

Bibliographica americana

revista interdisciplinaria de estudios coloniales

Número 6 – septiembre de 2010

ISSN: 1668-3684

<http://200.69.147.117/revistavirtual/>

EL SOL BAJO LAS PATAS DE LOS CABALLOS
DE JORGENRIQUE ADOUM.
MEMORIA TEATRAL DE LA COLONIZACIÓN.

Juan Carlos Tajés
Ámsterdam, Países Bajos
juantajes@kpnplanet.nl



200 AÑOS
BIBLIOTECA NACIONAL
FUNDADA POR
MARIANO MORENO

Programa Nacional de Bibliografía Colonial
Biblioteca Nacional
Buenos Aires, Argentina

EL SOL BAJO LAS PATAS DE LOS CABALLOS **DE JORGENRIQUE ADOUM.¹** **MEMORIA TEATRAL DE LA COLONIZACIÓN.²**

Juan Carlos Tajés³

A mitad de los años sesenta del siglo XX se da un cambio en la manera de concebir el espectáculo teatral. Surgen grupos como el Living Theater, La Mamma, Black Theatre, que desde los Estados Unidos de América proponen nuevas formas, Peter Brook y Peter Weiss en Europa y en Polonia, Jerzy Grotowski y su Teatro Laboratorio. En Italia nace el teatro experimental de la mano de Mario Ricci. Cuando en 1968 presencié en Turín su producción *Joyce*, comprendí que se podía soñar el teatro a partir de ideas no necesariamente provenientes de la literatura teatral. Autores como Joyce, Melville, Homero o Johnatan Swift suben a escena, pero no de la mano de un dramaturgo sino de un realizador que plantea un teatro de ideas transformadas en imágenes, en vez de una obra de teatro dialogada en manera convencional. El experimentalismo reivindica al experimento como obra plena y no como un medio de pasaje para llegar a la producción formal. El experimento no en el local del ensayo, como método de búsqueda, sino el experimento sobre el escenario. De ahí mi acercamiento a la obra teatral de Jorge Enrique Adoum, a partir de su propio experimento.

El experimento literario-teatral de Jorgenrique Adoum

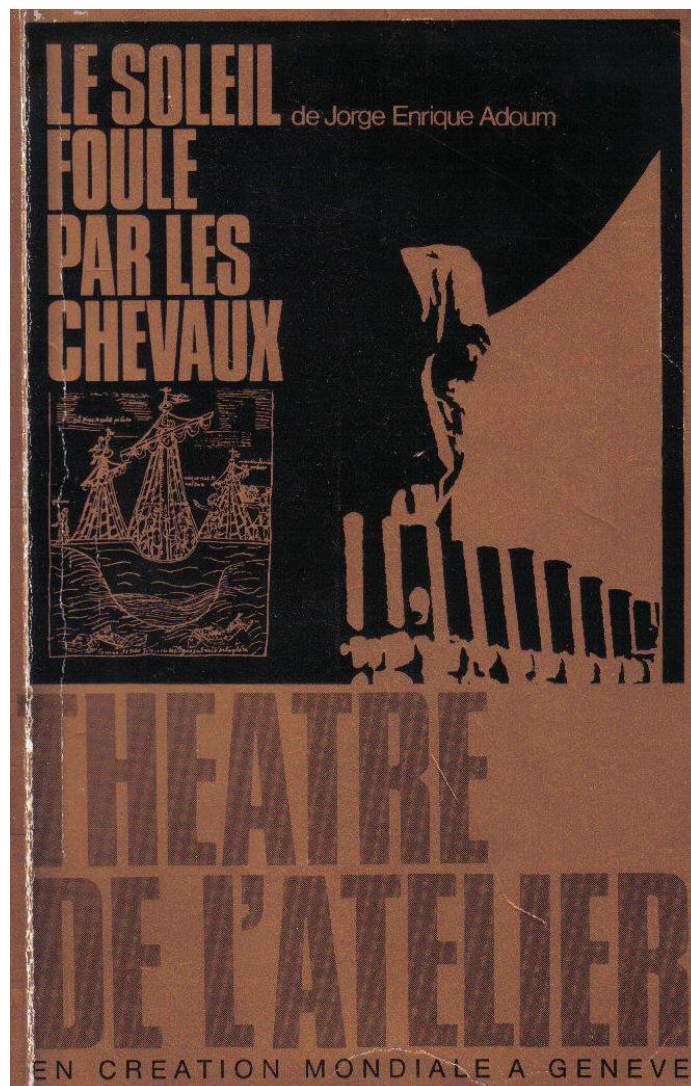
La producción teatral de Jorge Enrique Adoum abarca dos títulos: *El sol bajo las patas de los caballos*, escrito en 1970, y *La subida a los infiernos*, de 1977. Textos concebidos a casi diez años de distancia uno del otro, que marcan hitos en la historia de América Latina al tratar la rebelión y la represión. Jorgenrique Adoum no es un escritor solamente ecuatoriano, sino eminentemente latinoamericano e hispano. Sus obras dedicadas al teatro se inscriben en la tradición del teatro de denuncia. Son experimentos literarios que suman posibilidades a la experimentación teatral. Crean una realidad en la cual el espacio escénico se recorta en imágenes-secuencias casi cinematográficas. Toman su referencia en la historia sin ser teatro histórico. El autor rompe con muchos códigos de la tradición con sus exigencias escénicas e interpretativas. La finalidad de estas obras no es el entretenimiento complaciente; sus textos son a veces reales, a veces absurdos, muchas veces crudos y agresivos pero sobre todo poéticos, casi como la trayectoria del continente en el que se sitúa la acción.

La obra en el contexto histórico Latinoamericano

La historia de América Latina ha sido y es tema y fruto de inspiración para artistas e intelectuales en diferentes etapas de su transcurrir. No hay disciplina artística o intelectual en la cual no se haya manifestado, siendo los más elegidos la música, la danza, las artes plásticas y la literatura. La narrativa y también, pero en menor grado, la poesía han sido ampliamente difundidas y publicitadas. No así la literatura teatral y mucho menos el teatro representado.

Hablamos de una manifestación cultural propia cuando ésta se basa y se refleja en las sociedades que la originan, es decir, a partir de un núcleo social definido. Generalmente el autor observa, se observa, razona, relativiza y luego crea su obra al identificarse con el tema que aborda. A medida que las sociedades evolucionan se producen diferentes cambios de orden económico, político y culturales, surgen nuevos estilos y nuevas maneras de definir las relaciones sociales. La

historia se va revalorizando hasta dar forma a las diferentes corrientes artísticas. Se pasa del criollismo –o la recuperación de la nueva cultura “criada” en el continente a partir de las mezclas fundacionales entre moradores autóctonos y los nuevos moradores llegados del exterior– al indigenismo –o recuperación de los valores culturales de los moradores indígenas originales, que por lo general en el momento reivindicativo ya están bastante mermados.



Portada en francés de *El sol bajo las patas de los caballos*.

En los años 50 se inician movimientos culturales de orden social donde el problema existencial del individuo –la duda– es abordado en forma de conflictos entre éste y sus semejantes y de todos ellos con el sistema. La balanza social se desestabiliza como asimismo el sentimiento de seguridad individual. Evidentemente las situaciones empeoran y si la causa no está en los individuos o en las instituciones que los representan, ésta debe buscarse en otra circunstancia, la circunstancia histórica. Es así como en los años 60 surge una corriente caracterizada por denunciar los momentos

históricos claves durante los cuales se perpetúan las grandes traiciones hacia los pueblos y las culturas autóctonas del continente. Después del nuevo orden geopolítico surgido de las guerras europeas, ciertos creadores, artistas e intelectuales latinoamericanos dejaron de tomar a Norteamérica y a Europa como cuadro de referencia cultural. Mientras que el arte oficial sigue repitiendo los modelos del Viejo Mundo, otros artistas volvieron sus ojos a la realidad de su propio continente, reinterpretan la historia a partir de una lectura social de la misma. Es el redescubrimiento de la memoria del pasado común. Una vez liberados de la rigidez del mármol y del bronce, los héroes adquieren otra dimensión. Se los observa no ya con la devoción estatuaria de los monumentos patrios, sino a partir de una mirada horizontal, tratándolos como seres semejantes, equidistantes, con todas sus mezquindades y flaquezas, despojados del boato ornamental y del bramido estentóreo, unilateral y elitista de los vencedores. Aquí se enjuician los engaños, las promesas no cumplidas, la arrogancia de la conquista, la vacuidad del poder, origen del gran fracaso económico-social de la post colonización, causa de la decadencia política y económica en la segunda mitad del siglo XX. A partir de los años 60 se gesta el descontento, inspirador de la subversión, que dará paso a la cruenta represión *manu militari* de las décadas siguientes.

En el contexto teatral de esa época Adoum no está solo en su intento: es parte de una tendencia que se hizo necesaria para denunciar y evidenciar un momento histórico crucial. Es un teatro casi de urgencia que delata situaciones inmediatas, hechos coexistentes al momento creativo del autor, que es a la vez testigo y víctima de la historia, a quien la crueldad humana no le es extraña.

Surgen obras de teatro tales como *El regreso de Tupác Amariú*, del dramaturgo argentino Oswaldo Dragún, *La muerte de Atahualpa*, del peruano Bernardo Rocca, *Todos los gatos son pardos*, del mexicano Carlos Fuentes, *Calabar o el elogio de la traición*, de los brasileños Chico Buarque de Holanda y Ruy Guerra, *El sol entre las patas de los caballos*, de Adoum. En la narrativa resaltan *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier, *Tototumbo*, de Miguel Ángel Asturias y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Estas obras convergen de manera definitiva en *Las venas abiertas de América Latina*, de Eduardo Galeano. En todas ellas hay un enfrentamiento físico/histórico entre el humillador y el humillado, entre el traidor y el traicionado: Moctezuma-Hernán Cortés, Atahualpa-Pizarro, Tupác Amariú-Areche. Solamente en *Calabar* no se da este enfrentamiento, pero porque los autores prescinden del personaje principal, que nunca aparece en escena, enfrentando entre sí a los dos representantes de las potencias coloniales presentes en Brasil: Portugal y Holanda. A la creación teatral de estos autores Latinoamericanos se suma Peter Schaffer con *La real cacería del sol*, donde vuelven a enfrentarse Atahualpa y Pizarro.

Estas obras plantean la confrontación de dos conceptos culturales, religiosos, sociales: la visión centralista, jerárquica, monoteísta de los Habsburgo, que desde Madrid centralizaban el ejercicio del poder, *versus* la naturaleza animada de las culturas autóctonas de los territorios conquistados, donde cada objeto, planta, animal, fenómeno físico o natural estaba dotado de vida propia, porque –cabe recordar– todos eran hijos de la Pachamama, y ella los alimentaba por igual con su leche materna, el agua, fuente de vida. Estos autores utilizan la historia como reflexión sobre el presente en el que están inmersos. Son obras de denuncia pero no de protesta. Dramas históricos que se desarrollan en el Nuevo Mundo, narrados desde la otra orilla de “La Mar” Océano, que se plantean en una dramaturgia de tema y estética latinoamericanas. Parten de mitos y costumbres que condicionan la vida, los actos y las decisiones de sus habitantes desde antes que se redistribuyera su geografía, cuando el territorio habitable aún se llamaba Awuyanka y no América, donde todavía hoy resuena el eco de la voz de los vencidos.

CUATROTABLAS

VIER BRETTER

THEATERGRUPPE AUS LIMA/PERU

DIE SONNE UNTER DEN HUFEN DER PFERDE

EL SOL BAJO LAS PATAS DE LOS CABALLOS



Programa y puesta en escena en Cuatrotablas, Alemania.

El lenguaje teatral

La escritura teatral no requiere solamente la complicidad de la novela, la sugestión del cuento o la abstracción de la poesía; es todo eso más el dialogo, más la invención de situaciones físicas y emocionales entre personajes, que no personas, a veces inspirados en la realidad, pero siempre tamizadas por la ficción escénica. Es condensar la acción, medir la palabra, esclarecer las ideas, manipular la tensión del drama, requisito obligatorio para conseguir y retener la atención del público siendo consecuente con las exigencias propias del género.

La tesitura teatral se enfrenta a dificultades casi endémicas, fruto de la necesidad de visualizar conceptos de por sí no visibles (ambición, poder, traición, injusticia) y de hacer comprensibles conceptos abstractos (profecía, fatalidad, predestinación) que deben ser concretados por medio de la imagen.

El teatro es de esta forma una situación absurda que pretende representar situaciones falsamente reales traducidas a un lenguaje visual, absolutamente visual, que se sirve de la literatura, medio abstracto de la fantasía oral, para representar algo que nos da una impresión de realidad sin serlo. En la conversación cotidiana suele decirse fui al teatro a ver Hamlet o a ver una obra de Lope de Vega o una obra de Botho Strauss o de Adoum. A nadie se le ocurriría decir «fui al teatro a oír una obra o una ópera». Eso indica que en el imaginario del espectador el teatro es una aventura visual. Sin embargo se está refiriendo a una obra literaria, no visual, y ni siquiera visualizada. Efectivamente, dejando de lado la interpretación y la actuación, el teatro es una experiencia visual unida a una experiencia emocional. La palabra unida a la acción completa el efecto deseado. Aquí cabe citar el comentario del escritor André Malraux al director teatral Robert Wilson: *El teatro occidental ha sido esclavo de la literatura*. El teatro es materia viva que puede ser constantemente recreada, contestada, reinterpretada, y seguir aún manteniendo su propia esencia.

La realización escénica

Adoum es un dramaturgo de urgencia que experimenta con el juego teatral, pero no es un escritor de “obras de teatro”. *El sol bajo las patas de los caballos* consta de un acto dividido en escenas no numeradas, cuya acción transcurre en España, en Perú y en diferentes espacios físicos no siempre especificados. Tiene su origen en el poema épico del mismo Adoum *Dios trajo la sombra*, la primer obra poética premiada por Casa de las Américas de La Habana en 1960. Fue estrenada, paradójicamente en idioma francés antes que en español, bajo el auspicio de la compañía Théâtre de l'Atelier de Ginebra en el año 1970, con la dirección de François Rochaix, en una versión del poeta y actor suizo Michel Viala en colaboración con los uruguayos Alicia y Alfredo Descalzi. En este proceso participó de manera activa el propio Adoum, que reescribió una parte de la obra a partir de las improvisaciones de los actores sobre el tema de la pieza. Faena del autor con traductores, adaptadores, director y actores para poner el texto en acción. De esta primera versión, con colaboración musical de Los Jairas, la mayoría de las críticas resaltan el texto poético y la puesta en escena en la que catorce actores daban vida a más de cien personajes. La obra se representó durante cuatro meses consecutivos en Ginebra, Laussane, Yverdon (Suiza) y Annency (Francia). Llevada de espacios abiertos a teatros cerrados, la puesta en escena redujo el número de actores y de acciones, como recuerda el propio Adoum: “desde la segunda versión de la obra esos trozos de canto desaparecieron: encontré que eran superfluos”. En 1974 la obra conoce dos nuevas versiones, una en el Théâtre de la Cité Universitaire de París, bajo la dirección de Fabio Pacchioni y con elementos de escena de Guayasamín, y luego la primera versión en suelo latinoamericano, la del grupo Cuatro Tablas, en Perú. Esta versión viajó por Francia, Italia, Dinamarca y Alemania y participó en los

principales festivales teatrales europeos, siendo programada junto a producciones del Odín Theatre de Eugenio Barba, de Peter Weiss, del Living Theatre y de otras compañías señeras de esa época.

The image shows two theater posters for the play "Le Soleil Foulé par les Chevaux". The left poster is black and white, featuring a photograph of a person in a dark setting with a white cloth draped over them. The right poster is a solid tan color with black text.

14 OCTOBRE AU 21 DÉCEMBRE

L'ENSEMBLE DIR. FERNANDO SANCHEZ

présente

**LE SOLEIL FOULÉ
PAR LES CHEVAUX**

photo jacques marchais

**THÉÂTRE
DE LA CITÉ INTERNATIONALE
UNIVERSITAIRE**

**TOUS LES SOIRS A 21 HEURES
(SAUF DIMANCHE)**

**VENDREDI 31 MAI
SAMEDI 1er JUIN**

**LE SOLEIL FOULÉ
PAR LES CHEVAUX**

Par le Théâtre du Hangar

AVEC

Manuel BIGEARD
Lara BILGER
Reynald COULON
Joelle CAGNARD
Alain HERIL
Tato JURADO
Michel LAGARDE
Claude LEMAIRE
Chantal NICOLAS
Jean-Luc PLANTADE
Adriana ROJAS
Henriette SOETERS
Jeanine TEMIN

SPECTACLE REALISE EN
CO-PRODUCTION AVEC

LA MUNICIPALITE D'ETAMPES
LA MUNICIPALITE DE ST MICHEL S/ORGE
LE C.A.C. PABLO NERUDA
DE CORBEIL-ESSONNES

Programas de la puesta en escena en Francia.

Para construir ese monumental mosaico que es *El Sol bajo las patas de los caballos* el autor se sirvió indiscriminadamente de textos históricos, poesía quechua, documentos oficiales, la Biblia, biografías, declaraciones de militares estadounidenses y artículos periodísticos. Sin embargo no es un *collage*, pues los textos se integran de manera orgánica según las necesidades requeridas por el desarrollo dramático de la acción.

Pero aquí se da un caso –para mí– singular: el autor deja de lado toda consideración hacia el director de escena y se declara independiente de las convenciones teatrales para recrear así su visión de la historia.

La obra se articula con un lenguaje visual casi cinematográfico para dar testimonio de las situaciones. Dentro de la parquedad de acotaciones, que abren márgenes creativos a la puesta en escena, hay elementos que encontramos en las obras teatrales de Valle Inclán, por ejemplo en *Luces de Bohemia*:

(..) gran interrupción, un trote épico y la patrulla de soldados romanos desembocan por una calle traviesa. Traen la luna sobre los cascos y en los charrascos (..).

A esta se suman un largo etcétera de acotaciones prácticamente irrepresentables, a no ser por medio de proyecciones, pero de indiscutible sugestión ambiental. La imaginación de un director de escena también se nutre de elementos teatralmente irrepresentables, pero que abren posibilidades para experimentar con la ambientación.

En el arte mal llamado “político” o de “mensaje”, ya que el arte es de por sí un hecho político y el mensaje está siempre implícito, el elemento didáctico es casi ineludible. A pesar de eso Adoum dosifica de tal manera las situaciones ilustrativas que deja espacio al espectador para una interpretación personal. Ya el título de la obra nos regala una imagen poética, la del sol, el Inti, pisoteado bajo las patas de los caballos de los conquistadores en su desaforado galope en busca del oro codiciado.

El sol bajo las patas de los caballos representa la epopeya de Francisco Pizarro y sus hombres, que da lugar al sometimiento y conquista del imperio Inca.

Actor: ...Esta historia es la larga epopeya del vencido.

Pizarro: Esta epopeya es la historia de la ambición..

Poeta antes que nada, Adoum atribuye al pueblo Inca un habla llena de metáforas en un castellano de verbos casi no conjugados, de acuerdo a la gramática de los pueblos andinos, que él tan bien conoce. El ritmo de los parlamentos de los personajes indígenas tiene su referencia en las primeras traducciones de la obra dramática Ollantay, única obra teatral que nos llega del legado Inca. Recrea en castellano un modelo de hablar que traduce o adapta modismos quechuas. Como Nicolás Guillén, el cual fonetiza el habla afro antillana en *Songoro cosongo*, o Federico García Lorca que hace algo similar con el habla de los gitanos en el *Romancero gitano*. Recurso literario éste que se pierde en la traducción, como lo define el mismo Adoum en una entrevista concedida al periódico *La Razón* de Buenos Aires en 1971:

(..) debí sacrificar el español de los indígenas antes de la llegada de los españoles; un “español” que me había obligado a inventar, basándome en la sintaxis quechua.

De ese modo establece una marcada diferencia con el lenguaje preciso, lineal, urgente de los aventureros españoles. El autor hace una auto referencia en un parlamento de Huaynacpac:

Huaynacapac: ...Que mi cuerpo lo lleven a Cuzco, alla mis muertos me esperan acurrucados en su cantaro...

Tal cual expresa la letra de la canción *La vasija de Barro*, de 1949, y de la cual Adoum es co-autor:

Yo quiero que a mi me entierren
como a mis antepasados,
en el vientre obscuro y fresco
de una vasija de barro.

Recursos teatrales

Adoum confronta al público con situaciones históricamente conocidas re combinadas en una nueva forma, donde a veces aparecen elementos del teatro del absurdo y en otras nos plantea una ruptura de tipo brechtiana.

Los soldados descubren a un indígena y lo arrastran hacia Pizarro quien lo obliga a arrodillarse tirándole de los cabellos. Levanta su espada.

Indígena: ¿Por qué, por qué?

Actor: ¿Por qué? Porque en su país fue siempre el humillado, el bastardo del Gran Capitán, engendrado en el camastro de una criada de las monjas...

El autor escoge el distanciamiento (Brecht): el actor se dirige directamente al público con una narración, en lugar de que los personajes se expliquen por sí mismos. De este modo rompe el vínculo emocional con el espectador.

No es un teatro trágico, la tragedia la viven los pueblos y hay ciertos personajes que cumplen con su destino trágico. A veces es un teatro de personajes, otras veces de personas que intervienen en una representación teatral. Pero es un teatro de actores, es decir, para representarlo se necesitan actores de una gran versatilidad con cualidades físicas y musicales. Y es una obra de hombres enfrentados entre sí donde casi no se dan personajes femeninos, pero donde la mujer está presente:

Soldado: (acariciando una guitarra) ¿Recordáis todavía como era una mujer?

Otro: En su entrepierna hay un clima como éste.

Otro: Ella dormía boca abajo aplastada por el peso de su grupa.

Otro: Olían a mar sus tres axilas.

Atahualpa, por su parte, es un personaje anti trágico, porque no cumple el requisito fundamental de la tragedia, que es ir al encuentro de su propio destino con los ojos abiertos, asumiendo el fin que le corresponde, sin poder evitarlo. Sí se cumplen en él las leyes del drama: que una segunda persona o elemento externo disponga de su destino en contra de su voluntad. Es dramático que Pizarro y Valverde engañen a Atahualpa, pero la consecuencia de este drama es desarrollar de manera trágica, no en la muerte de Atahualpa, que es previsible, sino en las consecuencias que ésta tendrá para el pueblo y en su proyección futura para la historia de ese pueblo y de América Latina. Hay en Atahualpa un destino trágico: la traición de Huáscar. Pero el único personaje que cumple con los requisitos de la tragedia es, en parte, Huaynacapac, pues está convencido del ocaso de su dinastía con el regreso del dios Viracocha. Él es el único capaz de

interpretar las profecías en su forma negativa. Él es el verdadero instrumento de la desgracia. Los colonizadores son el instrumento circunstancial que actúa como provocación.

En esa época era inconcebible que los acontecimientos se sucedieran de manera orgánica o espontánea, sin intervención divina. Fuera de Dios y la Divinidad no había explicación posible.

Correo 2:... Te mandan este regalo. Dicen que se llama dios, pero es de palo y se parece a ellos.

Huaynacapác: (mira sombrío el crucifijo y se lo pasa al Gran Sacerdote): ¿Viracocha dios?

Sacerdote: ¿Viracocha? ¡Viracocha! Su venida anunciada por las profecías.

La escena continúa y el sacerdote dice: “La profecía dice que el Tahuantinsuyo se ha de acabar con el duodécimo Inca”. Después, más adelante, Huaynacapác responde:

Huaynacapác: Yo soy el undécimo Inca, la tarde del Tahuantinsuyo, y nadie puede detener las piedras de la noche que aplasta...

Luego Rumiñahui advierte: “La cólera cambia las profecías, Padre Inca”. Y en otra escena Atahualpa dice a Rumiñahui:

Atahualpa: ¿No crees en la profecía?

Rumiñahui: A veces también no creo en los hombres.

Rumiñahui, decididamente, hace honor a su nombre, Ojo de águila.

Anacronismos funcionales

En varios momentos de la acción el autor introduce personajes de actualidad, crea un paralelismo anacrónico, saltando del siglo XVI al siglo XX, e introduce en la acción escénica, como personajes, a soldados que combaten en las guerras del momento.

En la escena en que Pizarro comparece ante la Reina de España un soldado narra:

G.I. (Soldado): Había un niño que caminaba hacia nosotros. Había sido ametrallado en un brazo y en una pierna. No gritaba ni hacía ningún ruido. Haeberle se arrodilló para fotografiarlo. Un soldado se arrodilló junto a él y disparó tres tiros sobre el niño...

Más adelante se da el siguiente diálogo:

Actor (a un soldado): ¿Por qué está usted en esta guerra a miles de kilómetros de su país?

Soldado: Porque me pagan mejor que en cualquier otro sitio.

Actor (a otro soldado): ¿Qué piensa usted de la ocupación militar en Santo Domingo?

Soldado: ¿Yo? Nada. El gobierno es el que decide.

Actor (a otro): ¿Cuál es su opinión sobre la intervención de la C.I.A. en Chile?

Soldado: Nunca he oído hablar de eso.

Actor (a otro): ¿Considera usted que los nativos son enemigos de su país?

Soldado: No, no creo.

Actor: Entonces, ¿por qué han venido a matarlos?

Soldado: Para defender la democracia... creo.

Democracia, que antes de ser lo que es hoy fue un sueño del romanticismo, y que luego se convirtió en un *demos-gracias*. Mas la acción continúa:

Felipillo huye. Los soldados atacan. Pizarro se apodera de Atahualpa. Matanza de los indígenas que se transforma en una intervención policial de hoy -con granadas, bombas, ametralladoras-. La escena queda inmóvil).

Altoparlante: Con fecha 15 de noviembre, el gobierno ha emitido el siguiente comunicado: “Elementos extremistas y antipatrióticos, que atentan contra la propiedad privada y la tranquilidad de los ciudadanos, pretenden sembrar el caos y la anarquía en el país para entregarlos maniatado a unja potencia extranjera”.

Y concluye:

Altoparlante: “Las Fuerzas Armadas controlarán el cumplimiento riguroso de las medidas de emergencia”.

A inicio de los años ‘70 nos planteábamos las causas del malestar político y social de nuestro continente. Las dictaduras estaban gestándose y perfeccionaban sus técnicas de represión. La resistencia y la subversión eran posibilidades reales. Ya se advertía una efervescencia de algo que estaba por ocurrir pero que aún no se había identificado como la brutalidad descarada de los gobiernos de facto. Aún había actos de acción directa dentro de un marco de insubordinación, de rebelión, de posible transición. Aún existía la posibilidad de la transgresión. Muy pronto ya no sería así.

Hacia el final de la obra, Adoum propone una reinterpretación política de la historia: el martirio y la muerte de Atahualpa tienen su consecuencia en la sublevación, martirio y muerte de Tupac Amará, en la epopeya de Sandino, en Fidel Castro, en el Che Guevara. Siguiendo el curso de los acontecimientos actualiza el texto y en la versión de París en 1974, incluye a Salvador Allende entre los herederos políticos de Atahualpa.

Después de la muerte de Atahualpa los personajes vuelven a ser los actores y estos se dirigen al público.

Actor: Él fue el inventor de la guerrilla, el primer vietnamita de la tierra. Los conquistadores le quemaron los pies todos los días para que dijera dónde estaba oculto el resto del tesoro, y lo sometieron a otras torturas para que cesara su combate. Algunos de los suyos lo traicionaron. Otros lo abandonaron a causa de la erupción de un volcán, considerándola como signo de desaprobación de los dioses. Los españoles dijeron que lo habían arrojado al fondo de un volcán.

Actor: Sin embargo, doscientos cincuenta años más tarde se puso en Perú a la cabeza de su pueblo y declaró la guerra a los opresores. Los extranjeros lo descuartizaron entre cuatro caballos y le arrancaron los ojos.

Actor: Sin embargo, cien años después se levantó contra la ocupación militar en Nicaragua, y le mataron a traición en una celada del gobierno.

Actor: Sin embargo, veinte años después apareció en Sierra Maestra y liberó la isla.

Actor: También lo vieron en Valle Grande. Allí lo ametrallaron mientras yacía en una camilla, le quebraron los huesos para que cupiera en un barril de gasolina, y lo quemaron.

Actor: La última vez que lo mataron fue cuando defendía el Palacio de la Moneda, en Santiago de Chile.

Sirvan de ejemplo las últimas palabras de la obra en boca del Actor, en otro gesto de distanciamiento Brechtiano:

Actor: Las cosas son así... Se trata de cambiarlas para que un día aparezca el hombre ya lavado de esta miseria, como nuevo... Quisimos hacerlo dentro de la legalidad, y fue peor. Ahora, como siempre, el único camino que hay pasa entre las balas.

Nuevamente el escritor, el poeta, el artista cumple con una función premonitoria, ya que el camino pasó realmente entre las balas, la resistencia fue ardua, la democracia restablecida y América Latina sigue aún en conflicto con su destino.

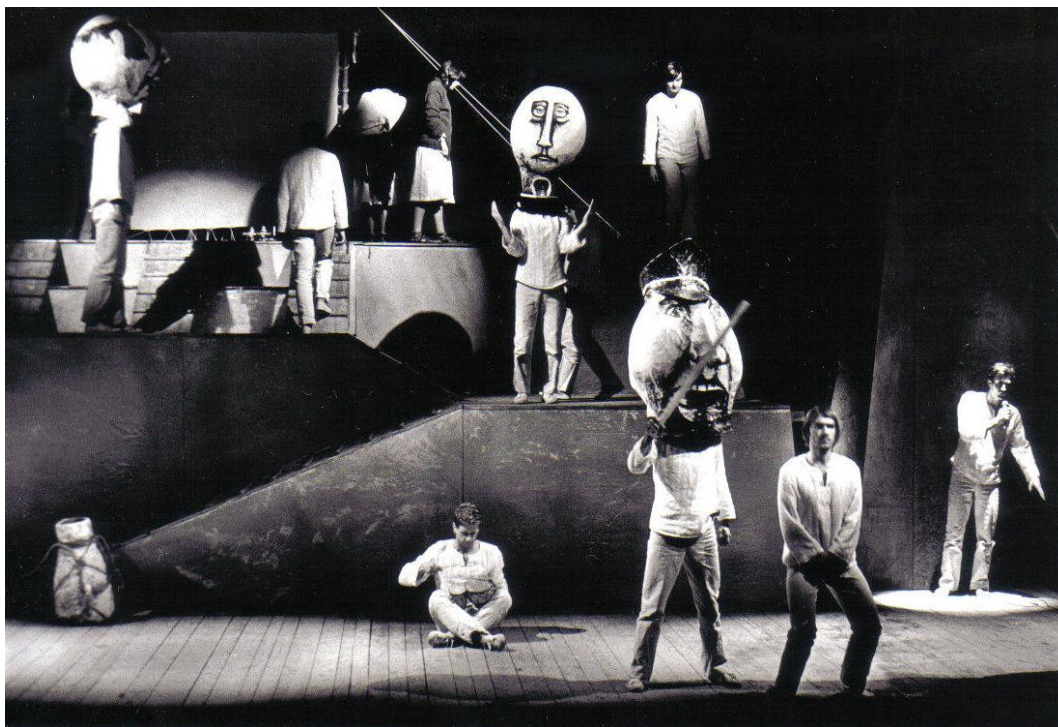
Los personajes del drama

Pizarro
Almagro
El Canónigo Luque
Ruiz, un soldado
El Soldado cronista
El Gobernador
Tafur
La Reina de España
El Cortesano
Valverde
El Tesorero de la Corona
Heraldos
Una voz de mujer
Un speaker
La Radio
Soldados
Generales
Caballos
El Propietario
El Cura
El Policía
El Inca Huayna Capac
Atahualpa
La princesa Pacha
Ruminahui
El Gran Sacerdote
El Sabio
El Delegado del Cuzco
Chasquis
Felipillo
Dos indígenas del sur
El delegado de Atahualpa
Indios

Información complementaria

Estreno: 14 de julio de 1970 en la Explanada de la Universidad, Parc des Bastions, Ginebra, Suiza.
Compañía Théâtre de l'Atelier
Puesta en escena: François Rochaix

1974: Théâtre de la Cité Universitaire, Paris, Francia
Puesta en escena: Fabio Picchioni



Puesta en escena de François Rochaix

1976: Grupo Cuatro Tablas, Lima, Perú
Coordinación: Mario Delgado Vásquez

1985: Théâtre du Hangar, Estampes, Francia
Dirección: Fabio Picchioni



Puesta en escena de Fabio Picchioni.

Notas

¹ El nombre del autor está apocopado por expresa voluntad del mismo en sus últimos años de vida.

² J.C.T., Amsterdam, marzo 2010 ©.

³ Centrum Commedia dell'Arte Maskers. Juan Carlos Tajés es un dramaturgo uruguayo nacido en Montevideo en 1946. Entre sus obras cabe rescatar: *Canto al hombre* (1963), *Esquina Cerro* (1965), *Tantango* (1996-1997), entre otras. Contacto: juantajes@kpnplanet.nl, www.juantajes.com.