA.— (A Esopo.) ¿Descubriste un tesoro y se lo entregaste a Xantos...? ¿Por qué?

ESOPO.— Era muy pesado. De haberme quedado, tenía que cargarle... Dándole a tu marido, le obligué a soportar un fardo, como cualquier esclavo. Desprecio la riqueza. Los délficos ¿sabes?, tiran desde lo alto de un precipicio a los que entran en el templo de Apolo a robar objetos de oro. Ese es un castigo que no sufrí nunca.

Melita entra por la puerta del fondo, seguida de un enorme negro etiope.

CLEIA.— (Por el etiope.) ¿Y esto?

XANTOS.— Buena compra, ¿no? (A Esopo, que ha dado un paso atrás al ver al etiope.) No te gusta ¿eh?

ESOPO.— Prefiero mis animales a los tuyos.

Melita sale con el etiope por la puerta de la derecha.

XANTOS.— (A Cleia.) El etiope azotó a Esopo durante el viaje.

CLEIA.— ¿Lo azotó...? ¿Por qué?

XANTOS.— Yo se lo ordené. (A Esopo.) ¿No fué así?

ESOPO.— Así fué. Y el negro obedeció con una inteligencia sorprendente.

CLEIA.— (A Esopo.) ¿Por qué te azotaron?

ESOPO.— Quería ser libre.

CLEIA.— ¿Intentaste huir?

ESOPO.— No. Intenté conseguir que Xantos me libertase.

CLEIA.— ¿Y él te hizo castigar? (A Xantos.) ¡Es indigno de tí!

ESOPO.— No señora... No. Es muy digno de él.

XANTOS.— ¡Te hago azotar de nuevo!

ESOPO.— (Con temor.) ¡No...! ¡Por favor, no! Aún tengo el cuerpo herido de los golpes de la última vez. Te lo ruego, señor: no... ¡No!

XANTOS.— ¿Temes el dolor? Debías también hacerte estoico.

ESOPO.— Es humillante para el espíritu tener el cuerpo castigado.

CLEIA.— (A Xantos.) ¿Por qué no lo libertas? No sirve para mucho.

XANTOS.— ¡Eso es lo que tú crees! (A Esopo.) Cuéntale, Esopo, como fué nuestro viaje... Cuéntale la historia de la cesta de pan.

ESOPO.— Cuando veníamos. Xantos mandó que cada uno de los esclavos llevase un fardo. Todos procuraron los fardos menores, en los que había telas, vasos y estatuas. Yo elegí el mayor: una enorme cesta de pan. Todos se rieron de mí, hasta el etiope. Pero el primer día tuvieron que comer pan; y el segundo, también...; y el tercero. En poco tiempo, yo llevaba la cesta vacía, mientras los demás gemían bajo los fardos.

XANTOS.— (A Cleia.) ¿Eh...? ¿Qué tal? ¿No es inteligente...? Y lo que antes te he dicho: en el viaje, descubrió un tesoro.

CLEIA.— (A Esopo.) ¿Cómo lo descubriste?

ESOPO.— En el camino había un monumento con una inscripción que Xantos dijo era indescifrable. Le pregunté: "¿Me liberas si la descifro?" Xantos contestó que sí y yo leí lo que estaba escrito: "A cuatro pasos de aquí hay un tesoro". Xantos no quiso creerme: "¿Cómo puedo saber si es verdad que la has descifrado?" —me preguntó. Y yo le dije: "Si te lo demuestro, ¿me darás la mitad de lo que encontremos?" Xantos, asintió. A cuatro pasos de allí, abrí un hoyo y encontré un cofre lleno de monedas. Xantos, entonces, me hizo azotar.

XANTOS.— ¿Qué necesidad tienes de un tesoro...? ¿Ni de ser libre? Ningún placer te consolará de ser feo, ninguna riqueza te dará la alegría. Es mejor que yo sea rico, y que tú seas mi esclavo.

CLEIA.— Debías liberarlo. Ni siquiera sirve de adorno a nuestra casa.

XANTOS.— ¿Tú también te pones de su parte?

ESOPO.— (A Cleia.) ¿También tú te pones de mi parte? No debes hacerlo. Yo soy útil, señora. Descubro tesoros, cuento fábulas divertidas, sé resolver dificultades. Un hombre que tenga todo esto en su mano, ¿es ca-

paz de renunciar a tanta fortuna? Además, soy feo, no gusto a las mujeres: mis amos no tienen por qué sentir temor de mí. No puedo huir, pues todos me reconocerían. (Melancólico.) Pero me gustaría ser libre. No he visto del mundo más que un trémulo reflejo de la vida, a través de mis lágrimas. Por eso estoy siempre triste, y soy desconfiado.

CLEIA.— Déjalo libre, Xantos.

XANTOS.— (Irritado.) ¿Qué satisfacción encuentras en querer malbaratar mis bienes? ¿Dejar libre a un esclavo...? ¿Qué podría hacer, si nadie en el mundo? No... (A Esopo.) Aún no estas maduro para la libertad. Sólo cuando aprendas conmigo a ser fuerte, rico, poderoso, podrás afrontar la vida sin extraviarte. (A Cleia.) Te dejo querida. Voy a ver a mis discípulos.

Xantos sale por la puerta del fondo.

CLEIA.— (A Esopo.) ¿De modo que quieres ser libre?

ESOPO.— Es el derecho a la esperanza, un derecho de los esclavos.

CLEIA.— ¿Para qué quieres ser libre?

ESOPO.— Debe haber un lugar en el mundo donde haya un arroyo en el que se pueda beber agua en el hueco de las manos, sin que nadie venga a decirnos si es hora de beber o de tener sed... Un lugar, donde los ruiseñores no huyan cuando el hombre se acerca. ¿Te has dado cuenta de cómo huyen los animales de la presencia del hombre? Cuanto más conozco a los hombres, más amor siento por los animales... Quisiera poder contarles más fábulas en su lengua, y decirles: "¿Sabes, ¡oh lobo!, devorador de corderos; existen unos animales, los hombres, que también se matan unos a otros. Pero no comen los cadáveres...; los cubren de

tierra, para los gusanos. No matan para alimentarse... Matan por el placer de matar".

CLEIA. — (Divertida.) ¿Cómo aprenderías el lenguaje de los animales?

ESOPO. — ¿No he aprendido ya el de los hombres? Los hombres hablan y nunca se entienden. Los animales, sí; con un simple grito, dicen: "¡Quiero amar!", "¡Tengo hambre!", "¡Viene el enemigo!", "¡Estoy herido!". Imagínate cuanta sutileza es necesaria en el son para expresar todo esto con un mero gorgojo, con tan sólo bramar, o ladrando, con un arrullo, o con un pio-pío. Figúrate que tuviésemos un oído tan depurado, que al pronunciar una palabra... —amor—, pudiésemos saborear todos los sonos que la entrefejen, los sonos ignorados, los sonos que desperdiciamos con nuestros oídos torpes y duros. ¡Ah...! Ser libre es oír la voz de la libertad, que canta en todos los sonos.

CLEIA. — ¿Quieres de veras ser libre? Aprovechate ahora: ¡huye!

ESOPO. — No puedo... Mirame. La libertad es no estar en peligro de ser apresado. La libertad no es un acto clandestino. Todos han de saber que la gente es libre... Saberlo y respetarlo.

CLEIA. — ¡Huye! Le diré a Xantos que yo te dejé libre.

ESOPO. — Xantos te castigaría...; y para que haya libertad, es preciso que nadie sea castigado por su causa. Si yo sintiera un sólo remordimiento por mi libertad, no sería libre.

CLEIA. — ¡Qué ingenuo eres!

ESOPO. — Xantos es más ingenuo que yo... Inventó un mundo de deseos satisfechos, y cree que ese mundo existe. Yo soy parecido a ti: no me resigno.

CLEIA. — ¿Cómo sabes que yo no me resigno?

ESOPO. — Lo veo en tus ojos. A veces, brillan como si hubiese dentro de ti un amanecer de anhelos. Después, su luz languidece como una pueata de sol.

CLEIA. — Te prohibo mirar mis ojos.

ESOPO. — Tienes razón. No es justo que mi cara se refleje en tus pupilas.

Cleia baja los ojos, se reclina en el "clismos".

CLEIA. — Cuéntame una fábula.

ESOPO. — Un lobo vió un perro muy gordo aprisionado por un collar, y le preguntó: "¿Quién te alimenta así?" "Mi amo, el cazador", —contestó el perro. "Que los dioses me guarden del mismo destino — exclamó el lobo—. "Prefiero el hambre al collar."

CLEIA. — (Riéndose.) ¿Le has contado esta fábula a Xantos?

ESOPO. — Se la conté... y al terminar me dijo: "¿Qué significa?"

CLEIA. — Cuéntame ahora una para mí.

ESOPO. — Una zorná hambrienta vió un racimo de uvas en lo alto de una parra; quiso alcanzarlo, pero no lo consiguió. Y entonces, se alejó diciendo: "Están verdes."

CLEIA. — Te pregunto lo mismo que Xantos: ¿qué significa?

ESOPO. — No, tú no puedes hacerme esa pregunta. No tienes por qué hacerla.

Por la puerta del fondo, entra Xantos rápidamente. Viene contentísimo.

XANTOS. — ¡Cleia...! Me alegro de que estés aquí... Y tú también, Esopo. ¡Acabo de hacer un descubrimiento en la plaza! ¡Un descubrimiento maravilloso! Vas a ver...

Algo que te va a desconcertar. (Confidencial.) Un hombre raro, rarísimo.

CLEIA. — (Despectiva.) ¡Bah! Uno de tus descubrimientos.

XANTOS. — Más raro que el de Esopo... Un hombre que desprecia todos los bienes del mundo, todos los placeres, todos los sufrimientos. (Acercándose a la puerta del fondo.) ¡Entra!

Entra Agnostos. Es un atleta brutal, vestido de capitán de los guardias de Atenas, con una gran espada y un escudo.

XANTOS. — (Presentándole a Cleia y a Esopo.) Mi mujer... Mi esclavo Esopo. (A Cleia y a Esopo.) Mirad bien a este hombre. Mirale, Esopo... Es más pensador que tú.

CLEIA. — (A Agnostos.) ¿Eres el capitán de guardias que ha llegado de Atenas?

AGNOSTOS. — (Apenas con un gruñido.) ¡Hum!

XANTOS. — Yo estaba en la plaza con mis discípulos, y he visto a este hombre. He querido honrarlo, invitándolo: "Extranjero, ¿quieres beber vino conmigo?" Y él me ha contestado...

AGNOSTOS. — (Interrumpiéndole contesta como antes, sacudiendo negativamente la cabeza.) Hum.

XANTOS. — ¿Quieres ver las luchas en el estadio? Y él me ha contestado...

AGNOSTOS. — (Lo mismo que antes.) Hum.

XANTOS. — ¿Quieres ir a los baños...? ¿Quieres ir al templo de Minerva...? ¿Quieres ver a las cortesanas del barrio de Venus? A todo respondía que no. "¿Qué es, pues, lo que quieres?", le he preguntado al fin. Y él me ha contestado...

AGNOSTOS. — Nada. No quiero nada.

XANTOS. — ¿Qué os parece? ¿No es admirable? Nunca he conocido a un hombre así. He enseñado siempre a mis discípulos que los hombres quieren algo: quieren amor, riquezas, vivir más... Quieren alegría. Y de pronto, doy con este ejemplar excepcional: un hombre que no quiere nada. Ya lo véis: ni siquiera se siente infeliz... No está desesperado. Está sereno, en calma, como un dios. Y podría desear muchas cosas, porque es joven, es fuerte, es hermoso.

CLEIA. — Sí... Es hermoso.

XANTOS. — Pero no quiere nada. ¿Qué dices de esto, Esopo?

ESOPO. — (A Agnostos.) ¿Te gusta vivir?

AGNOSTOS. — No.

ESOPO. — Si te arrancaran un brazo, ¿te pondrías triste?

AGNOSTOS. — No.

ESOPO. — Si te agujeraran los ojos, ¿te sentirías desesperado?

AGNOSTOS. — No.

ESOPO. — Si te dejaran sordo, ¿enloquecerías?

AGNOSTOS. — No.

ESOPO. — Si te azotasen, hasta que tu cuerpo quedase en carne viva, ¿sufrirías?

AGNOSTOS. — No.

ESOPO. — (A Xantos.) Xantos... Este capitán no es más que un hombre que está enamorado, y no es correspondido. Sólo cuando le sucede eso se queda tan indiferente un capitán de guardias. Si no fuera así estaría ya haciendo todo lo posible para ser un general.

CLEIA. — (A Agnostos, con cierta ansiedad.) ¿Estás enamorado?

XANTOS. — (Como confortando a Agnostos.) Vamos, amigo, vamos... (Con desdén.) ¡Las mujeres...! ¡Bah! ¿Será, tal vez, que las aborreces...? (A un gesto de Cleia.) Cleia: es un capitán. Los soldados no tienen complicaciones amorosas. ¿No es verdad, amigo...? ¿Qué son las mujeres? Un fenómeno fisiológico... Claro que unas piernas bien torneadas y derechas, y unas caderas que se balancean como las barcas ancladas en el Pireo, son una tentación... hay que reconocerlo. Pero no son más que fisiología... ¿No es cierto, amigo?

AGNOSTOS. — Hum.

CLEIA. — (A Xantos.) No debías decir eso, teniendo la mujer que tienes.

XANTOS. — ¡Tonterías! Haz que nos sirvan vino, mucho vino.

Cleia bate palmas. Entra Melita

CLEIA. — Trae vino y copas.

Melita sale y vuelve en seguida con una ánfora de vino y copas. Xantos sirve a Agnostos.

XANTOS. — (A Cleia.) Sí... Tú, tú eres mi mujer. Pero yo hablo desde la órbita de mi filosofía. Costura, horno y fogón, son el ideal del hogar. Esto, se compra. Y también se compra cuando se va a Corinto, el placer... Mujeres bárbaras y torpes del norte, de ojos profundos de turquesa y una pelusa como de oro en toda la piel. Negras etíopes, cuyos besos tienen un sabor de fruta silvestre. Arabes carnosas, maternales, en las cuales el hombre se posa como un gran insecto sobre una flor olorosa de Oriente. Griegas expertas y lozanas, que derraman versos de Safo en tus oídos, mientras te abrazan... (Bebiendo.) Eso son las mujeres.

CLEIA. — No debías hablar así delante de tu mujer, Xantos.

XANTOS. — ¿Por qué...? Es un momento de confidencias. (Bebe.) Y tú, Esopo, ¿qué dices de las mujeres?

ESOPO. — Para mí, sólo son de dos especies: las que nos hacen sufrir y las que sufren por nosotros. De las que sufren por nosotros no encontré más que una.

XANTOS. — (Riéndose histéricamente.) ¿Esopo...! ¿Hiciste sufrir a una mujer? ¡Cuenta, cuenta! ¿Quién fué?

ESOPO. — (Sencillamente.) Mi madre.

XANTOS. — ¡Ah embaucador! Entonces, sufres por todas las demás... ¿no? Oyelo bien, Cleia; óyelo bien, Melita... ¡Esopo sufre! ¿Y por qué no? En el fondo, es un hombre más lleno de deseos que yo, y menos estoico que este capitán. Quieres a las mujeres... y ellas no te quieren. (Bebe.) ¿Qué te parece Melita? ¿Te gusta?

MELITA. — (Indignada.) ¡Señor!

XANTOS. — Sería la unión perfecta: la belleza y el espíritu. El gran ideal de los espartanos.

ESOPO. — No aspiro a tanto.

XANTOS. — ¿A qué aspiras, pues?

ESOPO. — Tú lo sabes. A la libertad. Apenas si a la libertad.

XANTOS. — ¿Qué harías de la libertad, sin el amor?

ESOPO. — ¿Qué harías tú del amor, sin la libertad?

XANTOS. — Tonterías... ¡Tonterías! El amor, como tú lo entiendes, no es libertad, sino sumisión. (A Agnostos.) ¿No es verdad, amigo?

AGNOSTOS. — (Bebiendo.) Hum.

ESOPO. — Es fantástica la precisión de este capitán cuando argumenta.

XANTOS. — Este hombre es un filósofo. Es un sabio.

ESOPO. — ¿Crees que un capitán de guardias puede ser un sabio?

XANTOS. — ¡No me contradigas! (Sacando una bolsa de monedas de su cinto.) Toma... véte al mercado y compra todo lo mejor que haya para un banquete. (A Agnostos.) Quiero honrarte por tu valor y tu sabiduría, compañero.

ESOPO. — ¡Qué curioso...! Los ricos gastan con quien no lo merece el dinero que no han merecido ganar.

XANTOS. — Date prisa, Esopo! Lo mejor que haya.

Esopo sale por la puerta del fondo.

MELITA. — (Junto a Cleia, por Agnostos.) ¿Es él...?

CLEIA. — Sí, es él.

XANTOS. — (A Agnostos.) Siéntate, amigo. (Agnostos se sienta.) Mujer: hónralo... Lávale los pies. (Cleia hace una leve inclinación de cabeza, y sale.) Amigo estás en casa de un filósofo. Mi nombre es Xantos, y tengo muchísimos discípulos entre los estudiantes de Samos. Mi mujer es Cleia. (Por Melita.) Esta es Melita, mi esclava. Quién fué a buscar qué comer es Esopo, que dicen nació en Frigia y es narrador de fábulas

Melita alcanza las copas a Xantos y Agnostos; y les sirve vino. Entra Cleia. Trae una ánfora con agua y una jofaina de bronce, que deja en el suelo. Cleia se arrodilla delante de Agnostos y vierte agua en la jofaina; después, le saca al capitán una de las sandalias y empieza a lavarle los pies. Agnostos, bebe.

CLEIA. — (A Agnostos, en voz alta.) ¿Estuviste en la guerra?

AGNOSTOS. — (Lacónico bebiendo vino.) Buen vino Xantos.

XANTOS. — Estás en Samos, amigo... La tierra del más dulce vino que se conoce.

AGNOSTOS. — (Por Cleia que le sonrío.) Hermosa mujer, Xantos.

XANTOS. — Esta es también una tierra de mujeres hermosas.

Xantos hace una seña a Melita para que le sirva vino al capitán. Melita le sirve.

AGNOSTOS. — (Por Melita.) Linda esclava.

XANTOS. — Si no fueras un hombre desinteresado de las cosas del mundo te la regalaría.

CLEIA. — (En tanto Xantos bebe.) ¿Regalar mi esclava?

MELITA. — (En son de protesta.) ¡Oh, señor!

XANTOS. — (A Agnostos.) ¿Ves...? Tienen miedo. Saben que viven bien aquí. Mi mujer no quiere perder a su esclava ni la esclava quiere perder el bienestar que tiene en esta casa. (A las dos mujeres.) Aprended de Agnostos a despreciar los bienes de la tierra.

AGNOSTOS. — (Mirando en torno.) Magnífica casa.

XANTOS. — ¿Te gusta...? Ictino, que construyó el Partenón de Atenas, la hizo para mí.

CLEIA. — (Bajo a Agnostos, en tanto Xantos se sirve vino.) ¿Te quedarás mucho tiempo en Samos?

AGNOSTOS. — Magnífica casa. (A Cleia) ¿Eh...? ¿Hablabas conmigo? He venido a custodiar las cosechas. Cuando las faenas terminen, me iré.

CLEIA. — (Con ansiedad.) Estarás aquí unos dos meses. ¿no?

Cleia le ha lavado ya los pies a Agnostos. Le sienta de nuevo las sandalias y se pone en pie. Melita retira el ánfora de agua y la jofaina.

AGNOSTOS. — (Sin dejar de mirar en torno.) Magnífica casa.

CLEIA. — (A Agnostos, en voz baja.) No me has contestado.

AGNOSTOS. — Dos meses.

Entra Esopo. Trae una fuente, cubierta con un lienzo, que deja en la mesa. Xantos y Agnostos van hacia la mesa. Xantos le hace una seña al capitán; y ambos se sientan.

XANTOS. — (Descubriendo la fuente.) ¡Ah...! Lengua.

Empieza a comer con las manos y hace un gesto a Melita para que sirva a Agnostos, que se pone también a comer vorazmente, dando gruñidos de satisfacción.

AGNOSTOS. — Hiciste bien en traer lengua, Esopo. Es realmente uno de los manjares más exquisitos.

Hace un ademán para que le sirvan vino. Esopo le sirve. Xantos, bebe.

XANTOS. — ¿Lo ves, extranjero...? Es bueno poseer las riquezas del mundo. ¿No te gusta saborear esta lengua y este vino?

AGNOSTOS. — (Con la boca llena, comiendo.) Hum.

XANTOS. — Sirve otro plato, Esopo.

Esopo sale por la izquierda y vuelve en seguida con otra fuente cubierta. La descubre, y sirve.

AGNOSTOS. — (Con la boca llena.) ¿Qué es esto...? ¡Ah! Lengua ahumada.

XANTOS. — (A Agnostos.) Es apetitosa la lengua ahumada, ¿eh?, amigo...

AGNOSTOS. — (Mientras Xantos le sirve vino.) Hum.

XANTOS. — (Bebiendo, alegremente, con indicios ya de embriaguez.)

Reconoce, al menos, ¡eh, estoico!, que apesar de despreciar el mundo y sus bienes, no desdeñas el buen vino de Samos ni la rica lengua que preparan los pastores de Arcadia.

AGNOSTOS. — (En tanto Xantos indica a Melita que sirva vino.) Hum.

XANTOS. — (A Cleia.) Mujer... Podías tomar la lira y cantar un poco, con tu armoniosa voz. Así honrarás aún más a nuestro huésped.

CLEIA. — Prefiero contemplar vuestro banquete, si me lo permites... ¿Por qué no le pides a Esopo que te cuente una fábula?

XANTOS. — Esopo, trae otro plato.

Esopo sale por la derecha.

XANTOS. — (A Cleia.) Canta melita.

Melita, a un gesto de Cleia, le trae una lira. Cleia, tafiendo la lira en un suave y simple acompañamiento, empieza su canción. Esopo, al entrar, se detiene a escucharla.

CLEIA. — (Cantando.)

Sobre el cuello de Venus,  
tu boca enmudece.

Sobre la piel de Venus,  
tu piel se estremece.

En las manos de Venus,  
tu mano se enardece.

En los brazos de Venus,  
tu cuerpo languidece.

Oh, efesos y atletas,  
que me miráis con deseo:

Venus, diosa del amor,  
me ha enseñado su secreto.

XANTOS. — (Sirviendo vino a Agnostos.) Canta bien, ¿no?

AGNOSTOS. — (Con la boca llena.) Hum.



XANTOS.— (A Esopo) Sirve el otro plato. (Esopo, sirve.) ¿Qué traes, ahora?

ESOPO. — Lengua.

XANTOS. — ¿Más lengua...? ¿No te he dicho que traieras para mi huésped lo mejor que hubiera? ¿Por qué has traído sólo lengua? ¿Quieres ponerme en ridículo?

ESOPO. — ¿Qué hay mejor que la lengua...? La lengua es lo que nos une a todos cuando hablamos. Sin la lengua, nada podríamos expresar. La lengua es la clave de las ciencias, el órgano de la verdad y de la razón. Gracias a la lengua se construyen las ciudades; gracias a la lengua, decimos nuestro amor. Con la lengua se enseña, se persuade, se instruye, se reza, se explica, se canta, se describe, se demuestra, se afirma. Con la lengua dices: "madre", y "querida". y "Dios". Con la lengua decimos "sí". La lengua ordena a los ejércitos la victoria, la lengua desgrana los versos de Homero. La lengua crea el mundo de Esquilo, la palabra de Demóstenes. ~~Toda Grecia, Xantos, desde las columnas del Partenón a las estatuas de Minerva de los dioses del Olimpo a la gloria sobre Ifigenia desde la oda del poeta a las enseñanzas del filósofo, toda Grecia fué hecha con la lengua, la lengua, la lengua de los griegos bellos y claros, hablando para la eternidad.~~

XANTOS. — (Levantándose medio borracho, entusiasmado.) ¡Bravo, Esopo! Es la verdad... Nos has traído lo mejor que hay. (Sacándose otra bolsa del cinto y tirándosela a Esopo.) Vuelve al mercado y tráenos ahora lo peor que haya... ¡Quiero conocer tu sabiduría!

Esopo recoge la bolsa de monedas y sale por el fondo. Xantos se da vuelta hacia Agnostos.

XANTOS. — Dime... ¿No es útil y agradable tener un esclavo como éste?

AGNOSTOS. — (Con la boca llena.) Hum.

XANTOS. — (A Cleia.) Bebe tú también, mujer... que hoy somos felices, ¡Bebe! (Hace un gesto a Melita para que le sirva vino a Cleia. La esclava, obedece.) ¡Bebe! (A Agnostos.) A mí, caro colega, que soy precisamente lo contrario que tú... a mí, me gusta disfrutar de las riquezas, sean un esclavo, una mujer, o este vino que bebemos... ¡Más vino! (Melita, sirve.) ¡Hoy sería capaz de beberme un tonel de vino! (Bebiendo.) ¿Me acompañarías, filósofo?

AGNOSTOS. — Hum.

Entra Esopo trayendo una fuente cubierta con un lienzo.

XANTOS. — Ahora que ya sabemos qué es lo mejor que hay en la tierra, veamos qué es lo peor, en opinión de este horrendo esclavo. (Levantando el lienzo que cubre la fuente.) ¿Lengua...? (Indignadísimo.) ¿Otra vez lengua? ¿Lengua...? ¿No has dicho mostrenco, que la lengua era lo mejor que había...? ¿Quieres ser azotado?

ESOPO. — La lengua, señor, es lo peor que hay en el mundo. Es la fuente de todas las intrigas, el principio de todos los procesos, la madre de todas las discusiones. Usan la lengua los malos poetas que nos fatigan en la plaza; usan la lengua los filósofos que no saben pensar, la lengua miente, esconde, tergiversa, blasfema, insulta, se acobarda, mendiga, impreca, babosea, destruye, calumnia, vende, seduce, delata, corrompe. Con la lengua decimos: "muere", y "canalla" y "píbe". Con la lengua decimos "no". Aquiles expresó su cólera con la lengua; con la lengua tramaba

Dises sus ardidés. Grecia va a agitar con la lengua los pobres cerebros humanos para toda la eternidad. ¡Ahí tienes, Xantos, por qué la lengua es la peor de todas las cosas!

XANTOS — ¡Bravo, Esopo! ¡Bravo! (A Agnostos.) ¿Lo ves, colega...? ¿No es maravilloso ser rico y poseer un esclavo como éste? ¿No es asombroso? ¡Vino, Melita, vino! (Melita sale por la izquierda, vuelve con otra ánfora y sirve.) ¡Estoy tan contento que sería capaz de beberme todo el vino que hay en la tierra! (A Agnostos.) ¡Cari filósofo: aquí, frente a ti, hay un hombre que sería capaz de beberme el mar entero... ¿No crees que soy capaz de beberme el mar entero?

AGNOSTOS. — (Con un gesto de negación.) Hum.

CLEIA. — Xantos, estás borracho.

XANTOS. — ¡Cállate, mujer! (A Agnostos.) ¿No crees que sea capaz de beberme todo el mar? Esopo... Dile que soy capaz de beberme el mar. (A Agnostos.) ¿Quieres el postre? (A Melita.) ¡Sirvele, Melita!

Melita trae el postre y lo sirve. Xantos le hace una seña a Esopo para que sirva vino.

XANTOS. — (A Agnostos.) ¡Dí la verdad! ¿crees que no soy capaz de beberme el mar?

AGNOSTOS. — (Moviendo negativamente la cabeza.) Hum.

XANTOS. — ¡(Excitado y borracho.) ¡Apuesto contigo! ¡Apuesto lo que quieras! ¡Mi casa, mi dinero, mis esclavos... todo! ¿Aceptas...? ¡Vamos, acepta!

AGNOSTOS. — (Afirmativo.) Hum.

XANTOS. — Dame una hoja, dame con qué escribir. ¡Dudar de la palabra de Xantos! Esopo... ¡Dame con qué escribir!

CLEIA. — ¡Estás borracho, Xantos!

XANTOS. — ¡Calla! (Esopo trae una hoja de papiro y un pincel.) Aquí está... ¿Cuándo quieres que me beba el mar?

AGNOSTOS. — (Con indiferencia.) Hum, hum.

XANTOS. — (Enardecido por la embriaguez, escribiendo.) "Xantos, el filósofo, se compromete a ir mañana a la playa de Samos y beberse el mar...; si no lo hiciera, entregará todos sus bienes, su casa y sus esclavos, a su amigo..." (Dejando de escribir.) ¿Cómo te llamas?

AGNOSTOS. — Agnostos.

XANTOS. — (Escribiendo.) "... Agnostos". (Entregándole el papiro a Agnostos.) Toma. (Agnostos hace un gesto de rechazo, pero Xantos lo fuerza a tomarlo.) ¡Toma! (Agnostos lo toma.) ¡Lo vas a ver, colega! ¡Lo vas a ver... ¿Dónde está el postre? (Esopo se lo sirve.) ¡Ah...! Muy bien.

Xantos y Agnostos, empiezan a comer el postre. Al primer bocado, Xantos hace una mueca y escupe todo, asqueado.

XANTOS. — ¿Quién ha hecho este postre?

CLEIA. — Yo, Xantos.

XANTOS. — ¡Es el postre más detestable que he probado en toda mi vida! ¡Quién ha hecho un plato así, merece ser quemada en la hoguera.

CLEIA. — ¡Xantos!

XANTOS. — ¡A la hoguera...! (En el paroxismo de la borrachera y del delirio.) ¡Que me traigan leña que voy a quemar a mi mujer!

Agnostos se pone bruscamente en pie, como iluminado por una idea repentina. Por primera vez, su rostro tiene una expresión humana, y habla discursivamente.

AGNOSTOS. — (A Xantos.) ¿Quieres quemar a tu mujer? ¡Espera! Voy a buscar la mía... ¡Así haremos una sola hoguera y las quemaremos a las dos!

Abatido de pronto, se deja caer de nuevo en la banqueta, escondiendo la cara entre las manos y llorando copiosamente, desentendido ya de lo que sucede a su alrededor.

ESOPO. — ¡Es la mejor fábula que he conocido hasta hoy!

CLEIA. — (Levantándose y hablando a Xantos con vehemencia.) ¡No te soporto más, filósofo inmundo! ¡Que los dioses te maldigan!

Cleia, con paso presuroso y firme resolución, sale por la puerta del fondo.

TELON RAPIDO

## ACTO SEGUNDO

El mismo decorado. Luz matutina. Al levantarse el telón, están en escena Xantos y Esopo. Sentado junto a la mesa, desesperado, Xantos llora y golpea el tablero con los puños.

XANTOS. — (Llorando, en plena crisis de desesperación.) ¿Lo ves, Esopo...? Mi mujer se ha ido. ¡Ah, ah, ah...! Me ha dejado, a mí... ¡A mí! Se ha ido. (Sollozando.) ¡Ah, ah, ah! ¿Qué he de hacer...? ¡Ah, ah, ah!

ESOPO. — Un ratón se hizo una vez amigo de una rata...

XANTOS. — (Interrumpiéndole.) ¡Basta de tus malditas historias! Mi mujer me ha abandonado... ¿Te parece que es el momento de contar fábulas de animales?

ESOPO. — Lo que tú digas... No te contaré nada más. (Breve pausa.) ¿Tanto quieres a tu mujer?

XANTOS. — (Entre sollozos.) La quiero, sí... Pero no es eso lo que me desespera. Si fuese yo quien hubiera dejado a mi mujer, nadie diría nada...; en cambio, cuando es la mujer la que deja al marido, todos se

rien de él... ¡Ah, ah, ah! Yo soy un filósofo, Esopo... Nadie debe reírse de mí. ¿Qué debo hacer?

ESOPO. — En general, las mujeres no soportan a los filósofos.

XANTOS. — Esopo... La ciudad entera va a reírse de mí. ¡Ah, ah, ah!

ESOPO. — La ciudad entera se ríe de mí, y no me mortifica.

XANTOS. — Esopo... ¿Qué tengo que hacer?

ESOPO. — Si te lo digo, ¿me libertarás?

XANTOS. — ¿Harás volver a mi mujer?

ESOPO. — Sí, la haré volver.

XANTOS. — Te libertaré. ¿Qué he de hacer?

ESOPO. — Dame dinero.

Xantos saca del cinto una bolsa, extrae una moneda y se la entrega a Esopo.

ESOPO. — Dinero... Más dinero. Con esto, ninguna mujer vuelve a su casa.

Xantos saca una moneda más de la bolsa y se la entrega a Esopo.

XANTOS. — Date prisa.  
ESOPO. — (Tendida aún la mano.) Dinero, Xantos. Dame toda esta bolsa.

Toma la bolsa de las manos de Xantos; saca todas las monedas, se las pone en la palma, las sopesa.

XANTOS. — ¿Poco...? ¿Me quieres arruinar?

ESOPO. — Dame mucho dinero, Xantos. Todo el dinero que lleves encima.

XANTOS. — Además de mi mujer... ¿quieres también que pierda mi fortuna?

Esopo permanece en la misma actitud, la mano tendida, Xantos saca de la cintura otra bolsa de monedas y va a entregársela a Esopo; pero con un vivo movimiento, retrocede.

XANTOS. — ¿Estás seguro de que necesitas tanto dinero?

ESOPO. — ¿Quieres que tu mujer vuelva...? ¿O no...?

XANTOS. — ¿No podría volver... por menos?

Xantos va a entregar la segunda bolsa, pero prefiere abrirla y sacar algunas monedas antes de dársela a Esopo.

XANTOS. — ¿No te propones huir con mi dinero?

ESOPO. — (Con la mano tendida para recibir todas las monedas.) Dámelo todo.

A regañadientes, Xantos le entrega a Esopo todas las monedas.

XANTOS. — ¿Estás seguro de que no puede hacerse más barato?

ESOPO. — ¿Tienes aún más dinero encima?

Con un gesto reactivo, Xantos le entrega a Esopo una tercera bolsa.

ESOPO. — Pronto tendrás a tu mujer de vuelta.

Esopo, sale. Xantos, receloso, va de un lugar a otro. Su desconfianza crece. Se acerca a la puerta del fondo, mira, vuelve. A ca-

da instante es mayor su congoja. Bate palmas. Entra Melita.

MELITA. — ¿Me has llamado, Xantos?

XANTOS. — Melita... Le he dado dinero a Esopo para que haga volver a Cleia. ¿No crees que se escapará con mi dinero? Melita... ¿No sería mejor avisar a los guardias de que mi esclavo me ha engañado y ha huido? ¿Dónde tenía yo la cabeza para no haber pensado en eso...?

MELITA. — ¿Le has dado dinero a Esopo?

XANTOS. — Se lo he dado... Y ahora veo que he hecho mal ¿Crees que va a volver?

MELITA. — No lo sé.

XANTOS. — (Con súbito arrebató, afligidísimo, entre sollozos.) ¡Ah, he perdido a mi mujer, mi dinero y mi esclavo! ¡He sido engañado! ¡Me han engañado! ¡Ah, Melita...! ¿Qué puedo hacer? ¡Ah, ah, ah...!

MELITA. — ¿Y si Esopo no volviese, Xantos?

XANTOS. — Llamaré a los guardias, lo buscarán por todas partes. Y cuando lo encuentren, lo haré torturar como no fué torturado nunca ningún esclavo. (Sollozando.) ¡Ah, ah,

MELITA. — (Insinuante.) ¿Te gusta todavía tu mujer?

XANTOS. — ¿No se trata sólo de mi mujer! Ahora es mi mujer, mi dinero y mi esclavo.

MELITA. — Olvida un poco tu cólera. Mirame a mí. Contéstame: ¿te gusta tu mujer?

XANTOS. — ¡Claro que me gusta! Si no me gustara, no estaría así... (Sollozando.) ¡Mi dinero!... ¡Ah, ah, ah!

MELITA. — Nunca pusiste tu atención en mí, Xantos. Pero soy yo quien le peina a Cleia los cabellos de ese modo que a ti tanto te gusta... Soy yo quien elige sus túnicas y le ciñe los pliegues al cuerpo, para que esté más hermosa.

XANTOS. — ¿Qué me quieres decir...?

MELITA. — Soy yo quien le enseña los secretos del amor. Cleia no sabía que una mujer ha de ser acariciada suavemente, como las cuerdas del arpa. Son misterios que se aprenden en los versos de Safo y en los jardines de Corinto.

XANTOS. — Por eso me gusta ella. Aprendió muy bien... Y ahora... (Sollozando.) ¡Ah, ah, ah!

MELITA. — Si la perdeses, no lo lamentas. Yo conozco el amor mejor que ella... Y ¿tú ni siquiera me miras.

XANTOS. — ¿Qué estás diciendo?

MELITA. — A veces, cuando te sirvo el vino por encima de tu hombro, pienso que mi perfume te va a hacer volver la cabeza, que tus ojos van a adivinar el temblor de mis senos, que casi rozan tu nuca. Pero tú no te das cuenta.

XANTOS. — ¿Me quieres, Melita? ¡Pobre Melita!

MELITA. — Nunca digas pobre a una mujer. De todos los sentimientos, la piedad es el que más nos hierre.

XANTOS. — Entonces, ¿me quieres? Estabas aquí, y yo no me fijaba.

MELITA. — La caricia que prefieres... la de pasar los dedos por tu cabeza, enredarlos en tus cabellos y deslizarlos por tus hombros, fui yo quien se la enseñó.

XANTOS. — ¡Es curioso! Un filósofo comprende las cosas del cielo y de las estrellas, y no ve nunca lo que tiene delante. (Volviendo a su obsesión.) ¡Mi mujer, Melita... y mi dinero, y mi esclavo! ¡Ah, ah, ah!

MELITA. — ¿De qué te sirve una mujer que no te quiere? ¿De qué te sirve un dinero que no gozas...? ¿De qué te sirve un esclavo que te molesta con sus ironías?

XANTOS. — Melita... Hay que llamar a los guardias, decirles que Esopo me ha robado y ha huido.

MELITA. — ¿Quién sabe si no habrá huido con tu mujer!

XANTOS. — (Sobresaltado.) ¿Qué...? (Recobrándose.) ¡Imposible!

MELITA. — ¿Cuántas cosas imposibles, filósofo, no has visto ya suceder?

XANTOS. — Es verdad... Es eso. ¡Han huido! ¡Me han engañado los dos! ¡Ah...! ¡Llama a los guardias! ¡Llámalos!

MELITA. — Deja que se vayan. ¿Qué pierdes? Una mujer que en vez de quererte, prefiere un monstruo.

XANTOS. — ¿Y mi dinero, Melita?

MELITA. — Es un precio barato para librarte de ambos. Si yo tomase tu cabeza entre mis manos, verías cómo te olvidas de todo.

XANTOS. — (Con repentino arrebatado.) ¿Acaso puedo olvidar que soy un marido engañado...? ¿Puedo olvidar que mi mujer se ha escapado con un vil esclavo, que ha preferido un hombre horrendo a mí... a mí? ¿Y mi dinero...? ¿Y el ridículo de todo esto? ¡Todo el pueblo de Samos se va a reír del filósofo que más admiraba! ¿Y mis discípulos? Me dejarán, irán a escuchar las lecciones de Crisipo. Cuando me vean pasar, todos dirán: "Xantos, no perdiste cuernos... luego, los tienes". ¡No, Melita! Mi mujer y mi esclavo, los dos, tienen que ser castigados. Llama a los guardias. Dile al etiope que prepare el vergajo. *La 150*

MELITA. — ¿Es tan sólo esto lo que deseas que haga? ¿No quieres nada más de mí?

XANTOS. — (Con su idea fija.) ¡Es imposible! No puedo creerlo, no puedo, no puedo...!

Xantos se golpea la cabeza con los puños. Pero súbitamente se calma y mira a Melita como si acabara de ocurrírsele una idea.

XANTOS. — ¡Espera! ¿Ella prefiere un esclavo a mí...? ¡Pues yo lo demostraré que prefiero una esclava a ella!

MELITA. — ¡Xantos!

Melita tiende los brazos a Xantos con un gesto de entrega. En ese momento, Esopo entra por la puerta del fondo. Viene cargado de fardos: escazuelas, estatuillas, tejidos y sandalias, que tira triunfalmente en el suelo.

ESOPO. — ¡Ya está!

MELITA. — (Con áspera sorpresa.) ¿Has vuelto?

XANTOS. — ¿Y mi mujer?

ESOPO. — No he visto a tu mujer. Pero he comprado todo esto.

XANTOS. — ¿Con mi dinero...? (Indignadísimo.) ¡Con mi dinero!

ESOPO. — Para tu casamiento.

MELITA. — ¿Sabías que Xantos va a casarse? Eres mejor de lo que yo pensaba.

XANTOS. — ¿Por qué has gastado todo mi dinero en estas tonterías?

ESOPO. — ¡Mira, Xantos! No son tonterías. Mira... Tejidos finos de Cartago. (Empieza a sacar y tirar lo que hay en las bolsas.) ¡Collares...! ¡Brazaletes...! ¡Estatuillas de Tanagra! Sandalias leves, de cuero de gacela. Hilos dorados para la cintura.

XANTOS. — (Cólerico.) ¿Para qué?

MELITA. — (Sin dejar de hablar a Xantos.) ¡Ha hecho bien! (Tomando una joya, un tejido.) ¡Qué lindos son! (Probándolas en su cuerpo.) ¡Qué hermosas!

XANTOS. — (A Esopo.) ¿Por qué has hecho esto?

ESOPO. — Toda la ciudad sabe que te vas a casar.

XANTOS. — ¿Dicen en la ciudad que me voy a casar?

ESOPO. — En cada lonja, a cada mercader a quien le hacía una compra, oía la misma pregunta: "¿Para qué son esos ricos tejidos, Esopo? ¿Y esos brazaletes? ¿Y esos perfumes?" Y yo respondía: "Son para mi amo, que se va a casar!"

XANTOS. — (En el paroxismo de la indignación.) ¡Es el colmo! Voy a hacerle azotar hasta que...

MELITA. — No lo castigues... Se ha dado cuenta de lo que iba a suceder.

XANTOS. — ¿Cómo quieres que no lo haga azotar? Me ha pedido dinero prometiéndome que haría volver a mi mujer: y en vez de hacerlo, ha salido por la ciudad a comprar cosas inútiles.

MELITA. — No son inútiles, Xantos. Nos van a hacer falta.

XANTOS. — (A Esopo.) ¡Serás castigado como nunca lo fuiste! Por qué no has buscado a mi mujer, como me prometiste?

ESOPO. — No era necesario.

MELITA. — (A Xantos.) No, no era necesario. (A Esopo.) Eres inteligente. Haré todo lo posible para que Xantos te liberte.

ESOPO. — Xantos prometió liberarme. Cumplirá su promesa.

XANTOS. — Te lo prometí, si hacías volver a mi mujer.

ESOPO. — Lo vas a ver.

MELITA. — Cleia no tiene ahora por qué volver.

Por la puerta del fondo, entra Cleia, indignada, que se dirige a Xantos.

CLEIA. — ¿Me han dicho que te vas a casar? Toda la ciudad comenta qué preparas un ajuar de casamiento. (Viendo las joyas, telas y perfumes, en el suelo.) ¿De modo que es verdad?

ESOPO. — (A Xantos.) Prometí que haría volver a tu mujer. Aquí la tienes. Dame mi libertad, Xantos.

XANTOS. — (Sin escuchar a Esopo, a Cleia.) ¡Has vuelto! ¡Oh, has vuelto! (Melita esconde la cara entre las manos y solloza.) ¿Por qué horas, esclava?

ESOPO. — De alegría, porque tu mujer ha vuelto. (A Melita.) ¿No es así, Melita? ¡Pobre Melita! Qué buen corazón tienes, qué encariñada estás con tu ama... Ni siquiera te pasa por la imaginación conseguir tu libertad. (A Xantos.) Aquí está tu mujer, Xantos. Bastó anunciar que ibas a casarte para que viniese... ¿No te alegra?

XANTOS. — ¡Me alegra, sí! (Tendiéndole los brazos a Cleia.) ¡Ah... Cleia, Cleia! Felizmente, has vuelto.

ESOPO. — (A Xantos.) Dame ahora mi libertad.

MELITA. — (Dolida.) Pide ahora tu libertad, esclavo... ahora que yo iba a lograr la mía. (A Cleia.) Si no hubieses venido, tu marido me hubiera tomado por esposa. (A Esopo.) ¡Esto es lo que has arregiado con tus mañas! (A Xantos.) ¡Quédate con ella! Desde hoy, no podrás decir que se quedó contigo por amor... sino por tu dinero. ¡Quédate con la mujer que pagas! ¡Quédate con la esposa que se embellece para gustar al capitán de guardias!

CLEIA. — ¡Melita! (A Xantos.) No la creas... Habla así por despecho. (A Melita.) ¡Retírate!

ESOPO. — ¡Pobre Melita! No supiste elegir un buen camino para lograr tu libertad.

MELITA. — (Yendo hacia el murtis, entre sollozos.) ¿Crees que tú eres más noble? Xantos decía hace un momento que tú habías huído con su dinero y con su mujer.

Melita sale por la puerta de la derecha.

ESOPO. — Xantos... ¡Dame mi libertad!

XANTOS. — Luego hablaremos de eso.

ESOPO. — Xantos cumple tu palabra.

CLEIA. — Nosotros te estimamos, Esopo. ¿Por qué quieres irte?

ESOPO. — Porque yo también me estimo. ¡Mi libertad, Xantos!

XANTOS. — Cleia tiene razón.

ESOPO. — Me lo prometiste, Xantos.

XANTOS. — Tú no crees en augurios; pero yo sí. Yo, creo. Sólo serás libre si eso fuera de buen augurio para mí. (Señalando la puerta del fondo.) Vé a aquella puerta... Si llegas a ver en el cielo a dos <sup>seres ajenos</sup> volando, eso significará que los dioses desean que te liberte; si los grazajos no aparecen, será señal de que los dioses no quieren que yo te deje libre por ahora. Vé a la puerta.

ESOPO. — (Yendo hacia la puerta.) ¿Por qué haces que un acto de justicia tenga que depender de la casualidad? Debías cumplir tu palabra aunque los dioses te la vedasen.

XANTOS. — Si los dioses están contigo, te libentaré.

Esopo se encamina hacia la puerta y queda en la parte de fuera, mirando a un lado y a otro del cielo.

(A Cleia.) ¡Cleia...! ¡Qué bien que hayas vuelto! ¡Qué alegría verte otra vez aquí, tenerte cerca, mirarte cuando quiera! (Esopo, desaparece.) Bésame.

CLEIA. — (En tanto Xantos la atrae hacia sí.) Estos regalos... ¿son míos?

XANTOS. — Sí, son tuyos. Bésame, Cleia. (Se besan, fuera se oyen risas. Ellos se separan.) Se rien.

CLEIA. — Se rien.

XANTOS. — Se rien de Esopo porque es feo.

CLEIA. — Se rien porque los ha contado alguna fábula.

S H^\* .2 ' < :7 # ?  
#\*77\* # # 9 " < 6 > ;  
2 # # > 9 #\* # ? #  
# ' 7 # 7 # 9  
< ' D \* # 9 # ;  
7 < ' D 5 >  
27  
\*^6 # ' # # 9 ? ;  
7 ' # # 9 7  
S \* # : ' < : \*\*\* ;  
# ' # # 9 ' '  
< % \*  
7^ H # ' % 7  
' < : 2 P # ]  
S H^\* # ? E 9  
' \*  
\*6^ \* ' 9 <  
~ # ]  
S H^\* I \*\* B E ;  
T6 \* R ]  
< 7 % H \*\* 7 9  
( 7 ! = " \* 6 ! # ! \* ) R  
i ) # " # > 2 \*  
# 9 8 # 7  
S H^\* RM " lh 7 > 8 2 ]  
\*^ 9 \* ;  
9 2 # ' 7 2 <  
\* 8 7 9 < > #  
> \* # 7 7 E 2 9  
> # > \* # 9 # 9 \*  
R 9 ' # ]  
S H^\* \* 7 7 9 ' \*  
\*^ ( . : # \* ) R - \*\*\* ]  
# # < 9 \*  
H \*^ ( 9 \* ) IS 2 #  
G \*\*\* I # x 32 + # T 6 \*\* B  
I - ' # 7 S # B I - " # B  
( ? # " 7 " S # =  
7 < " # C F = #  
# \* ) I # # # 7 S # B ( G ;  
- % = # # # 6 )  
IS 7 ' + E ' 7 " " \*\*\* B  
I ? \_ # I # IR c T I # C > ;  
% C ( 9 ' 7 : > S 6  
# = # 9 ' ;  
# \* ) I - " 7 S # B ( "?  
+ ' \* ) IG 7  
h # # # B ( HO ' ;  
\* ) IG 7 S # B

@ & . ( 3 , , +  
J Q KQ ) 8 8 ; ; c 8 <  
& . , , PK , , PK I , E PQ ;  
F K \$ X 3 5 \* 6 v  
@ & " Q ) [ Q  
< J , J K , ( P ,  
, E , 0 + 8 ; -  
, 9  
& Q W U I L K  
@ ; U 6 0 K L  
Eg 0 -  
@ & . , + - 8  
) ; Q \$ \ , P , 9 " Q  
8 . 8 Q 2  
@ & . ( 0 + @  
L , C ( 0 Q  
J H , 0 K C = = 0 Q  
C , + ) P J M  
P 0 , N K P ,  
, , 5 7 I , , K @ Q  
5 0 C 0 = , K 0  
Q ( 0 + \_ R , =  
9  
& .  
, R ) ,  
I , R ) , c Q ; Q Q g  
# . ' I , E P Q  
F , , J N L CP ,  
Q E C = K C Q X  
, E F ' C U ,  
Z I Y C I K 2 < " K 8 Q 8  
, ( 0 + \_ & R Q  
C 0 L N E J , 9 " 2  
& . L 0 L ; L M  
- Q X  
, \_ R 9 3 P  
C K 0 ) " Q ' T  
& . ( & , + A E los I  
E L C  
C I  
, ( , 0 +  
3 P  
& . H  
0 Q & = 5  
& = E  
8 . 3 P 8 Q C K E C 2 2  
E \_ J L E M  
K 5 , I , , F I 9





"%" I9\* B # #777 63  
7 \*A H #7 R< :7 # I  
9 ' E # \*# \*  
\*6\* 9# = 99 T  
3 : 6  
' \*8 #:# # ;  
9 - 3 \*  
^ ( 9" \*) R <:  
1:0 > # #2]  
6\* ' < >=  
92 #8 < " 8 > '  
7 8 # 77 9' 7  
< 7# 9?# # # # 8# =  
' # #  
\*  
^ RM <: #] \*  
>6, ^ (S ' \*) 6  
@66 9 7 < ;  
\* 9 \*@ \* 9 6 9'# \*  
\*FAB < >#3> > ;  
' <: A \* 9 6  
;  
- ! >\* #  
0 .  
R\*\* .0  
<  
G 0 - BS -4 "  
" + - L" ! > '? ;  
7 C1 97 I> IU  
%-0JJ UM >-  
9' 7 \*8 F # 6  
9 B3 'K5 ^  
LfT? 92'6 6 \_66 " G8  
'? \*  
'? 7 9 7 " \*7 \*F' < = '  
# 8 # = 9 #9 \*\*\* M 7 # \* ' %?7 #' < = 9R  
7^ ( ? \*) 9 \* H 2 7 # ' \*\*\*B H  
# ' \* # # ' : % \* 927 #: 2 #\*  
< 2 #?7 8 \* 9 \*F H ^ R # # # '  
G 7 \$  
9 9 7 #'  
= # BB #7 9 #  
C2 2 2 6  
7 ' 7 # # 9 =  
9 77 > 6" ##  
9 # ' # > ?#\*  
H ^ \* -  
^ R 9?#]

H \* 9?#F  
^ ( # ' #\*)FF RH6 F  
# < S # " > % ]  
3 H ^ R 6' 7  
8 >E# # 9 ]  
\* 6 H = = < ' ;  
\* ( " ' #\*) - = \* \*\*\*  
2 ^ (In F r r r u r a p i o n .  
C \*) \*\*\* < 9 > " 6 ;  
8 7 3 \* > > > ' ' # #7  
< F9 ># >% F = < 6D8#  
# 8 " \* > \* S 4  
^ # 8 \* # #  
< " = > \*  
# 0 1 9 # # # #2\*  
> 7 = > '# F# # "#  
= E7 @% 7 # = " \*\*\*  
' # # \* - 8 \* \*\*\*  
^ G " 8 :7 # \*\*\* '  
# \* # # " 7 #7  
\*\*\* I % ' = lo # ;  
O#\* IG # # 8 B  
( ' )  
S ' # 9 \*  
S wH^ I # ' \*\*\*B I # ' B  
IH? " 97 # ' B R #  
< = 9 9 >: <  
# \*\*\*] R # \_<  
< # 2 ' % 9  
9 ] R \* <  
# 2 = 9: < # > 9  
# # # = \*\*\*] > D 8 <  
9' < ' 9 2\* # 6 ;  
# O # 9 # 6 3 \* =  
. 9 # # Y? \*  
# ] # 2 # H 2 9  
9 \* 6 7 \*  
S H^F RQ7F: > > 7  
# ' ] F ( H % \* G # 7 9  
27 \*\*\* RQ: ' 7 > 76  
H ^ : 7 9 7 S #\*  
S wH^ 66 I 6 # 99 '  
9 \* F ( 9 % \*) 9 <  
> > 7 ' < k < \*\*\*

ESOPO.— (Cruzándose de brazos) ¿Me haces azotar...? Pues bien: no sé lo que has de hacer... Llama al etíope. (Breve pausa.) ¿Qué esperarás?

CLEIA.— (Que ha permanecido aparte.) Sí, Xantos. Hazlo azotar.

ESOPO.— (A Xantos.) Si te digo lo que tienes que hacer, me libertarás?

XANTOS.— Lo juro.

CLEIA.— Hazlo azotar, Xantos. Tortúralo. ¿Sabes lo que ha hecho? Me ha querido seducir con agasajos. Me ha dicho que si yo era suya, él se sentiría vengado de ti.

XANTOS.— (Estupefacto, a Eso-  
po.) ¿Tú...?

ESOPO.— Es la verdad, filósofo. Arranca a tu sabiduría la única inspiración que los dioses ponen en tu cabeza: la cólera.

CLEIA.— Xantos... ¡Me ha insultado a mí, a tu esposa!

ESOPO.— (A Xantos.) Azótame. Golpéame, sobre todo la cabeza, para que me vuelva idiota y ya nunca más pueda encontrar una solución para tus dificultades. ¡Vamos...! Hazme apalear. Y luego, vete a beber el mar si no quieres perder todo lo que tienes.

CLEIA.— Esta es el arma que tenía contra ti, Xantos. Sabía que lo ibas a necesitar, y ha venido a cobrarse el precio en mí, ¡en tu mujer!

ESOPO.— (A Xantos.) ¡Vamos, decídate!

XANTOS.— (A Cleia, indeciso.) ¿Y nuestra casa, Cleia?

ESOPO.— (A Cleia.) Irás a vivir a la intemperie con tu filósofo. Va a ser bueno para él... Tal vez consiga parecerse a Diógenes. (A Xantos.) ¿Por qué no te vas a vivir al tonel que te bebiste ayer?

XANTOS.— (Suplicante, las ma-  
nos en la cabeza.) ¡Mi casa...!

CLEIA.— ¿Qué vas a hacer, Xantos? ¿No nace de tu cabeza ni una sola idea?

XANTOS.— ¿Crees que mi cabeza es la de Júpiter, de la que nació Minerva?

CLEIA.— Xantos, busca una solución, demuéstrale que no lo necesitas... ¡Ponle los ceños, rómpete los huesos!

XANTOS.— (Trastornado.) ¿Una solución...? ¿Cuál, mujer? Yo soy un filósofo, no entiendo de las cosas prácticas de la vida... ¡Tú tienes la culpa de que me haya pasado esto!

CLEIA.— ¿Yo...? ¿Por qué?

XANTOS.— ¿Por qué no me impediste beber? ¿Por qué me dejaste recibir a ese desconocido? ¿Por qué lo honraste, lavándole los pies? (A Eso-  
po.) ¿No es así Eso-  
po? (A Cleia.) Tú eres demasiado amable con todos.

ESOPO.— Cleia no es precisamente una mujer amable.

XANTOS.— Sí, lo es... Es amable con todo el mundo. (Lloriqueando.) ¡Mi casa, Eso-  
po!

ESOPO.— ¡Bébetelo mar, Xantos!

XANTOS.— Eso-  
po... Lo que le hayas dicho a mi mujer, ¿sabes...? nada. Ha sido una de tus bromas, ¿no es cierto? Ha sido una fábula, lo sé.

CLEIA.— (Con vivo tono de repro-  
che.) ¡Xantos!

XANTOS.— (A Cleia.) ¡Sí, sí...! ¡Ha sido eso! Conozco bien a Eso-  
po: es así, bromista. Pero incapaz de hacer una cosa fea.

ESOPO.— Bébetelo mar, Xantos.

XANTOS.— (A Eso-  
po.) Tú sabes la admiración que te tengo, y sabes lo que vale ser admirado por un filósofo... Tú eres un poeta, el más grande de los poetas griegos, más grande que Píndaro... más que Homero.

ESOPO.— ¡Bébetelo mar, Xantos!

XANTOS.— A un poeta le están permitidas ciertas licencias de palabra, ciertas imágenes.

CLEIA.— Esopo, aquí, no es un poeta... Es un esclavo.

XANTOS.— (A Cleia.) ¿Qué entiendes tú de poesía? (Dándose vuelta hacia Esopo, buscando su complicidad.) La poesía es para los hombres, ¿no es verdad, Esopo? Nosotros sabemos el valor de un verso, de una frase elocuente. Tus fábulas, por ejemplo...

ESOPO.— ¡Bébetelo el mar, Xantos!

CLEIA.— Este esclavo te ha traicionado. ¡Exijo que le castigues!

XANTOS.— (Interrumpiéndola, impidiéndola hablar.) ¡Estás exagerando, criatura de Júpiter! No ha traicionado nada.

CLEIA.— (A Xantos.) ¡Cochino! ¡Cobarde!

XANTOS.— ¡Cállate, mujer, si no quieres que te haga azotar a ti...! Esopo, te lo ruego, ¿qué debo hacer para no perder mi casa? Esopo... Nosotros hemos sido siempre tan amigos, hay una tal comprensión de vuestras almas... ¡Eres mi mejor amigo!

ESOPO.— ¡Por todos los dioses, Xantos! Soy el más grande poeta de Grecia, soy incapaz de seducir a tu mujer... y acabará también pareciéndote que no soy tan feo.

XANTOS.— ¡Y no lo eres, esa es la verdad! Con nuestra convivencia, he ido viéndote mejor, mirando tus rasgos, analizándolos... He observado tu nariz clásica, griega, greguísima; la línea de tus labios, el diseño espiritual de tus cejas, la gracia de tu porte... y he llegado a la conclusión de que eres hermoso. Es más... Tu belleza es difícil, es rara, una de esas bellezas que sólo personas de gusto exquisito pueden apreciar, como algunos contornos de las esta-

tuas de Fidias, algunas armonías del Partenón, un cierto no sé qué de las obras de Praxiteles... (Contento de su hallazgo.) ¡Esto es! Dejé Apolo de Praxiteles...

ESOPO.— (Estallando.) Bébetelo el mar Xantos. El mar entero... y ni siquiera eso castigará tu descaro. ¡Mirame bien! ¿Yo un Apolo? ¡Yo...!

XANTOS.— Quizá haya exagerado un poco. Pero...

ESOPO.— ¡Soy feo! ¿Me oyes? Feo, lo que se dice feo... Feo hasta llorar, cuando me veo en los espejos. Soy horrendo, monstruoso... Soy hijo de la hidra, de la quimera, del minotauro, de cuánto la maravillosa Grecia ha podido crear de feo.

XANTOS.— (Suplicante, sollozando.) ¡Mi casa... mi casa!

ESOPO.— Pero no te engañes... Mi fealdad no impide que algunas personas puedan sentir piedad por mí... y simpatía, y hasta amor. ¿Sabes por qué? No lo sabes, filósofo; y voy a decírtelo... Porque hay quienes son por dentro tan feos como yo lo soy por fuera. ¡Bébetelo el mar, Xantos, para ahogar la fealdad que tienes en el alma!

XANTOS.— ¡Te liberto...! Si me dices lo que he de hacer para no perder mi casa, te doy la libertad.

ESOPO.— ¿No es lo que me darías si te dijera lo que has de hacer para no perder a tu mujer?

CLEIA.— (A Esopo.) ¡No me ofendas más, Esopo! (A Xantos.) ¿Dejas que este monstruo me desprecie...? No te das cuenta de que me humillas?

ESOPO.— (A Xantos.) Si no me haces azotar, es porque finges no creer lo que tu mujer te ha contado de mí... Serás un hombre sin honor. Elige: ¿qué quieres? ¿Tu casa o tu honor?

XANTOS.— (A Esopo, por Cleia.)  
¡Te juro que no le creo! Tú sabes cómo son las mujeres... A lo mejor es ella misma la que te dice cosas.

ESOPO.— (Con sorpresa.) ¿Cómo...? (Breve pausa.) En fin, por algo eres filósofo.

CLEIA.— ¡Me estás insultando, marido! ¡Todos me insultan!

XANTOS.— Esopo... ¿No quieres tu libertad?

ESOPO.— Xantos... ¿No quieres tu honor?

XANTOS.— Escucha, Esopo, mi mejor amigo... Escúchame.

ESOPO.— (Agrado.) ¡No vuelvas a llamarme hermoso! No me injuries.

XANTOS.— Escucha... Admitamos que tú la hayas... cortejado. Al fin y al cabo, eres un hombre, ¿no? Soy yo quien debía ser más prudente... ¿Comprendes? Cleia ya me lo ha contado, tú no lo volverás a hacer, es asunto concluido, y lo damos todo por olvidado. ¿No te parece? (Con brusca transición.) ¡Mi casa, Esopo...! ¡Mi casa!

ESOPO.— ¿Y si te dijera que ha sido ella, ella, la que ha querido seducirme? (A una mirada de Cleia.) ¡Ella, sí!

CLEIA.— ¡Insolente!

ESOPO.— (Apuntando a Cleia con el índice.) ¡Ella!

XANTOS.— No es posible.

ESOPO.— ¿Por qué no es posible?

XANTOS.— Porque tú eres feo.

ESOPO.— Entonces... ¿soy lo bastante hermoso para defender tu casa y demasiado feo para acostarme con tu mujer?

XANTOS.— (Desconcertado, a Cleia.) ¿Has hecho lo que dice Esopo?

CLEIA.— ¿Y si lo hubiera hecho?

XANTOS.— ¿Y si lo hubiera hecho?

XANTOS.— No... No. No lo creo. Habrá sido una locura, un momento de tontería, de devaneo... o de pura broma. ¿No es así, Esopo? ¿No es así querida? Asunto terminado... No se piense más en eso... Acabado. (Con brusca transición.) ¡Mi casa, Esopo! Esto es lo que importa... ¿Qué he de hacer...? Dímelo, y te daré tu libertad.

ESOPO.— No quiero mi libertad, ahora. Sería demasiado sucio. Voy a decirte lo que tienes que hacer para salvar tu casa. Voy a dertelo gratis.

XANTOS.— (Con ansiedad, restregándose las manos.) ¿Cómo es...?

CLEIA.— (Con un gemido de humillación.) Xantos, no aceptes.

XANTOS.— (A Cleia, violento.) ¡Calla! (A Esopo.) Habla.

ESOPO.— Vete a la playa... preséntate ante el pueblo. Dile que prometiste beberte el mar y que cumplirás tu promesa. Bébetelo el mar, Xantos.

XANTOS.— ¿Beberte el mar?

ESOPO.— Prometiste beber el mar... Ratifica tu palabra: el mar. Pero sólo el mar... No las aguas de los ríos que van hacia el mar. Tienes que decir: "Separen las aguas de los ríos de las aguas del mar, yo me beberé toda el agua que el mar tendrá".

XANTOS.— (Como iluminado.) Y como nadie puede hacer eso, el capitán de guardias no podrá reclamar mi casa... ¿Qué idea! ¿Qué fabulosa idea! Voy ahora mismo... ¡Ya! (Disponiéndose a salir.) ¿Qué cara van a poner, ¿no?

CLEIA.— (Deteniéndolo.) Xantos... (Por Esopo.) ¿No vas a ordenar que lo azoten?

XANTOS.— ¿Azotarlo...? (Mirando a Esopo.) ¡Pobre! ¿Por qué?

CLEIA.— ¡Ah...! ¿No vas a hacerlo? (Con brusca cólera.) ¡Puerco! Me iré de aquí para siempre... ¡Quédate con tu esclavo, Xantos!

Cleia, sale. Xantos y Esopo se miran. Xantos inmóvil un instan-

te, va hacia el gongo, toma la maza y lo golpea. El esclavo etíope aparece.

XANTOS.— (Al etíope, por Esopo.) Azota a este hombre. Xantos, sale.

CAE EL TELON

## ACTO TERCERO

El mismo decorado. En escena, Melita y el etíope. El esclavo está en pie, con los brazos cruzados, en medio de la sala.

MELITA.— Tú no me comprendes, etíope; pero yo te comprendo. (Aco- rrueda una jarra y se da vuelta. Luego, hacia el etíope.) ¿Me comprendes? (El etíope permanece impassible.) No. Cambias de año y no discutes razones. Obedeces. Yo hago lo mismo, ¿sabes? Con una diferencia: yo, es- pero, Esopo, no. Esopo, desespera. No quiere más que ser libre. Yo quie- ro ser libre, rica y querida. (Breve pausa.) ¿Tú no eres así, no deseas nada...? En tu país, entre los tu- yos, cuando eras libre, ¿qué hacías? Luchabas contra un león y lo mata- bas. Dabas cara a las fieras, con sólo una lanza en la mano... ¿Y ahora? Nada... Nada. Ni un gesto de re- beldía. ¿Será que tú eres así? Aun- que nadie lo sospeche en tus ojos, ni en un frunce de tu boca, ¿no hay dentro de ti una voluntad de ser li- bre, de saltar fuera de este círculo de mármoles de una ciudad que des- conoces y que odias? (Breve pausa.) O quién sabe si te consueta la ven- ganza de amarrar a Esopo, desnudo, en un poste, y rajarle las espaldas con el látigo. Es curioso... Acaba gus- tando eso de provocar el dolor, ¿no? Eso da sensación de poder. (Breve

pausa.) Pero el poder no es eso. Po- der es amar. ¿Tú has querido ya, etíope? Tiene que ser gracioso ver cómo quieres... ¿Sabes querer, tú? (Loveamente, el pecho del etíope se abomba; y las aletas de la nariz, tiemblan.) ¿Sabes cómo se toma a una mujer en los brazos? ¿Sabes rodearle la cintura con un solo brazo, dejando el otro libre para las cari- cias...? (El pecho del etíope se hin- cha; sus aletas vibran.) No, tú eres un salvaje. Quizá seas, en el amor, hermoso como un potro violento... pero no debes saber esperar a que la mujer se desmaye sobre tu pecho, como una rosa exhausta. (El pecho del etíope se hincha; las aletas de su nariz, vibran.) La civilización no es más que esto, etíope: un refinamien- to en los placeres de la sangre. Ya lo sé: no me comprendes... ¡Torpe! Tu tacto debe ser pesado como una piedra. Tus músculos no saben amol- darse a un cuerpo femenino como si fueran un gran lienzo de carne. Tu boca, además de morder otra boca, ¿conoce otros besos? Me lo imagino: para ti, el beso, apenas si es un ges- to de equilibrio. (Mirándole con do- seo.) Pero también debes ser ardien- te y fértil como una semilla meti- da en la tierra. (El pecho del etíope, jadea; las aletas de su nariz tiem- blan.) Y bien: ¿qué esperas? ¡Bésa- me! (El etíope permanece inmóvil.

Ella se pone frente a él, provocativa, para recibir el beso.) ¡Bésame!

Por la puerta del fondo, apresuradamente, entra Cleia.

CLEIA.— ¿Xantos ha llegado...?

Al advertir la actitud de Melita, se detiene y se calla. Melita, que ofrecía su boca al etíope, se aparta de él.

¿Te ofrecías al negro?

Melita hace un gesto. El etíope sale.

MELITA.— ¿Y qué...? No creo que esto te importe. (Una pausa de recelo.) ¿A qué has vuelto? Cuando se dice "me voy de esta casa para siempre", debía ser para siempre.

CLEIA.— No tengo que darte cuenta de mis actos. ¿Dónde está Xantos?

MELITA.— Como puedes ver, no está.

CLEIA.— ¿No ha venido aún de la playa?

MELITA.— ¿Estaba en la playa?

CLEIA.— Contaba al pueblo su truco para no beberse el mar.

MELITA.— (Alegre.) Entonces, ¿no perderá la casa, ni su fortuna, ni los esclavos?

CLEIA.— No, Melita. Seguirás sirviendo al filósofo a quien quieres. (Breve pausa.) Tú le quieres, ¿no es cierto?

MELITA.— Te lo ruego... No hablemos de eso.

CLEIA.— ¡Tonta! ¿Por qué no lo enamoras? Sería mejor que seducir al negro.

MELITA.— ¿Qué interés tienes en que enamore a tu marido?

CLEIA.— ¿Sabes que el pueblo pide la libertad de Esopo?

MELITA.— (Sin entender.) ¿El pueblo...? (Comprendiendo.) ¡Ah...! Tú quieres irte con Esopo.

CLEIA.— Si tú enamoras a mi marido, Melita, yo sería libre... y Esopo sería libre. ¿Comprendes?

MELITA.— Comprendo.

XANTOS.— (Hablando indignado fuera de escena.) ¡Es absurdo! No lo hago... ¡No lo haré!

Entra Xantos, seguido de Agnostos.

¡No lo hago! (Al ver a Cleia.) ¡Ah, Cleia...! ¿Has venido? ¡Qué bien! (Volublemente, a Cleia, cambiando de tono.) ¿Te imaginas...? Quieren que liberte a Esopo.

CLEIA.— ¿Qué te cuesta complacer al pueblo? Si no lo haces, nadie te respetará más en esta ciudad.

XANTOS.— (A Cleia.) ¿Tú también...? ¿Por qué? ¿Qué afán pones en esto? ¿Quieres irte con él?

CLEIA.— Xantos, haz lo que el pueblo te pide... Y repúdame, sin preguntarme dónde voy.

XANTOS.— (A Agnostos.) De modo que... ¿he recuperado tan sólo mi casa?

AGNOSTOS.— Y tu fortuna.

XANTOS.— ¿Pero he de perder mi mujer y mi esclavo?

AGNOSTOS.— Lo de tu mujer es problema suyo. En cuanto a tu esclavo, ha venido aquí para hacerte cumplir el deseo del pueblo.

XANTOS.— (Indignadísimo.) ¿Qué pueblo es éste, que quiere que pierda lo que es mío...? ¿Acaso ha tomado el poder? ¿Está ya repartiendo los bienes de los ricos?

AGNOSTOS.— No... que para eso hay guardias como yo. Lo que el pueblo quiere es que libertes a Esopo. Solamente a Esopo.

XANTOS.— ¡Es mío!

Entra Esopo, seguido de Melita.

Al verle, Xantos se acerca a su esclavo, y le pone la mano en el hombro, como significando su dominio.

XANTOS.— (A Agnostos.) ¡Mío! ¿Entiendes?

CLEIA.— (A Esopo, rápidamente, como si temiera que le fuesen a ocultar la verdad.) ¡Esopo...! ¡El pueblo exige que Xantos te liberte!

ESOPO.— ¿El pueblo...? ¿Por qué, el pueblo?

CLEIA.— El pueblo se dió cuenta de que fuiste tú quien enseñaste a Xantos a zafarse de su promesa de beber el mar. Crisipo lo proclamó: "Esto ha sido idea del esclavo Esopo. Xantos no es capaz de encontrar una salida tan aguda."

ESOPO.— (A Xantos.) Discúlpame, Xantos. (A los otros.) ¿Qué más?

CLEIA.— El pueblo, entonces, empezó a gritar: "¡Que liberten a Esopo! ¡Que liberten a Esopo!"

ESOPO.— Si es así... (Mirándolos a todos.) ¿Soy libre?

XANTOS.— ¡No! (Breve pausa.) Me perteneces.

CLEIA.— ¡Libértalo, Xantos!

XANTOS.— Quieres irte con él, ¿no?

MELITA.— Libértalo, Xantos. Y a ella, échala. No es digna de tí. Deja que se vaya con este esclavo.

CLEIA.— (Altiya.) ...y la esclava Melita se hará cargo de su señor.

XANTOS.— ¡No! (A Esopo.) Tú eres mi esclavo.

MELITA.— Yo también soy tu esclava... y seré tu esclava toda mi vida.

CLEIA.— Melita tomará mi lugar. Será mejor que yo.

XANTOS.— (Alradamente.) ¡No!

ESOPO.— (Tras una breve pausa, calmamente.) Mientras el león dormía, un pobre ratón paseaba sobre su cuerpo. Despertándose de pronto, la fiera atrapó al animalito; e iba a devorarlo, cuando el ratón le dijo: "Suéltame, que algún día sabré demostrarte mi gratitud." El león sonrió de la petulancia del ratón; pero decidió soltarlo. Algún tiempo después, el león cayó prisionero en una

red tendida por los cazadores. El ratón oyó los gemidos de la fiera, fué hacia el lugar de la trampa, royó las cuerdas de la red, y el león quedó libre.

XANTOS.— Y eso, ¿qué significa?

ESOPO.— Esta fábula demuestra la recompensa de la gratitud.

CLEIA.— Sí, Xantos... Debes ser agradecido, porque él salvó tu casa y tu fortuna.

XANTOS.— ¿Agradecido...? Es él quien ha de estarme agradecido... Le doy comida, le doy techo, le doy una vida que ningún esclavo tiene en toda Grecia.

ESOPO.— (Mostrando sus brazos, cubiertos de cicatrices y verdugones.) Así me has pagado por haberte dicho lo que tenías que hacer para no entregar tus bienes al capitán.

AGNOSTOS.— Si él no te hubiese instruido, yo te hubiera ganado tu casa, tu fortuna y tus esclavos. Esopo sería mío... y yo lo libertaría.

MELITA.— Libértalo, Xantos. No lo necesitas a él... ni a ella. Yo seré para tí lo que ellos no fueron nunca.

XANTOS.— (Empujándola brutalmente.) ¡Tú también me perteneces! Tú eres mía. Cuando te quiera come mujer, no me hace falta que constentas... ¡porque eres mi esclava!

AGNOSTOS.— Perdida la partida, gracias al ingenio de tu esclavo. El pueblo quiere ahora que lo libertes... Obedece al pueblo.

XANTOS.— El pueblo sabe muy bien que ninguna ley me obliga a libertar a mis esclavos.

CLEIA.— Xantos, serás detestado por la ciudad entera.

XANTOS.— (A Cleia.) Sé el interés que tienes en que liberte a Esopo.

CLEIA.— No lo niego. ¿Quieres que lo diga?

XANTOS.— No... Sería muy cruel.



CLEIA.— Antes de que Esopo llegara, imaginaba encontrar un día a un hombre como tú, capitán. Un hombre hermoso, claro, fuerte. Pero de este hombre feo... (Señalando a Esopo) ...he oído lo que ni mi marido ni tú me habéis sabido decir. (A Xantos.) Xantos, déjame irme con este hombre.

XANTOS.— (Desplomándose en una banqueta.) Por eso no lo liberto. Yo sé que si él se queda a mi lado, tu también te quedarás.

CLEIA.— No hay ninguna dignidad en lo que dices. ¿Cómo soportas mi presencia, sabiendo que desco a tu esclavo?

XANTOS.— Lo prefiero así.

ESOPO.— Es un homenaje que me haces, filósofo. Sabes que jamás tocaría a tu mujer.

CLEIA.— (A Esopo.) ¿Tú no me quieres?

MELITA.— (A Esopo.) ¡Dile que sí, Esopo!

ESOPO.— (A Cleia.) No, Cleia!

CLEIA.— ¿No quieres que me vaya contigo?

MELITA.— (A Esopo.) ¡Dile que sí! Has ganado la partida.

ESOPO.— (A Cleia.) No, Cleia.

CLEIA.— ¿Qué quieres pues?

ESOPO.— Únicamente lo que me pertenece: mi libertad.

XANTOS.— Si lo liberto, Cleia... ¿te quedarás conmigo?

ESOPO.— Es la obligación de tu mujer. Se quedará.

CLEIA.— (A Esopo.) Sólo si tú me ordenas que me quede.

ESOPO.— Yo no te doy órdenes. Podría darte un consejo, si quisieras. Yo no estimo los bienes, ni las riquezas, ni el amor. No puedo darte nada de lo que esperas de la vida. Ni siquiera te daría mi libertad, aunque me lo suplicaras. La libertad tiene que ser mía, para que yo la goce como se goza de la más querida de las amantes.

CLEIA.— Un solo gesto tuyo, Esopo, y yo me iré contigo si eres libre, o me quedaré como esclava si tú sigues siendo esclavo.

XANTOS.— (A Esopo.) Entonces, ¿ella no se irá contigo?

CLEIA.— Libértalo, Xantos. (Sollozando.) Me quedaré.

Xantos va hacia la mesa, toma un papiro y el pincel, y escribe, en tanto Cleia llora. Xantos tiende el papiro a Esopo.

XANTOS.— (A Esopo.) Aquí tienes. Eres libre.

Esopo toma el papiro, lo contempla y se lo entrega a Cleia.

ESOPO.— Toma, Cleia. Libértame o guárdame.

Cleia alza los ojos, seca sus lágrimas, mira el papiro y lo toma. Sus manos tiemblan como si fuera a rasgarle. Pero lo que hace es llevarlo a sus labios, besarlo y devolvérselo a Esopo.

AGNOSTOS.— (A Esopo.) ¿Cuándo quieres marcharte?

ESOPO.— Ya.

AGNOSTOS.— Vé a buscar lo que es tuyo.

ESOPO.— No tengo nada mío. ¡Ah, sí!... Una alforja para el pan.

Esopo, sale. Breve pausa. Xantos, Cleia, Melita y Agnostos, permanecen un instante en silencio.

XANTOS.— (A Agnostos, tras la pausa.) Capitán, si encontráramos un medio de hacerlo quedar... ¡Tengo dinero, capitán, mucho dinero! ¿Cuánto quieres para decirle al pueblo que?... (Cleia, interrumpiéndole con un grito.) —¡Cállate, Xantos!

Entra Esopo con su alforja colgada del hombro.

ESOPO.— Adiós, Xantos.

CLEIA.— (A Esopo.) ¿Hacia dónde vas?

ESOPO.— A ver el mundo... A verlo todo. A mirarlo con los ojos libres. Muy lejos de aquí, en Lidia, dicen que hay un rey, Creso, que es el hombre más rico de la tierra. Sus palacios son de oro, sus ropas están tejidas con piedras de Oriente... Quiero verle, y reírme de su riqueza. Más lejos aún, en las orillas de Nilo, los egipcios construyeron tumbas enormes para honrar la memoria de sus reyes... Quiero verlas y reírme de la vanidad de esa piedra que cubre unos huesos polvorientos. Quiero ver la ambición humana en todas sus formas y reírme de su monstruosidad como se ríen de mí rostro. Adiós, Xantos.

XANTOS.— ¿Estás seguro de que prefieres irte?

ESOPO.— (A Cleia.) Adiós, Cleia. Que los dioses protejan tu belleza. (Tomando la mano de Cleia y poniéndola en la de Xantos.) Quiere a tu marido.

CLEIA.— Adiós, Esopo. Que los dioses te hagan feliz.

ESOPO.— Adiós, Melita. Que los dioses te liberten.

MELITA.— Adiós, Esopo.

ESOPO.— Adiós, capitán.

AGNOSTOS.— Adiós, Esopo.

Por la puerta del fondo, entra el Etiope.

ESOPO.— Adiós, etiope. Pudiste haberme castigado mucho más, tanta es tu fuerza... Pero aún estoy vivo. Te perdono. (Va hasta el umbral de la puerta del fondo, alza un brazo.) Adiós.

Esopo, sale. Xantos, Cleia, Melita y Agnostos, quedan de nuevo en silencio un instante, y como turbados.

XANTOS.— (Al cabo de la pausa.) Capitán... Quédate a comer con nosotros.

CLEIA.— (Aferrándose de pronto a la idea.) Come con nosotros, capitán.

XANTOS.— (A Melita.) ¿Qué hay para comer?

MELITA.— Lengua.

XANTOS.— ¿Lengua?... ¡Ah, lengua! ¿Qué hay mejor que la lengua? La lengua es la que a todos nos une. Sin la lengua, no podríamos expresar nada. La lengua es la clave de las ciencias, el órgano de la verdad y de la razón.

CLEIA.— (A Agnostos, en voz baja.) ¿Quieres comer?

AGNOSTOS.— Hum.

XANTOS.— (Prosiguiendo.) Gracias a la lengua se construyen las ciudades, gracias a la lengua decimos nuestro amor. Con la lengua se enseña, se persuade, se instruye... (Deteniéndose súbitamente y dirigiéndose a Agnostos.) ¿No te gusta la lengua?

AGNOSTOS.— Es lo peor que hay en el mundo. Es la fuente de todas las intrigas, la iniciación de todos los procesos, la madre de todas las discusiones... (Callándose de pronto.) ¿Quién nos ha dicho ya todo esto?

XANTOS.— Yo... Yo, que lo enseñé en la plaza, para mis discípulos.

AGNOSTOS.— Es verdad... Esta es una de tus lecciones. Xantos: ¡tú eres un gran filósofo! Tú pasarás a la inmortalidad.

XANTOS.— (En el paroxismo de la vanidad.) ¿Tú crees?... ¡Lo sabía! ¡Lo sabía! (A Cleia, señalándole a Agnostos.) ¡Lávale los pies, mujer! ¡Hónrale!

En tanto Cleia se dispone a lavar los pies a Agnostos, el telón cae por un instante para dar idea del paso del tiempo.

Al levantarse de nuevo el telón, la luz del escenario ha cambiado. Xantos y Cleia están en escena. Las tónicas que llevan puestas son distintas a las de la escena anterior.

XANTOS.— (Como recordándole a Cleia una lección.) Había una vez unas ranas que estaban aburridas...

CLEIA.— (Interrumpiéndole.) No... No. No, Xantos. No digas "había una vez"... "Había una vez" se usa en las historias para los niños.

XANTOS.— Entonces ¿quién digo?

CLEIA.— Entra directamente en el tema. Habla luego de los personajes. Empieza así: "Las ranas, etc., etc." Lo que importa son los personajes.

XANTOS.— Es absurdo empezar una fábula sin un preámbulo. Todo discurso se divide en preámbulo, exposición y peroración. Es la lección de Aristóteles. Está en los tratados.

CLEIA.— Olvidate de los tratados. Cuenta el hecho, solamente el hecho. Nada de retórica. Era así como lo hacía Esopo.

XANTOS.— Lo curioso es que esas historietas, completamente incoherentes, fuera de toda lógica y sin ajustarse a ninguna de las reglas de la narración, tienen un buen éxito enorme... No lo puedo entender.

CLEIA.— No te preocupes por eso. El pueblo presta mucha más atención a tus lecciones en la plaza desde que empezaste a usar la manera de Esopo. repite la fábula de las ranas.

XANTOS.— Había una vez... (Breve pausa.) Las ranas estaban aburridas del desorden en que vivían, y enviaron una delegación a Júpiter para pedirle que les diese un rey.

CLEIA.— Ahí, en ese punto, una pausa, para que quienes te escuchan comprendan bien: ranas aburridas delegación a Júpiter, petición de un rey. Adelante.

XANTOS.— Júpiter tiró un trozo de palo en la charca. Las ranas, asustadísimas, se zambulleron.

CLEIA.— En ese pasaje, un poco de énfasis, de agitación: "Las ranas, asustadísimas, se zambulleron". La

frase siguiente tiene que ser serena, como indicando que las ranas van a empezar a pensar.

XANTOS.— (Reanudando la fábula.) Como el trozo de palo no se movía, las ranas volvieron a la superficie, y fueron sintiendo tal desprecio por aquel rey, que acabaron saltando por encima de él.

CLEIA.— Otra pausa. Va a haber una transición psicológica... y es indispensable que los oyentes se identifiquen con el drama: rey inerte, ranas saltándole por encima. Sigue.

XANTOS.— Decepcionadas de tener aquel rey, las ranas se presentaron nuevamente a Júpiter y le pidieron que les diera un nuevo monarca, pues el que tenían no hacía nada.

CLEIA.— Ahora la conclusión, la frase definitiva. Tiene que ser dicha con precisión y energía. Sigue.

XANTOS.— Júpiter, irriado, les envió entonces una hidra, que devoró a todas las ranas.

CLEIA.— Un poco más de horror al decir "hidra". Se trata de un monstruo, y el tono de tu voz debe inspirar espanto. A ver... Di: "hidra".

XANTOS.— (Sosamente.) Hidra.

CLEIA.— No... (Con énfasis.) Hidra.

XANTOS.— Hidra... Les envió una hidra que devoró a todas las ranas.

CLEIA.— Una pausa, antes de la moraleja. Los oyentes, en esa pausa, han de comprender que no estás contando una historia particular, que ha sucedido a las ranas; sino que, refiriéndote a ellas, dices algo de carácter general. Han de entender, desde luego, que aún siendo ranas, es preferible que tengan un gobernante blando a un gobernante monstruo. La pequeña pausa que debes de hacer ahí, es un homenaje a la inteligencia de la platea. Quienes te sigan, han de sacar por sí mismos la conclusión del ejemplo de las ranas.

CLEIA.— La moraleja tiene que ser dicha con cierta displicencia... como si admitieras que todos han comprendido la lección. No debes permitir que nadie se quede pensando: "Y eso, ¿qué significa?"

XANTOS.— ¿No era así como él lo decía?

CLEIA.— ¿Quién?

XANTOS.— Esopo. Yo se lo pregunté muchas veces: "Y eso, ¿qué significa?"

CLEIA.— Tú eres una excepción.

XANTOS.— Nunca podré contar las cosas de ese modo. Si al menos estuviera él aquí, para enseñarme. No debía de haberlo libertado. ¿Ves, cuánto perdi? Además, cuando se acaban las fábulas que él nos contó y de que nos acordamos, ¿cómo voy a hacer para encontrar otras? No hay manera de inventar una fábula.

Presurosamente, alarmada, Melita entra por la puerta del fondo.

MELITA.— Señora... ¡han traído a Esopo, preso!

CLEIA.— ¿Preso?

XANTOS.— (Sorprendido.) ¿Preso...? ¿Dónde lo han llevado?

MELITA.— Lo traen hacia aquí. Lo han entregado al capitán de guardias.

XANTOS.— ¿Lo traen aquí? ¿Por qué?

MELITA.— No sé. Los hombres de Delfos lo prendieron... y al llegar a Samos, lo han entregado al capitán.

XANTOS.— ¿Qué ha hecho para estar preso?

MELITA.— No lo sé.

CLEIA.— Necesita de nuestra ayuda, Xantos.

XANTOS.— ¡Magnífico! Ahora podrá enseñarnos otras fábulas, para que yo las cuente en la plaza.

Entra Esopo, con una cadena en las manos y otra en los pies. Agnostos lo sigue. Esopo lleva su alforja al hombro.

ESOPO.— Aquí me tienes, Xantos. Parece que no podemos librarnos el uno del otro.

XANTOS.— Me alegro de que hayas vuelto, Esopo. Estoy aprendiendo a contar tus fábulas, y tú podrías...

AGNOSTOS.— (Interrumpiéndole.) Lo han prendido porque ha robado.

XANTOS.— ¿Ha robado?

ESOPO.— Cuando llegué a Delfos, la gente me pidió que les contara una fábula. Se la conté. Los hombres, entonces, me prendieron por ladrón y me acusaron de haber violado el templo de Apolo. El pueblo de Delfos adora al dios Apolo.

XANTOS.— ¿Robaste algo?

ESOPO.— No. Bien sabes que sólo quiero lo que es mío.

AGNOSTOS.— Han dicho que Esopo robó la copa de oro del templo de Apolo.

ESOPO.— No. Me prendieron en la plaza, me han traído aquí y me han entregado al capitán.

XANTOS.— ¿Para qué te han traído a Samos?

ESOPO.— Para que tú mismo verifiques si está en mi alforja la copa de oro.

AGNOSTOS.— (Entregando a Xantos la alforja de Esopo.) Comprueba.

ESOPO.— (A Xantos, en tanto éste abre la alforja.) Sabes mejor que nadie que yo no robo. Si le tuviera amor al dinero, no te hubiera entregado el tesoro que encontré... Si yo robase, tú no tendrías ahora a tu mujer.

Xantos saca de la alforja la copa de oro. Pausa.

XANTOS.— ¿Por qué has hecho esto? Es un crimen que se paga con la vida.

ESOPO.— No lo he hecho. No sé cómo esta copa ha podido venir a parar ahí.

XANTOS.— Una copa no anda sola... Está en el orden natural de las cosas.

CLEIA.— (A Esopo.) ¿Por qué te han traído aquí?

ESOPO.— Han dicho que yo era esclavo de Xantos... Como esclavo, sólo mi amo puede castigarme.

XANTOS.— Pero tú eres libre.

ESOPO.— En Samos saben que soy libre. En Delfos, no.

AGNOSTOS.— (A Xantos.) Esopo es libre... Debes decirselo a los délficos. Tú no tienes nada que ver con este robo.

ESOPO.— (Enérgicamente.) ¡Yo no he robado! Alguien ha puesto esta copa en mi alforja.

CLEIA.— ¿Por qué...? ¿Estaban enfurecidos contra ti?

ESOPO.— Me pidieron que contara una fábula para el pueblo de Delfos. Cuando acabé de contarla, me insultaron.

XANTOS.— No puedo entender qué motivo han podido tener para enfurecerse por una de tus historias de animales. Son la cosa más inocente del mundo.

ESOPO.— Te engañas. Son terribles.

XANTOS.— ¿Qué fábula contaste? ¿La del león y el sapo...? ¿La del cuervo y la zorra?

ESOPO.— Una que inventé para los délficos.

XANTOS.— ¿La comprendieron...? (A Cleia.) Tienes razón, la gente las comprende. Son inteligentes los délficos. ¿Qué fábula era?

ESOPO.— Los délficos son devotos de Apolo, a quien hicieron erigir un grandioso templo de mármol. Horas y horas, sin tregua, rezan en ese templo... de tal modo, que ya no siembran el trigo. Al llegar el invierno, pasan hambre, porque no tienen pan, y salen a mendigar, por todos los caminos de Grecia. A cada uno que encuentran, le dicen: "Extranjero: soy sacerdote de Apolo y rezo

el año entero para que los dioses protejan nuestras ciudades. Ahora, tengo hambre. Debes darme una moneda". Así viven... y por eso, cuando me pidieron una fábula, yo les dije: ¡Escuchad, délficos, esta historia que he imaginado y que os dedico! La cigarra cantaba todo el verano, en tanto que el escarabajo almacenaba en su nido todo el estiércol que encontraba. Al llegar el invierno, la cigarra hambrienta fué al nido del escarabajo y le pidió de comer. El escarabajo, preguntó: "¿Por qué no has guardado estiércol durante el verano?" La cigarra le respondió: "En verano, cantaba". "¿Cantabas...?" —replicó el escarabajo—. "Pues si en verano cantabas, baila en invierno".

XANTOS.— No entiendo.

ESOPO.— Entiende, Xantos... Los délficos dijeron que a mí me parecía más noble reunir estiércol que rezarle a Apolo.

XANTOS.— (Muy serio.) Es un crimen ofender así a los dioses.

ESOPO.— ¿Comprendes...? Una fábula, Xantos, no es tan sólo una historia inventada: es una verdad. Y una verdad es la única razón por la cual vivimos o morimos.

CLEIA.— (A Esopo.) Pero tú no vas a morir.

ESOPO.— Alguien puso la copa de oro en mi alforja. Es un crimen contra la propiedad y contra los dioses... ¿Conoces el castigo para ese crimen?

AGNOSTOS.— Es lo que los hombres de Delfos quieren saber: cuál es tu castigo. Porque, según sus leyes, si eres libre, debes ser arrojado desde lo alto de la roca Hiampeia, al más hondo precipicio de Grecia. Si eres esclavo, tu amo puede elegir tu castigo. Te han traído aquí, porque saben que eres esclavo de Xantos. Ahí está la copa de oro, y ha sido encontrada en tu alforja. (Con un ademán.) Los hombres de Delfos esperan fuera, en el jardín.

CLEIA.— (A Agnostos.) ¿No les has dicho que Xantos lo libertó...?

AGNOSTOS.— No. Si se lo hubiera dicho, tirarían a Esopo desde lo alto del precipicio.

CLEIA.— (A Agnostos.) Fídeles un minuto más.

Agnostos sale por la puerta del fondo. Cleia se dirige a Esopo.

CLEIA.— (A Esopo.) Entonces... ¿vius a morir? ¡No! No. Yo no quiero. ¿Qué se puede hacer?

ESOPO.— Nada.

CLEIA.— ¿Les has enseñado tu carta de liberto?

ESOPO.— No.

CLEIA.— ¡Ah... felizmente!

ESOPO.— ¿Por qué felizmente?

CLEIA.— ¡Eso te salva, Esopo! ¿Le acordiste para salvarte?

ESOPO.— No. (Gravemente.) La escondí... porque antes de morir, quería verte. Suponiéndome esclavo, tenían que traerme a presencia de Xantos... A tu presencia.

CLEIA.— ¡Xantos...! Tú puedes salvarlo. ¡Diles a los délficos que es tu esclavo! (A Esopo.) ¿Dónde guardas tu carta de liberto? ¡Vamos a quemarla!

XANTOS.— Es una buena idea, Esopo. Te quedarás de nuevo con nosotros.

ESOPO.— Como esclavo.

XANTOS.— Por ahora, para disimular, hasta que esto sea olvidado. En realidad, podemos ser socios.

ESOPO.— ¿Socios...?

XANTOS.— Sí. Tú compondrás las fábulas y yo se las contaré en la plaza a mis discípulos. ¿No sabes el éxito que tienen tus historias! En poco tiempo, serás rico.

ESOPO.— Mis fábulas son para ser contadas de gracia.

XANTOS.— Mejor... Tú me las contarás gratis, y mi nombre les dará carácter de sistema filosófico. Escucha... Después, serás libre. Tú me darás tus fábulas; y yo... ¿Qué más

quieres? Mira... yo sé que Cleia está enamorada de ti. Te quedarás con ella, y bien pronto. Yo la repudiaré, y ella será tuya. (Breve pausa.) ¿Qué dices...?

ESOPO.— ¡Bébetelo mar, Xantos!

XANTOS.— Pero... ¿no te das cuenta? Si no aceptas, los délficos te matarán.

ESOPO.— ¿Tú también entras en la sociedad de tu marido, Cleia? Yo entro con mis fábulas; Xantos con su mujer; y tú...

CLEIA.— (Interrumpiéndole.) ¡No, tonto! Yo entro con mi amor, y tú entras con la vida. (Dándose vuelta hacia Xantos.) Sal, Xantos y diles a los délficos que Esopo te pertenece y que sólo tú tienes derecho a castigarlo.

ESOPO.— Y tendrás que castigarme, Xantos... porque de todos modos, para los délficos, fui yo quien robó la copa de oro del templo.

XANTOS.— Será un castigo leve, tan sólo para contentar a la gente de Delfos. ¡No perdamos tiempo!

Xantos bate el gongo. Aparece el etiope.

(A Esopo.) Te llevaré a la plaza, para que los délficos vean que has sido castigado. Devolveré la copa de oro y... ¿Dónde tienes tu carta de liberto,

ESOPO.— (Sacándose el papiro del pecho.) Aquí está.

XANTOS.— (Tendiendo la mano.) Dámela.

ESOPO.— No.

XANTOS.— ¿Desconfías de mí? ¿Tienes miedo de que no te la devuelva? Quédate con ella. Vé tú mismo a decirles a los délficos que eres mi esclavo. Yo confirmaré tus palabras.

ESOPO.— Yo no soy tu esclavo.

XANTOS.— Pero dilo. Es un pequeño engaño que te salvará la vida.

MELITA.— ¡La vida, Esopo! Tu vida y la mujer que quieres.

ESOPO.— ¿Tendré que decir que soy esclavo?

XANTOS.— Y estarás a salvo.

ESOPO.— ¿Me creerán?

XANTOS.— Confirmaré tus palabras, ya te lo he dicho.

ESOPO.— Si han de creer esa mentira, ¿por qué no creen en la verdad, que es más fácil?

XANTOS.— ¿Qué verdad?

ESOPO.— La de que yo no robé la copa de oro de Apolo. La de que no soy tu esclavo.

XANTOS.— Pero... si ellos mismos pusieron la copa de oro en tu alforja, ¿cómo pretendes imponer la verdad?

ESOPO.— Has llegado al punto que yo quería, Xantos. Raramente los hombres saben soportar la verdad.

CLEIA.— Entonces, véngate. Míentelas. Diles que eras esclavo... La gente soporta bien la mentira.

ESOPO.— Hay, pues, un castigo para los hombres libres que roban; y un castigo menor para los esclavos ladrones.

XANTOS.— En tu caso, sí.

ESOPO.— (Tras un silencio expectante.) Quiero mi libertad... Elijo el castigo de los libres.

XANTOS.— ¡Imbécil!

Fuera, en el jardín, se oye el rumor del pueblo, que se acerca. Melita va hacia la puerta del fondo.

MELITA.— (En el umbral de la puerta.) ¡Los hombres de Sarnos se acercan, vienen hacia aquí!

CLEIA.— (Tras un breve silencio.) Ful yo quien puso la copa de oro en tu alforja, Esopo... Yo estaba allí. Vi al pueblo de Delfos enfurecido contra ti. Vi que te ibas, lejos... que te perdía. Y entonces, mientras discutías con los sacerdotes, entré en

el templo, escondí la copa de oro en tu alforja, le conté a un sacerdote que habías robado, y...

ESOPO.— (Interrumpiéndola con un grito.) ¡Mientes! ¡Mientes, amor mío, mientes!

CLEIA.— Quería vengarme de ti... guardarte para mí... recobrarte. Ahora, ya no. Ahora deben llevarme a mí al precipicio.

El clamor del pueblo, acercándose, aumenta.

ESOPO.— ¡Mientes! ¡Quieres salvarme, y mientes!

MELITA.— ¿Ves, Xantos...? Fué tu mujer.

ESOPO.— (Imperiosamente, a Melita.) ¡Calla! (A Cleia.) No, hemos extraviado, Cleia... No hemos podido encontrarnos en la vida. Yo creí que en ti había maldad... Eres buena, eres inocente. Yo, sí... yo soy culpable.

CLEIA.— (Sollozando.) ¡No, no, por todos los dioses!

XANTOS.— (A Esopo.) ¡Tanto, estúpido! ¡Es la vida la que tienes que salvar!

ESOPO.— Aunque no me castigaras... aunque nunca me hubieses castigado, filósofo, aprende: elijo el castigo de los libres. Eso es lo que quiero.

CLEIA.— (Con un gemido.) Es tu muerte... tu muerte. Déjame que te lo diga, hombre feo: ¡eres hermoso!

El clamor del pueblo, fuera, crece.

ESOPO.— Adiós, Cleia... Soy libre. Nadie más tocará nunca mi cuerpo. Ni el látigo del etiope... ni tus manos, Cleia. Ni el odio ni el amor. Por mis propios pasos llegaré al precipicio.

Por la puerta del foro, aparece Agnostos.

AGNOSTOS.— El pueblo espera la respuesta.

XANTOS.— ¿Mi respuesta?

ESOPO.— La mía. (Con la carta de liberto en la mano, va hacia la puerta.) ¡La mía! (Hablándoles a los que están fuera, en el jardín.) ¡Tomad vuestra copa de oro! (Tira la copa hacia el jardín.) Oíd, hombres de Samos y de Delfos, esta fábula de Esopo. Una zorra, viendo un racimo de uvas en lo alto de una parra, quiso alcanzarlo... (Su voz es enérgica. Pero un sollozo tiembla en su acento.) ...y no lo consiguió; y entonces, dijo:

"Están verdes". Moraleja: ¡aprended que sois libres! (Dándose vuelta hacia Xantos.) Aprende, Xantos: todo hombre está maduro para la libertad, ¡para morir por ella! (Hablando de nuevo a los que están fuera.) Yo también estoy verde para el amor, verde para la vida... ¡Pero soy libre, canalla! (Dando un paso decidido hacia la salida.) ¡Fuera, al camino! ¿Dónde está el precipicio que tenéis destinado a los hombres libres...?

Sale, resuelto. Fuera, el clamor del pueblo llega a su apogeo.

CAE EL TELON

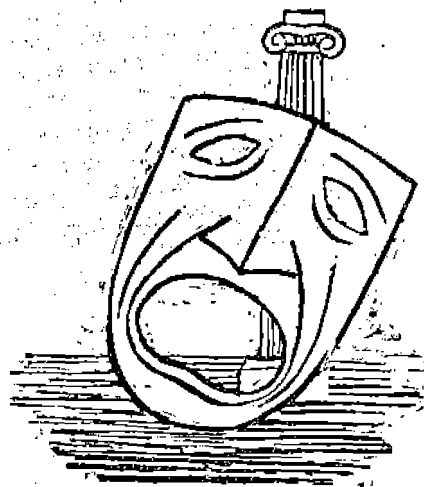


**LA ZORRA Y LAS UVAS** fué presentada por primera vez en Bolivia en la ciudad de Tupiza el día 17 de Agosto de 1956, en el Teatro "Suipacha", por el Conjunto Teatral "Nuevos Horizontes", con el siguiente reparto:

CLEIA .....	Teresa de Mareño
MELITA .....	Lola Velásquez
XANTOS .....	Cecillo del Callejo
AGNOSTOS .....	Eduardo Armendia
ESOPO .....	Líber
ETIOPE .....	Isidoro Calderón

**ESCENOGRAFIA:** PROYECTO: Arturo Martínez. **REALIZACION:** Antonio Uzqueda, Arturo Martínez, Julio César Romano y Víctor Ayllón. **LUMINOTECNIA:** Humberto Rivas y Angel Cruz. **VESTUARIO:** Sebastiana Velásquez y Joaquín Díaz. **MAQUILLAJE:** José María Cortés y Antonio Ramírez. **APUNTADOR:** M. Vargas. **TRASPUNTE:** E. Guzmán.

La decoración y luminotecnica fueron realizadas en el Taller "LA CAVERNA" del Conjunto Teatral "Nuevos Horizontes"



# MADUROS PARA LA LIBERTAD

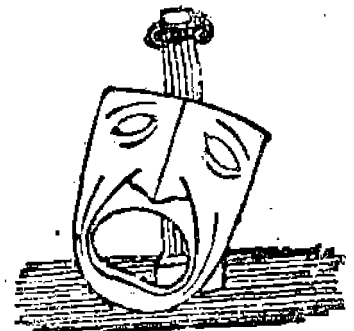
“¡Aprended que sois libres! ¡Aprende, Xantos: todo hombre está maduro para la libertad, ¡para morir por ella!” Con estas palabras, que resumen el sentido de “La zorra y las uvas” señalando el derrotero del hombre que aspire a la condición de tal, se despide Esopo, el protagonista, antes de probar con el sacrificio de su vida, cómo, cada cual, cuando interiormente es un ser libre, tiene la posibilidad de ser coherente hasta el fin con su propio destino. Verde para el amor, verde para la vida, como las uvas de la fábula, pero maduro para la libertad; he aquí la moraleja. La voluntad del esclavo Esopo, deformada, desposeída, fea, propiedad y objeto de diversión del rico Xantos es, por encima de sus sufrimientos físicos y de sus ansias de ser manumitido, una voluntad libre, una voluntad que anulará todo lo que Esopo desee, toda vez que ese desear algo signifique una ofensa a la verdad, valor supremo indisolublemente unido a la libertad. A pesar de su desconfianza, su ironía y escepticismo, Esopo, como cualquier hombre, también ama la vida y no quiere perderla, ni perder el placer de componer fábulas, ni negarse al misterio de enamorarse, pero como hombre tiene la posibilidad de elegir, y sabe que todo estará perdido si su libertad interna y la verdad que él defiende hacen concesiones. Esclavitud no es tan sólo estar sometido a una violencia exterior, lo más grave es la aceptación por la conciencia, de la fuerza que sojuzga. ¿Conocerán los dictadores totalitarios los límites reales de su dominio? ¿No nacen sus miedos y sus delirios, cuando se les revela que el espíritu posee una tozudez contra la cual nada pueden?

Libertad y esclavitud, individuo y personas, ilusión del mundo exterior y verdad interna, tales son los planos, las contrapartes éticas que pugnan en la hermosa obra de Guillermo Figueroa. El egocentrismo de Xantos llevándolo a una falsa y limitada perspectiva de la realidad, y la libre voluntad de su esclavo, símbolo de la persona frente al individuo; para aquél, el ser primando sobre la libertad; para Esopo, la libertad primando sobre el ser.

*Alberto GIRRI*

"Debe haber un lugar en el mundo donde haya un arroyo en el que se pueda beber agua en el hueco de las manos, sin que nadie venga a decirnos si es hora de beber o de tener sed... Un lugar, donde los rufesiones no huyan cuando el hombre se acerca. ¿Te has dado cuenta cómo huyen los animales de la presencia del hombre? Cuanto más conozco a los hombres, más amor siento por los animales... Ojalá poder contarles mis fábulas en su lengua, y decirles: "¿Sabes, ¡oh lobo!, devorador de corderos; existen unos animales, los hombres, que también se matan unos a otros. Pero no comen los cadáveres...; los cubren de tierra, para los gusanos. No matan para alimentarse... M a t a n por el placer de matar".

Palabras de ESOPPO en la obra LA ZORRA Y LAS UVAS, publicada en este número.





**INSTITUCION  
AL  
SERVICIO  
DE LA  
MINERIA  
NO ESTATIZADA**

OFICINA PRINCIPAL:

**LA PAZ**

AGENCIAS:

POTOSI  
ORURO  
TUPIZA  
COCHABAMBA  
SUCRE  
TIPUASA

SUB AGENCIAS:

AGUA CASTILLA  
EUCALIPTUS  
VILLAZON  
ATOCHA  
NAZARENO  
ORO INGENIO  
MEDINACELI  
CHIMAJAURHATA  
MOLLETERIO



DIRECCION TELEGRAFICA "BAMIN"

LISTA de los trabajos  
del *Conjunto Teatral NUEVOS HORIZONTES*

	págs.
1 - CURSO INICIAL NH para preparar, INSTRUCTORES TEATRALES (DL 2-1-1414-99)	313
2 - ANEXO I - ELEMENTOS DE ORGANIZACIÓN (DL 2-1-1415-99)	121
3 - ANEXO II - ILUSTRACIONES Y FIGURAS (DL 2-1-1416-99)	38
4 - ANEXO III - CHARLAS DEBATE MATERIAS (DL 2-1-1417-99)	131
5 - ANEXO IV - RESÚMENES CHARLAS DEBATE (DL 2-1-1418-99)	39
6 - ANEXO V - PREPARACION para REALIZAR CURSO (DL 2-1-1419-99)	89
7 - CREACION y PROYECTO de los TALLERES de EDUCACION por el ARTE (DL 2-2-802-99)	34
8 - CURSO de INICIACION en la FILOSOFIA de la EDUCACION por el ARTE (DL 2-11-799-99)	253
9 - ANEXO I - PLANILLA, FORMULARIOS (DL 2-2-801-99)	58
10 - ANEXO II - CHARLAS DEBATE TEMAS (DL 2-1-803-99)	149
11 - ANEXO III - RESUMENES CHARLAS (DL 2-2-800-99)	46
12 - GUIA para la ENSEÑANZA del TEATRO en el Ciclo Primario y Secundario (DL 2-1-1370-99)	81
13 - "COMPLEMENTOS" NH - MOVIMIENTO ESCENICO (DL 2-1-1420-99)	300
14 - "COMPLEMENTOS" NH - EXPRESION CORPORAL (DL 2-2-1421-99)	287
15 - "COMPLEMENTOS" NH - TRABAJO INTERIOR (DL 2-1-1422-99)	435
16 - "COMPLEMENTOS" NH - LA VOZ (DL 2-1-1423-99)	284
17 - LENGUAJE NO VERBAL (DL 2-1-1424-99)	60
18 - EL COLOR (DL 2-1-1425-99)	90
19 - METODO de las ACCIONES FISICAS I (DL 2-1-1426-99)	64
20 - METODO de las ACCIONES FISICAS II (DL 2-1-1427-99)	210
21 - TRIANGULACIONES (DL 2-1-729-04)	24

Conjunto Teatral Nuevos Horizontes  
Telf. 4452181  
[nhorizontes60@yahoo.es](mailto:nhorizontes60@yahoo.es)  
Casilla postal 5192 - Cochabamba - Bolivia

Total pág. Curso  
3.146

LISTA de los trabajos para la

"Mesa Redonda"  
Nuevos Horizontes  
- EL JUEGO

Volúmenes	Registro	Págs.
1 Federico SCHILLER - La Educación Estética del Hombre	(DL 2-1-1427-02)	78
2 Jean DUVIGNAUD - El Juego del Juego	(DL 2-1-1423-02)	118
3 Johan HUIZINGA - Homo Ludens	(DL 2-1-1424-02)	162
4 D. W. WINNICOTT - Juego y Realidad	(DL 2-1-1417-99)	131
5 Roger CAILLOIS - Los Juegos y los Hombres	(DL 2-1-1426-02)	116
6 Humberto MATURANA Gerda VERDEN-ZÖLLER - Amor y Juego	(DL 2-1-1427-02)	110
7 G. PRÜFER - Fröbel	(DL 2-1-1428-02)	112
8 Raimundo DINELLO - El Derecho al Juego	(DL 2-1-1429-02)	36
9 Robert JAULIN - Juegos y Juguetes	(DL 2-1-1430-02)	72
10 Danil ELKONIN - Psicología del Juego	(DL 2-1-1431-02)	138
11 P. A. LASCARIS - La Educación Estética del Niño Libro Primero: El Renacimiento de la Educación Estética	(DL 4-1-502-04)	70
12 P. A. LASCARIS - La Educación Estética del Niño Libro Segundo: El Niño Artista	(DL 4-1-503-04)	229
13 P. A. LASCARIS - La Educación Estética del Niño Libro Tercero: La Educación Estética del Niño	(DL 4-1-504-04)	123

Conjunto Teatral Nuevos Horizontes  
Telf. 4452181  
[nhorizontes60@yahoo.es](mailto:nhorizontes60@yahoo.es)  
Casilla postal 5192 - Cochabamba - Bolivia

Curso - 3.146  
Juegos - 1.495  
4.641  
p. 245

Total p. 1.495

LISTA de los trabajos  
del *Conjunto Teatral NUEVOS HORIZONTES*

	págs.
1 - CURSO INICIAL NH, para preparar, INSTRUCTORES TEATRALES (DL 2-1-1414-99)	313
2 - ANEXO I - ELEMENTOS DE ORGANIZACIÓN (DL 2-1-1415-99)	121
3 - ANEXO II - ILUSTRACIONES Y FIGURAS (DL 2-1-1416-99)	38
4 - ANEXO III - CHARLAS DEBATE MATERIAS (DL 2-1-1417-99)	131
5 - ANEXO IV - RESÚMENES CHARLAS DEBATE (DL 2-1-1418-99)	39
6 - ANEXO V - PREPARACION para REALIZAR CURSO (DL 2-1-1419-99)	89
7 - CREACION y PROYECTO de los TALLERES de EDUCACION por el ARTE (DL 2-2-802-99)	34
8 - CURSO de INICIACION en la FILOSOFIA de la EDUCACION por el ARTE (DL 2-11-799-99)	253
9 - ANEXO I - PLANILLA, FORMULARIOS (DI 2-2-801-99)	58
10- ANEXO II - CHARLAS DEBATE TEMAS (DL 2-1-803-99)	149
11- ANEXO III - RESUMENES CHARLAS (DL 2-2-800-99)	46
12- GUIA para la ENSEÑANZA del TEATRO en el Ciclo Primario y Secundario (DL 2-1-1370-99)	81
13- "COMPLEMENTOS" NH - MOVIMIENTO ESCENICO (DL 2-1-1420-99)	300
14- "COMPLEMENTOS" NH - EXPRESION CORPORAL (DL 2-2-1421-99)	287
15- "COMPLEMENTOS" NH - TRABAJO INTERIOR (DL 2-1-1422-99)	425
16- "COMPLEMENTOS" NH - LA VOZ (DL 2-1-1423-99)	284
17- LENGUAJE NO VERBAL (DL 2-1-1424-99)	60
18- EL COLOR (DL 2-1-1425-99)	90
19- METODO de las ACCIONES FISICAS I (DL 2-1-1426-99)	64
20- METODO de las ACCIONES FISICAS II (DL 2-1-1427-99)	210
21- TRIANGULACIONES (DL 2-1-729-04)	24

Conjunto Teatral *Nuevos Horizontes*  
Telf. 4452181  
nhorizontes60@yahoo.es  
Casilla postal 5192 - Cochabamba - Bolivia

Total pags. (471)  
3.146

LISTA de los trabajos para la

"Mesa Redonda"  
Nuevos Horizontes  
- EL JUEGO

Volúmenes	Registro	Págs.
1 Federico SCHILLER - La Educación Estética del Hombre	(DL 2-1-1427-02)	78
2 Jean DUVIGNAUD - El Juego del Juego	(DL 2-1-1423-02)	118
3 Johan HUIZINGA - Homo Ludens	(DL 2-1-1424-02)	162
4 D. W. WINNICOTT - Juego y Realidad	(DL 2-1-1417-99)	131
5 Roger CAILLOIS - Los Juegos y los Hombres	(DL 2-1-1426-02)	116
6 Humberto MATURANA Gerda VERDEN-ZÖLLER - Amor y Juego	(DL 2-1-1427-02)	110
7 G. PRÜFER - Fröbel	(DL 2-1-1428-02)	112
8 Raimundo DINELLO - El Derecho al Juego	(DL 2-1-1429-02)	36
9 Robert JAULIN - Juegos y Juguetes	(DL 2-1-1430-02)	72
10 Danil ELKONIN - Psicología del Juego	(DL 2-1-1431-02)	138
11 P. A. LASCARIS - La Educación Estética del Niño Libro Primero: El Renacimiento de La Educación Estética	(DL 4-1-502-04)	70
12 P. A. LASCARIS - La Educación Estética del Niño Libro Segundo: El Niño Artista	(DL 4-1-503-04)	229
13 P. A. LASCARIS - La Educación Estética del Niño Libro Tercero: La Educación Estética del Niño	(DL 4-1-504-04)	123

Conjunto Teatral Nuevos Horizontes  
Telf. 4452181

[nhorizontes60@yahoo.es](mailto:nhorizontes60@yahoo.es)

Casilla postal 5192 - Cochabamba - Bolivia

Curto - 3.146  
Juegos - 1.495  
4.641  
p2425

Total pags EL Juegos  
1.495



LISTA de los trabajos  
del *Conjunto Teatral NUEVOS HORIZONTES*

	págs.
1 - CURSO INICIAL NH para preparar, INSTRUCTORES TEATRALES (DL 2-1-1414-99)	313
2 - ANEXO I - ELEMENTOS DE ORGANIZACIÓN (DL 2-1-1415-99)	121
3 - ANEXO II - ILUSTRACIONES Y FIGURAS (DL 2-1-1416-99)	38
4 - ANEXO III - CHARLAS DEBATE MATERIAS (DL 2-1-1417-99)	131
5 - ANEXO IV - RESÚMENES CHARLAS DEBATE (DL 2-1-1418-99)	39
6 - ANEXO V - PREPARACION para REALIZAR CURSO (DL 2-1-1419-99)	89
7 - CREACION y PROYECTO de los TALLERES de EDUCACION por el ARTE (DL 2-2-802-99)	34
8 - CURSO de INICIACION en la FILOSOFIA de la EDUCACION por el ARTE (DL 2-11-799-99)	253
9 - ANEXO I - PLANILLA, FORMULARIOS (DL 2-2-801-99)	58
10 - ANEXO II - CHARLAS DEBATE TEMAS (DL 2-1-803-99)	149
11 - ANEXO III - RESUMENES CHARLAS (DL 2-2-800-99)	46
12 - GUIA para la ENSEÑANZA del TEATRO en el Ciclo Primario y Secundario (DL 2-1-1370-99)	81
13 - "COMPLEMENTOS" NH - MOVIMIENTO ESCENICO (DL 2-1-1420-99)	300
14 - "COMPLEMENTOS" NH - EXPRESION CORPORAL (DL 2-2-1421-99)	287
15 - "COMPLEMENTOS" NH - TRABAJO INTERIOR (DL 2-1-1422-99)	425
16 - "COMPLEMENTOS" NH - LA VOZ (DL 2-1-1423-99)	284
17 - LENGUAJE NO VERBAL (DL 2-1-1424-99)	60
18 - EL COLOR (DL 2-1-1425-99)	90
19 - MÉTODO de las ACCIONES FISICAS I (DL 2-1-1426-99)	64
20 - MÉTODO de las ACCIONES FISICAS II (DL 2-1-1427-99)	240
21 - TRIANGULACIONES (DL 2-1-729-04)	24

Conjunto Teatral Nuevos Horizontes

Telf. 4452181

[nhorizontes60@yahoo.es](mailto:nhorizontes60@yahoo.es)

Casilla postal 5192 - Cochabamba - Bolivia

Total pags. Cursos  
3.146

LISTA de los trabajos para la

"Mesa Redonda"  
Nuevos Horizontes  
- EL JUEGO

Volúmenes	Registro	Págs.
1 Federico SCHILLER - La Educación Estética del Hombre	(DL 2-1-1427-02)	78
2 Jean DUVIGNAUD - El Juego del Juego	(DL 2-1-1423-02)	118
3 Johan HUIZINGA - Homo Ludens	(DL 2-1-1424-02)	162
4 D. W. WINNICOTT - Juego y Realidad	(DL 2-1-1417-99)	131
5 Roger CAILLOIS - Los Juegos y los Hombres	(DL 2-1-1426-02)	116
6 Humberto MATURANA Gerda VERDEN-ZÖLLER - Amor y Juego	(DL 2-1-1427-02)	110
7 G. PRÜFER - Fröbel	(DL 2-1-1428-02)	112
8 Raimundo DINELLO - El Derecho al Juego	(DL 2-1-1429-02)	36
9 Robert JAULIN - Juegos y Juguetes	(DL 2-1-1430-02)	72
10 Daniil ELKONIN - Psicología del Juego	(DL 2-1-1431-02)	138
11 P. A. LASCARIS - La Educación Estética del Niño Libro Primero: El Renacimiento de la Educación Estética	(DL 4-1-502-04)	70
12 P. A. LASCARIS - La Educación Estética del Niño Libro Segundo: El Niño Artista	(DL 4-1-503-04)	229
13 P. A. LASCARIS - La Educación Estética del Niño Libro Tercero: La Educación Estética del Niño	(DL 4-1-504-04)	123

Conjunto Teatral Nuevos Horizontes

Tel. 4452181

[nhorizontes60@yahoo.es](mailto:nhorizontes60@yahoo.es)

Casilla postal 5192 - Cochabamba - Bolivia

Curb - 3.146  
Jues - 1.495  
4.641  
2945

Totl. p<sup>as</sup> - EL Jues<sup>o</sup>  
1.495

LISTA de los trabajos  
del *Conjunto Teatral NUEVOS HORIZONTES*

	págs.
1 - CURSO INICIAL NH, para preparar, INSTRUCTORES TEATRALES (DL 2-1-1414-99)	313
2 - ANEXO I - ELEMENTOS DE ORGANIZACIÓN (DL 2-1-1415-99)	121
3 - ANEXO II - ILUSTRACIONES Y FIGURAS (DL 2-1-1416-99)	38
4 - ANEXO III - CHARLAS DEBATE MATERIAS (DL 2-1-1417-99)	131
5 - ANEXO IV - RESÚMENES CHARLAS DEBATE (DL 2-1-1418-99)	39
6 - ANEXO V - PREPARACION para REALIZAR CURSO (DL 2-1-1419-99)	89
7 - CREACION y PROYECTO de los TALLERES de EDUCACION por el ARTE (DL 2-2-802-99)	34
8 - CURSO de INICIACION en la FILOSOFIA de la EDUCACION por el ARTE (DL 2-11-799-99)	253
9 - ANEXO I - PLANILLA, FORMULARIOS (DL 2-2-801-99)	58
10- ANEXO II - CHARLAS DEBATE TEMAS (DL 2-1-803-99)	149
11- ANEXO III - RESUMENES CHARLAS (DL 2-2-800-99)	46
12- GUIA para la ENSEÑANZA del TEATRO en el Ciclo Primario y Secundario (DL 2-1-1370-99)	81
13- "COMPLEMENTOS" NH - MOVIMIENTO ESCENICO (DL 2-1-1420-99)	300
14- "COMPLEMENTOS" NH - EXPRESION CORPORAL (DL 2-2-1421-99)	287
15- "COMPLEMENTOS" NH - TRABAJO INTERIOR (DL 2-1-1422-99)	435
16- "COMPLEMENTOS" NH - LA VOZ (DL 2-1-1423-99)	231
17- LENGUAJE NO VERBAL (DL 2-1-1424-99)	60
18- EL COLOR (DL 2-1-1425-99)	90
19- METODO de las ACCIONES FISICAS I (DL 2-1-1426-99)	64
20- METODO de las ACCIONES FISICAS II (DL 2-1-1427-99)	210
21- TRIANGULACIONES (DL 2-1-729-04)	24

Conjunto Teatral *Nuevos Horizontes*  
Telf. 4452181  
[nhorizontes60@yahoo.es](mailto:nhorizontes60@yahoo.es)  
Casilla postal 5192 - Cochabamba - Bolivia

Total pags. curso  
3.146

