

***El sol bajo las patas de los caballos:*  
representación y crítica de la colonización española  
como metáfora y símbolo de otras conquistas**

*El sol bajo las patas de los caballos:  
Representation and critique of Spanish colonization  
as a metaphor and symbol of other conquests*

**JOSÉ R. GUZMÁN**

Lasell College, USA

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2016.39.8>

Fecha de recepción: 7 de octubre de 2015

Fecha de aceptación: 18 de diciembre de 2015



## RESUMEN

Bajo los parámetros teóricos de que la historia debe ser utilizada para criticar el presente y proponer un cambio en una sociedad, Jorgenírique Adoum presenta en *El sol bajo las patas de los caballos* un parangón entre la conquista española y la expansión política de los países más poderosos sobre los más débiles. Frente al hecho de la imposición, la resistencia de los pueblos, advertida en el personaje de Rumiñahui, es un elemento importante que marca la obra. Adoum recurre a los elementos del teatro documental e histórico para exponer los fines que motivan, tanto a los conquistadores españoles como a los nuevos colonizadores, apurar su presencia en el continente. En el caso de los primeros, se destaca el desesperado deseo de riqueza y fama expresado por Pizarro a fin de convertirse en la estirpe del conquistador, mientras que, para los segundos, los motivos están relacionados con los diversos minerales naturales que ofrecen las tierras latinoamericanas.

PALABRAS CLAVE: Jorgenírique Adoum, Ecuador, colonización, teatro, crítica, conquista.

## ABSTRACT

Under the theoretical parameters that history should be used to criticize the present and propose a change in a society, Jorgenírique Adoum presents in *El sol bajo las patas de los caballos* a paragon between the Spanish conquest and the political expansion of the most powerful countries over the weakest. Faced with the fact of this imposition, the resistance of the peoples, warned in the character of Rumiñahui, is an important element that marks the work. Adoum resorts to the elements of documentary and historical theater to show the aims that motivate both the Spanish conquerors and the new colonizers to speed up their presence on the continent. In the case of the former, the desperate desire for wealth and fame expressed by Pizarro stands out in order to become the lineage of the conqueror, while, for the latter, the reasons are related to the various natural minerals offered by Latin American lands.

KEYWORDS: Jorgenírique Adoum, Ecuador, colonization, theater, critique, conquest.

EL POETA, NOVELISTA y ensayista Jorgenírique Adoum escribió también dos obras de teatro: *La subida a los infiernos* y *El sol bajo las patas de los caballos*.<sup>1</sup> En esta segunda obra el autor hace un repaso de la colonización española en tierras americanas al mismo tiempo que representa, y critica, las sucesivas conquistas llevadas a cabo después de 1492. Adoum se vale de distintas etapas de la historia a través de las que deja entredicho el tema de la ocupación como un fenómeno actual y progresivo mientras expone su posición política e ideológica del conflicto intercontinental. Combina, además, diferentes recursos teatrales para crear un tiempo nuevo, un

---

1. Jorgenírique Adoum, *La subida a los infiernos* (1976) y *El sol bajo las patas de los caballos* (1975). (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981).

tiempo dramático que hace simultáneos varios momentos del pasado y del presente.

En efecto, la obra empieza en una época en la que la colonia había logrado su asentamiento en América Latina y estaba ya sobre el control de las codiciadas tierras, de ahí que en el drama de Adoum se observa, a primera vista, a un terrateniente, un cura y a un policía implicados en la manipulación y explotación de los trabajadores. Así, por ejemplo, el “PROPIETARIO” se dirige al indígena acusándole de adeudarle todo su “maíz por la hoz que se rompió”, entretanto que el “CURA” apostilla que “mientras más sufras en este mundo mayor será tu consuelo en el otro”.<sup>2</sup> Dicho de otro modo, el endeudamiento del indígena –que bien podría ser comparado con las circunstancias políticas y económicas de los países pobres– se convierte en un adverso destino que sería superado, según el “CURA”, solo a través de la muerte. No obstante, mientras los dos primeros actores representan el sistema represivo implantado en el continente sudamericano, el personaje que hace de “INDÍGENA” actuará como el único individuo a partir del que se rememora el pasado y se critica su condición de despojado hoy en día: “ATAHUALPA: No, Rumiñahui, no se puede cambiar el pasado. RUMIÑAHUI: Pasado va a durar siglos todavía”.<sup>3</sup>

Dicho esto, claro está que el trabajo del escritor ecuatoriano responde a los parámetros establecidos por el teatro histórico.<sup>4</sup> Sin embargo, la obra presenta una variedad de elementos y técnicas teatrales que claramente podría ser interpretada desde el punto de vista épico, documental, político y de compromiso social. En lo que al primero se refiere, cabe anticipar que tanto los dramaturgos como los críticos de este tema no han logrado ofrecer una definición consensuada del término “histórico”, y esto en vista de que se ha acuñado también el vocablo “historicista”. Es decir que no siempre está clara la línea divisoria entre estos dos modos de ver el teatro. Como ejemplo cito la posición del dramaturgo español,

---

2. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 83.

3. *Ibíd.*, 122.

4. Antonio Buero Vallejo (1916-2000) utiliza el término histórico para referirse a su dramaturgia como un género que reinventa la historia sin destruirla: “Reinvención tan cierta que, a menudo, personajes o situaciones enteramente ficticios tienen no menor importancia que la de los personajes o sucesos propiamente históricos”. “Poesía narrativa, ensayos y artículos II”, en *Obra completa*, edición crítica de Luis Iglesias Fijó y Mariano de Paco (Madrid: Escapa Calpe, 1994), 290-6.

José María Rodríguez Méndez, quien en su artículo “Mi teatro historicista (la interpretación histórica)”, apunta que es “sumamente difícil crear una obra teatral auténticamente histórica, rigurosamente histórica”, y le parece que es “muy problemático considerar que existe un verdadero *teatro histórico*”. Su juicio lo basa en el hecho de que, para hablar de teatro histórico, “habría que remontarse a la época romántica, cuando la historia era un tema muy querido para los autores dramáticos de aquel tiempo y poder reconocer ciertas obras cuya finalidad parece ser la reconstrucción más o menos arqueológica de un tiempo y unos personajes históricos sin más”. Contrario al término “histórico” –utilizado por el dramaturgo Buero Vallejo– Rodríguez plantea hablar de un teatro historicista, puesto que va más allá de la historia. Es decir, un teatro “en que la Historia es manipulada por el autor para definir sus tesis ideológicas o sus doctrinas de hoy”, y en el que “mediante la utilización de las distintas piezas en que se divide la Historia, el autor expone su personal visión siempre encaminada a expresar una tesis o una ideología”.<sup>5</sup>

Lo expuesto por Rodríguez son parámetros muy razonables en vista de que “no puede existir una dramatización objetiva, representativa o cultural de la historia”, sino que el autor, “siempre selecciona los hechos que presenta, y esta selección la determinan las preocupaciones que le provoca el presente. El propósito del autor dramático no es crear una versión absoluta u objetiva del pasado –lo que sería imposible– sino una versión verdadera”.<sup>6</sup> En este sentido, para Adoum resulta innovador este trabajo ya que –a diferencia de sus dos primeros poemarios *Ecuador Amargo* (1949) y *Los cuadernos de la tierra* (1963)–, no se limita a la delineación única del pasado, sino que incluye hechos históricos de controversia social y política actual.

- 
5. José Ma. Rodríguez Méndez, “Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)”, en *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones*, ed. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Cuenca, UIMP, 25-28 de junio, 1998, 39-48. Sobre la discusión en torno al término “histórico” o “historicista” y otros adjetivos aplicados al teatro, véase también: VV. AA. “Teatro e Historia”, en *Primer Acto* (1999) 280, 5-30.
  6. Martha T. Halsey, “Teatro histórico y visión dialéctica: algunas obras dramáticas de la posguerra española”, en *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, coord. Ma. Francisca Vilches de Frutos (Madrid: Fundación García Lorca, 1996), 351- 67.

En esta línea, la aportación teórica del dramaturgo Antonio Buero Vallejo nos permite identificar con más certeza a *El sol bajo las patas de los caballos* como una obra de carácter histórico en la que el autor reinventa la historia sin destruirla: “Reinvención tan cierta que, a menudo, personajes o situaciones enteramente ficticios tienen no menor importancia que la de los personajes o sucesos propiamente históricos”.<sup>7</sup> Así, el paralelismo entre estas dos caracterizaciones –lo real y lo ficticio– es una constante en la obra puesto que el escritor toma ventaja de ciertos hechos de la historia a fin de criticar la calidad social, política e intelectual del colonizador. En una suerte de monólogo, Pizarro se pregunta si no “os acordáis cómo se vive en el país más rico del mundo cuando no se es rico? Tú, por ejemplo, ¿cuánto valías?, ¿cuántas veces te escupieron porque nunca supiste quién fue tu padre?”.<sup>8</sup>

Para Buero Vallejo, lo importante del teatro histórico es que no debe solo refrendar los hechos, sino “ir por delante de la historia más o menos establecida, abrir nuevas vías de comprensión de la misma e inducir interpretaciones históricas más exactas”.<sup>9</sup> De este modo, Adoum se vale del “ACTOR”, o narrador, para dar a conocer su interpretación de la situación, poner en tela de juicio la permanencia de la conquista y, más aún, guiar al público con explicaciones que esclarecen el contexto histórico y político del entramado que se está representando en el escenario. Con esta obra “me propuse tratar el tema de la conquista española –puesto que todos estamos de acuerdo en que fue infame– como metáfora y símbolo de otras conquistas, que aparecen menos claras por ser más sutiles”,<sup>10</sup> suscita. Es por ello que, a menudo, el “ACTOR” se dirige al público y, con mensajes desfavorables para los colonialistas, anuncia que “Pizarro es una momia conservada en la catedral de Lima, el Imperio español es una momia guardada en la caja de España, y a foetazos de siglos el indio es también una momia que padece, que venera y que teme a los descendientes del verdugo y a los nuevos conquistadores”.<sup>11</sup> La cita advierte la firmeza de la empresa colonizadora en suelo latinoamericano y, paralelo a ello,

---

7. Buero Vallejo, *Poesía narrativa, ensayos y artículos II*, 290-6.

8. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 101.

9. *Ibíd.*, 82.

10. Jorgenrique Adoum, “Entrevista en dos tiempos”, con Carlos Calderón Chico (Guayaquil: Editorial Universitaria, 1988), 51, 52.

11. *Ibíd.*, 84.

el padecimiento del indígena a manos de los nuevos terratenientes: “Me interesaba dejar en claro que yo no estaba inventando el pasado”, anota Adoum, “que no era la imaginación del autor la que imponía un momento determinado de la historia de un pueblo”, sino “dar una dimensión actual o actualizada, de conformidad con el propósito de la obra”.<sup>12</sup> Es muy clara la denuncia que el autor abre en su obra, y es que el “INDÍGENA” hace una evaluación de su condición actual al señalar que “un día” le perteneció lo que “ahora” le queda de ese pasado. Este tipo de crítica se refleja también en el teatro épico de Bertolt Brecht quien, a través del “efecto de la alienación”,<sup>13</sup> hace que el público lleve a cabo una revisión del pasado y critique las condiciones actuales de una sociedad, en este caso, sometida al proceso de colonización:

Creo que “el mensaje” llegó a todos los públicos: En una representación de *El sol...*, en francés, cerca de París, algunos periodistas de extrema izquierda, que participaban en el debate que seguía al espectáculo, dijeron que la obra era demasiado intelectual y que el proletariado francés no la entendería. Entre el público alcanzamos a ver a una niña negra de unos diez años de edad, a la que preguntamos si había entendido. “Está muy claro –dijo–. Son los franceses tratando de entrar a Martinica”. Y claro que el público francés, el proletariado incluido, la comprendió.<sup>14</sup>

---

12. Adoum, “Entrevista en dos tiempos”, 52, 53.

13. En su estudio, “Escritos sobre teatro” Brecht explica la función del “efecto de la alienación”, distanciamiento o distanciación como se ha conocido también, y dice que “significa simplemente quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad. [...] Distanciar significa colocar en un contexto histórico, significa representar acciones y personas como históricas, es decir, efímeras. Lo mismo puede hacerse con los contemporáneos, también sus actitudes pueden representarse como atadas al tiempo, histórica y efímeras. ¿Qué se gana con ello? Se gana que el espectador ya no ve representados a los hombres sobre el escenario como seres totalmente inmutables, incapaces de ser influidos, entregados irremisiblemente a su destino. Ve que este hombre es de esta y de la otra manera porque las circunstancias son de esta y de la otra manera. Y son de esta y de la otra manera porque el hombre es así. Pero no solo aparece representado como es, sino también de otra manera, como podría ser, y también las circunstancias se pueden representar de manera diferente de lo que son. Con ello se gana que el espectador adopte otra actitud en el teatro. [...] El teatro ya no intenta emborracharle, atiborrarle de ilusiones, hacerle olvidar el mundo o reconciliarle con su destino. El teatro ahora le presenta el mundo para que se apodere de él”. Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro* (Barcelona: Alba, 2004), 83-5.

14. Adoum, “Entrevista en dos tiempos”, 52.

A ello se suma la sencillez del vocabulario –sin complicaciones ni dificultades– que utiliza Adoum en su obra. A diferencia de la poesía que, en muchos casos requiere de una doble lectura para ser interpretada, el teatro “puede llegar a las más grandes multitudes, incluso analfabetas, sin exigir de ellas mucho esfuerzo”.<sup>15</sup> Como ejemplo cito un diálogo en el que se nota la particularidad de este lenguaje:

ATAHUALPA: En la guerra se gana o se pierde. Eso es todo.

RUMIÑAHUI: Ni siquiera hubo guerra. Matanza no más.

PIZARRO: La culpa fue vuestra, Majestad. Vinisteis con tanta gente que mis soldados temieron por su vida.

ATAHUALPA: Estábamos desarmados. Vine a conversar contigo. Tú pediste entrevista. Pero siempre la culpa es del que pierde... ¿Por qué nos haces estos, si eres amigo? Si eres enemigo, ¿por qué no me matas mejor?

PIZARRO: Nosotros queremos vivir pacíficamente con vosotros.

ATAHUALPA: No hay convivencia pacífica con el enemigo. ¿Y todos mis muertos? ¿Crees que olvidamos?

PIZARRO: Queremos traer la civilización y el progreso a estas provincias atrasadas y ayudaros a gobernarlas. No estáis maduros todavía para gobernaros por vosotros mismo.

ATAHUALPA: No queremos civilización de ustedes. Son agresivos y ambiciosos, crueles mismo. Nosotros somos distintos y queremos seguir siendo.

PIZARRO: Os invito a que seáis más realista, Majestad. Estáis en nuestro poder y vuestro pueblo anda disperso y lamentándose y no se atreve a oponernos resistencia. Si os negáis a la alianza que os propongo, no será fácil remplazar vuestro gobierno por otro más dispuesto a colaborar. Ya lo hemos hecho en otros países.

ATAHUALPA: ¿Qué mismo quieres de mí?

PIZARRO: Poco, Majestad. Pequeñas concesiones para la explotación de ciertas riquezas de este país: oro, petróleo, carbón, plata, cobre...<sup>16</sup>

La falta del decorado en el escenario es, asimismo, un efecto importante en la obra de Adoum. Según recalca Brecht, el objetivo de este modo de representación es eliminar el ilusionismo escénico para producir un efecto realista en la audiencia y mostrar un drama que, si va a representar a un pueblo, debe lucir como un pueblo que ha sido construido para

---

15. *Ibíd.*, 50.

16. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 131-2.

durar dos horas.<sup>17</sup> Así, Adoum se desentiende de la maquinaria o tramoyas que engalanarían su obra y prefiere añadir acotaciones sencillas orientadas, más bien, a crear tensión en la representación. Mientras el “SOLDADO” se comunica con “PIZARRO”, una nota entre paréntesis sugiere que se forme un grupo de “indígenas armados que miran desde lejos. Se eleva un rumor sordo y hay voces que incitan a la resistencia”.<sup>18</sup>

La preocupación de Adoum era continental y su generación coincidía con una etapa convulsa latinoamericana, por lo que la concienciación revolucionaria llegó “a muchos sectores del quehacer teatral”, a quienes quisieron “superar todas aquellas faltas y otras muchas, ir a las masas, buscar el lenguaje justo, hacer *un teatro más completo y totalizador*, poner en vivo las entrañas ocultas de la realidad palpitante de nuestros pueblos”.<sup>19</sup> En este contexto –y por el compromiso en la indagación de la historia– una obra que merece ser citada es *S+S = 41* (1974)<sup>20</sup> del dramaturgo ecuatoriano Ulises Estrella (1939).<sup>21</sup> Y creo pertinente mencionarla puesto que, por un lado, responde efectivamente a los objetivos trazados por el teatro de creación colectiva, pero también, porque el conflicto bélico entre ecuatorianos y peruanos en 1941 –tema central de la obra de Estrella– es uno de los sucesos criticados también por Adoum y que, de algún modo, ha influido en la creación de una literatura enfocada en la historia y los orígenes del Ecuador. En su obra, Estrella pone al descubierto los verdaderos motivos de la guerra del 41 desmintiendo, enfáticamente, la versión oficial de la historia según la cual se trataba de una pugna territorial, fronteriza, entre los dos países, y deja así entrever que el origen verdadero de esta guerra provenía de los intereses entre el imperialismo inglés, que presionaba para tener concesiones petrolíferas para la compañía *Shell*, y el imperialismo norteamericano, que defendía las ambiciones de la *Standard Oil Company*, de ahí el título *S+S = 41*.

---

17. Citado por Pedro Bravo-Elizondo, “El teatro hispanoamericano de crítica social” (Madrid: Colección Nova Scholar, 1975), 54.

18. J. E. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 98.

19. Francisco Garzón Céspedes, *El teatro latinoamericano de creación colectiva* (Casa de las Américas, 1978), 29.

20. Ulises Estrella y Grupo Ollantay (creación colectiva), “*S+S = 41* sobre la dominación petrolera y la guerra 1941”, n.º 22 (octubre-diciembre 1974), 59-77.

21. *Ibíd.*, 59-77.



Paralelamente a la intervención de las compañías petroleras en Latinoamérica, la obra de Adoum critica la intromisión militar y política de los Estados Unidos en los asuntos internos de la región latinoamericana. Pues, en esta línea, vale señalar el año de publicación de *El sol bajo las patas de los caballos* (1975) y, más aún, el período de dictaduras que atravesaban los países del sur de América. Los “SOLDADOS”, como se advierte en la cita que sigue, intervienen, pero desconocen las causas de su presencia en otros países, dejando así entrever que son un grupo preparado para la intervención y que es su gobierno quien decide qué y cómo llevar a cabo las operaciones en el extranjero:

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 trabajo.

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 CIA 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.<sup>22</sup>

El teatro latinoamericano contemporáneo, especialmente el que se desarrolla en los países económicamente dependientes, se va inclinando cada vez hacia una definición políticamente efectiva y de auténtica participación en los sectores populares en la lucha por su liberación.<sup>23</sup> Por eso Adoum aprovecha el momento en que escribe la obra para poner en evidencia la situación política de las últimas décadas en Latinoamérica. Aquí, por ejemplo, se nota una alternancia entre la voz de la radio que anuncia las ganancias de las compañías extranjeras y la trama conquistadora: “RA-DIO: *Standard Oil Company*, abre con 95, cierra con 96. TESORERO: A

---

22. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 116.

23. *Ibíd.*, 389.

los sesenta de a caballo: un millón trescientos mil ochocientos dólares; en plata, ciento veinte mil seiscientos”.<sup>24</sup>

La utilización de recursos como la radio, cartas, boletines, anuncios, tratados, correos y altoparlantes, hacen que la obra responda, por otro lado, a los parámetros establecidos por el teatro documental, según el cual la obra dramática “debe interrumpir la acción e introducir en ella datos que saquen al público del estado sentimental y volverla más racional”.<sup>25</sup> Conforme la obra critica la acción de las fuerzas externas, también deja en entredicho la actitud servil que adoptan las instituciones internas para operar en contra de sus conciudadanos. Se critica las acciones encubiertas de la CIA en los países latinoamericanos y la institución de gobiernos militares, dictaduras, golpes de Estado y otras acciones de índole política como la instalación de gobiernos dependientes al imperio. En este sentido, el teatro de Adoum se vale de una voz en *off*—el altoparlante— para interrumpir el acto y comunicar actos de represión en contra de la población civil:

ALTOPARLANTE: Con fecha 15 de noviembre, el gobierno ha emitido el siguiente comunicado: Elementos extremistas y antipatrióticos que atentan ante la propiedad privada y la tranquilidad de los ciudadanos, pretenden sembrar el caos y la anarquía en el país para entregarlo maniatado a una potencia extranjera. Sus reiterados intentos por subvertir el orden han culminado en los disturbios de hoy que han dejado un saldo de numerosas víctimas, particularmente entre las fuerzas del orden que, actuando en defensa propia y en cumplimiento de su deber de salvar la patria, cuentan con numerosos heridos en sus filas. Ante la grave situación y frente a la existencia de un vasto plan sedicioso que va contra el espíritu occidental y cristiano de nuestro pueblo, las Fuerzas Armadas se han visto obligadas a tomar el Poder y a adoptar las disposiciones siguientes: Se declara el estado de sitio en todo el país y se establece la ley marcial; se suspenden las garantías constitucionales y los derechos cívicos; quedan disueltos los partidos extremistas y las organizaciones sindicales y estudiantiles; se clausuran hasta nueva orden las universidades y los establecimientos de enseñanza secundaria; se establece la censura de la prensa; se postergan indefinidamente las elecciones y se disuelve el Congreso de la República. Las Fuerzas Armadas controlarán el cumplimiento riguroso de las medidas de emergencia.<sup>26</sup>

---

24. *Ibíd.*, 139.

25. Luis Acosta, *El drama documental alemán* (Salamanca: Universidad, 1982), 82.

26. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 130.

El “comunicado” anterior es por sí mismo irónico. Pues se muestra a un gobierno interesado en la “tranquilidad de los ciudadanos”, cuando lo que se pretendía encubrir era la masacre de un grupo de trabajadores que reclamaban mejoras salariales en el Ecuador.<sup>27</sup> Y es que

esta clase de teatro necesita tomar partido y educar al público en la acción socio-política. Trata de descubrir la verdad que existe bajo las capas de oscurantismo superpuestas por la política y los medios de comunicación. Renuncia a la estética para mostrar la verdad, convirtiendo a los espectadores en analistas.<sup>28</sup>

Por ello, en algún momento de la representación exclama el “ACTOR” que, cuando queremos poner fin a esa carnicería, más cadáveres por minuto en las plazas y en las calles de América. El poder político se muestra más feroz, el estado de sitio se transforma en método de gobierno, la brutalidad y la tortura se ejercen por medio de nuestros propios soldados...”<sup>29</sup>

Paralelamente al papel crítico que desempeña el teatro documental, apunta Luis Acosta, este género tiene el deber de informar:

Tiene que cumplir una tarea asignada a los medios de comunicación social [...], o la tarea que ‘deberían’ cumplir esos medios, pero que por regla general no cumplen satisfactoriamente debido a que su labor está claramente determinada por la continua manipulación que proviene de la defensa de grupos.<sup>30</sup>

En relación con lo dicho, Adoum afirma que el teatro es una de las herramientas artísticas más eficaces cuando se trata de comunicar acertadamente al público:

Se me ocurre que es el género que, en nuestros países, puede llegar a un público otro, quizá más numeroso pero, sobre todo, diferente: el formado

---

27. Este suceso ocurrió en el 15 de noviembre de 1922 en Guayaquil y fue motivo de consternación nacional, como también motivo para la creación de una de las obras más representativas de la literatura ecuatoriana, *Las cruces sobre el agua* (1946), de Joaquín Gallegos Lara (1911-1947).

28. Eileen J. Doll, *El papel del artista en la dramaturgia de Jerónimo López Mozo: Juegos temporales e intermediales* (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008), 65.

29. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 145.

30. Acosta, *El drama documental alemán...*, 35-6.

por aquellos que por diversas razones –pobreza, analfabetismo, falta de hábito por falta de tiempo /–o de dinero–/ no leen libros. Un público que es el pueblo o que está más cerca de él.

Quizá por ello, asegura el mismo autor, “no es por casualidad si en los regímenes de opresión el teatro figura entre los primeros perseguidos”.<sup>31</sup> De lo contrario, cómo se explicaría el papel crítico del drama de Buero Vallejo o, en el contexto latinoamericano, del dramaturgo argentino-ecuatoriano, Arístides Vargas.

Los puntos que destacan tanto el teatro histórico como documental coinciden en los objetivos que se plantean cada uno de ellos. Los dos géneros utilizan recursos diferentes a través de los que consiguen representar una crítica social y política. En el caso de *El sol bajo las patas de los caballos*, la crítica vierte una combinación de elementos que enlazan magistralmente distintas épocas y distintos conflictos que repercuten en la sociedad actual latinoamericana.

A diferencia de la obra de Enrique Buenaventura (1924-2003), *Un réquiem para el Padre Las Casas* (1963), en la que el indígena no desempeña un papel significativo, en el teatro de Adoum el indígena sí tiene voz, denuncia e, incluso, organiza e invita a una posible rebelión en contra del opresor. Y esto se debe, por un lado, a que el autor se vale del personaje Rumiñahui para reflejar sus principios críticos en contra de una pirámide social y política que aprovecha de su estatus de poder para cometer toda clase de abusos con los indígenas y, por otro lado, porque hoy en día, en el Ecuador, la comunidad indígena se ha convertido en un grupo político influyente que ya no reclama solamente

un camino, un curso de agua, una escuelita sino que, tras exigir, desde hace un decenio, mayores espacios de participación para la defensa y el reconocimiento nacional de su territorio y de su cultura, ha pasado de interlocutor a enjuiciador del poder político.<sup>32</sup>

Todas las características rebeldes expresadas por el “INDÍGENA” se recogen en la personalidad que representa Rumiñahui quien, a menudo dirigiéndose al público, anuncia que no habrá “más oro para el extranjero, no más plata, no más cobre, no más sirvientes, no más nada para el extran-

---

31. Jorgenrique Adoum, *Sin ambages: textos y contextos* (Quito: Planeta, 1989), 131.

32. Jorgenrique Adoum, *Ecuador: señas particulares* (Quito: Eskeletra, 2000), 317.

jero... Vamos a enterrar todos los tesoros, vamos a quemar todo el maíz, vamos a incendiar Quito”.<sup>33</sup>

En la obra, y la historia, Rumiñahui es el único personaje que en contra, incluso, de su autoridad máxima, Atahualpa, se rebela frente a las fuerzas extranjeras. Y así lo ve también Adoum quien señala que,

Atahualpa, en ningún momento decidió resistir a los españoles; nos quedarían sus generales indios, como Rumiñahui, que llegaron hasta el Cusco, pero la exaltación que hemos hecho de todos ellos se convirtió, a la larga, en una curiosa epopeya del vencido.<sup>34</sup>

Y si bien en la obra se advierte un intento por rescatar al indígena de la imposición colonizadora, paradójicamente la realidad de esa comunidad queda expuesta ya, como un destino, al dominio del extranjero: “ACTOR: [...] Esta historia es la larga epopeya del vencido... PIZARRO (interrumpiendo al Actor): Esta epopeya es la historia de la ambición. Nuestro imperio era rico, nosotros éramos pobres, y de las indias nos llegaban noticias de una riqueza fabulosa de la que decidimos apoderarnos”.<sup>35</sup>

En un poemario publicado dos décadas antes de *El sol bajo las patas de los caballos*, Adoum deja clara ya su postura sobre el tema de la colonización y, es obvio además, el papel que asigna a Rumiñahui:

Y cuando otra vez llega el extraño  
e invade la bodega de la patria y sus asuntos,  
e impone pactos de guerrero que no soy  
y no quiero, y edictos de tierra conquistada  
que negamos, me tiemblan en la boca  
las antiguas palabras –sangre, sonido,  
arcilla–: La patria es nuestra  
todavía, no está en venta su volcánico  
archipiélago, no hay ni mineral  
ni hombre que ayude a la violencia.<sup>36</sup>

---

33. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 143.

34. Adoum, *Ecuador: señas particulares*, 77.

35. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 84.

36. Jorgenrique Adoum, “Relato del extranjero”, *Poesía, Ateneo Ecuatoriano* 6 (Quito, 1955): 15-6.

Dos son los elementos que convierten al poema en una trama versal sobre las nuevas conquistas. Por un lado se ve a Rumiñahui denunciando la llegada del “extraño” que viene a invadir “la bodega de la patria” y, por otro, se destaca el valor de “la tribu” de tiempos de la colonia convertida hoy en día en un “pueblo innumerable”. Las intenciones por las que las dos empresas colonizadoras “invaden” la patria quedan claramente expuestas en el poema, pues “la dorada joyería”, sinónimo del oro, es el elemento que motiva la expansión de los colonizadores españoles, mientras que, “el mineral”, característica de todas las riquezas naturales del continente, origina la “visita” del extranjero norteamericano. Pero hay más, consecuencia del papel crítico que desempeña el escritor, este se convierte en objeto de persecución por parte de los gobiernos a los que acusa de intromisión política:

Y el norteamericano me señala,  
me incluye en su lista de áspera  
venganza (como un aro me circundan  
sus leyes) y dice: Miradle, también  
este recibe órdenes contra nosotros.<sup>37</sup>

Si buscáramos un héroe nacional en la literatura adoumiana, no cabría duda en señalar a Rumiñahui como el primer protagonista histórico. Y digo esto porque el autor lo ensalza tanto por su tenacidad guerrera como por su incitación a la rebelión en contra del extranjero. De hecho, en su obra ensayística *Ecuador: señas particulares*, el escritor dedica una sección a “la necesidad del héroe” en el Ecuador, y presenta a Rumiñahui como esa figura en la que el país debería fijar su principio de identidad. Sin embargo, “no se ha producido aún en la conciencia nacional el vuelco necesario para que todo un país –donde el poder ha estado variablemente en manos de blancos, o de mestizos a veces avergonzados de serlo– tome a un indio como paradigma”.<sup>38</sup> El énfasis que hace Adoum en este personaje radica en la necesidad de una figura en la que el pueblo proyecte sus aspiraciones futuras. De ahí que se destaque la actuación rebelde de este aborigen durante el proceso de la colonia. “Más grande, por heroica, sería la figura de Rumiñahui” –manifiesta–, su ferocidad,

---

37. *Ibíd.*, 16.

38. Adoum, *Ecuador señas particulares*, 77.

haber hecho matar a todos los miembros de la familia de Atahualpa, para que ninguno de ellos le disputara el hipotético poder que habría tenido tras una imposible victoria, enterrar la parte del rescate que no había llegado todavía a Cajamarca, dar muerte a unas vírgenes del Sol a fin de que no pudieran acostarse con ellas los invasores.<sup>39</sup>

Este mismo argumento lo hallamos en clave poética en *Los cuadernos de la tierra*, cuyo contexto traduce la reacción de Rumiñahui frente a la condena y ejecución de Atahualpa:

(Apura,  
 Cara de Piedra, recoge los pedazos  
 del gentío, cúrales la marca  
 que les dejó en el alma la herradura,  
 pon candela a la ciudad, tierra encima del oro,  
 despeña vírgenes a fondo para que nunca  
 sientan sobre su alma el vientre  
 del extraño, temple sobre el tambor  
 territorial la piel del que se asusta,  
 búrlate del caballo que cae burlado  
 en los ojales que le abriste al camino<sup>40</sup>)

Si recordamos que *El sol bajo las patas de los caballos* se abre con una escena en la que un grupo de indígenas desempeñan trabajos forzosos bajo las órdenes de sus terratenientes, incluida la iglesia, concluiríamos que la obra presenta una estructura circular, en función de las acotaciones que incluye el autor al final de la obra, las cuales sugieren recomenzar la primera escena y continuar hasta el final de la pieza con el fin de dejar representado el interminable proceso de invasión territorial, penetración cultural y represión, en cuyo fondo subyace, sin embargo, el convencimiento de lo transitorio del sometimiento del pueblo. Por ello, hay que advertir que “la larga epopeya del vencido” pronunciada por uno de los actores indígenas, se convierte al final en un motivo esperanzador. De ahí que la obra reencarna a algunos líderes indígenas caídos durante el proceso de colonización y los convierte en personajes libertarios contemporáneos. Y es este desenlace lo que más le interesa al autor, pues en una de las acotaciones sugiere: “Cada indígena insultando o golpeando escapa y se convierte en

---

39. *Ibíd.*, 66.

40. Adoum, *Los cuadernos de la tierra*, 141-2.

Actor. Después de haber dicho su texto va a tomar un grupo encabezado por Rumiñahui, que avanza hacia el público pasando por el cuerpo de Pizarro y de Felipillo”.<sup>41</sup> La intención de esta escena es demostrar que la “epopeya del vencido” no está del todo perdida, y que la reorganización del pueblo puede más que los ejes del poder imperial y los gobiernos que se someten a su sistema.

Del mismo modo en que el “yo” poético de *Ecuador amargo* y *Los cuadernos de la tierra* es un sujeto vivo y activo, el personaje principal de *El sol bajo las patas de los caballos*, Rumiñahui, se reencarna en figuras revolucionarias contemporáneas, entre los que se destacan Augusto César Sandino y Ernesto Che Guevara:

ACTOR: Él [Rumiñahui] 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 [...].

ACTOR: Sin embargo, doscientos cincuenta años más tarde se puso en el Perú a la cabeza de su pueblo y declaró la guerra a sus opresores. Los extranjeros lo descuartizaron entre cuatro caballos y le arrancaron los ojos.<sup>42</sup>

El personaje revolucionario destacado en la cita anterior es el peruano Pedro Vilca Apaza (1741-1782), reconocido por la historia como un gran caudillo indio que guió a las tropas aymaras en contra de la explotación y los malos tratos de los españoles. Capturado por sus acciones rebeldes en contra de la Corona, fue sometido a la pena del descuartizamiento. Frente a sus captores y sin amedrentarse se dirigió a los funcionarios virreinales y a los altos dignatarios indígenas que contemplaban su ejecución y gritó: “Por este sol, aprended a morir como yo”. Al igual que en la cita anterior, los indígenas salen de su papel de “INDÍGENA” y ocupan el papel de “ACTORES” para detallar, cronológicamente, momentos y acciones de otras figuras rebeldes contemporáneas. En relación con Augusto César Sandino, líder rebelde en contra de las fuerzas norteamericanas, relata el ACTOR:

---

41. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 143.

42. *Ibíd.*, 144.



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

Se destaca también el papel de Ernesto Che Guevara en Sierra Maestra y Salvador Allende en Chile:

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

ACTOR: También lo vieron en Valle Grande. Allí lo ametrallaron mientras yacía en una camilla, le quebraron los miembros 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.<sup>43</sup>

De todo esto, lo que en particular llama la atención es la utilización de figuras revolucionarias contemporáneas asesinadas bajo la influencia u órdenes del gobierno norteamericano, mientras que no se cita, por ejemplo, a líderes independentistas de mayor influencia como Simón Bolívar o Eugenio de Santa Cruz y Espejo, los cuales fallecieron de muerte natural. Y es que al autor le interesa destacar los métodos de represión a través de los que se interrumpe cualquier intento de independencia. Así, Atahualpa es ejecutado por los españoles casi de la misma manera en que Pedro Vilca Apaza es sentenciado por los herederos de la colonia en el Perú en 1782, o Ernesto Che Guevara, asesinado en una selva boliviana bajo las directrices de la CIA. La relación, o conexión, existente entre el proceso que se inicia en 1492 y la situación contemporánea de los países latinoamericanos se refleja en un poema en el que, si bien los actores de la trama conquistadora contemporánea son diferentes, el *modus operandi* y las intenciones de las políticas extranjeras son las mismas:

No hay que exagerar tampoco  
el viejo pesimismo.  
No digo que sea el mismo  
perro el que orinaba  
hace cien años en esta misma esquina.  
Digo que es la misma orina.

---

43. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 144.

Es otro el dictador, folclórico  
hijo de una gran perra,  
y su amo es siempre el mismo  
son of a bitch crónico,  
orinando los dos sobre mi tierra.

No hay que exagerar tampoco  
este nuevo optimismo.  
Un poco más allá  
la mierda de una guerra<sup>44</sup>

La segunda estrofa del poema revela la crítica a los gobiernos –militares en su mayoría– que se someten a las órdenes de los Estados Unidos, como también denuncia el papel que cumple la política norteamericana en la designación de presidentes en el continente: El “dictador” es otro, sin embargo, “su amo [norteamericano] es siempre el mismo”. Los dos sujetos se identifican por ser, el primero, “hijo de una gran perra” y, el segundo, “son of a bitch” o, hijo de puta, que, “orinando los dos sobre mi tierra”, cumplen la misma misión política en el país del poeta.

El drama de Adoum termina destacando una lista larga de datos y situaciones relacionadas con el hambre y las enfermedades a causa de la pobreza y la dependencia al imperio, lo cual es, pues, “un verdadero holocausto de vidas humanas que lejos de cesar, aumenta”. Paralelamente a estas condiciones, de “América Latina sale un torrente interrumpido de dinero: unos cuatro mil dólares por minuto, más de cinco millones por día, dos mil millones por año, diez mil millones cada cinco años. Por cada mil dólares que nos quitan, nos dejan un muerto. Mil dólares por cadáver...”.<sup>45</sup> En conclusión, el autor hace aquí una contraposición entre el petróleo que sale del continente y la situación de su gente que vive en extrema pobreza. Por eso, en vez de presentar los momentos heroicos del pasado y destacar el papel de los monarcas indígenas, decide, para concluir la obra, señalar hechos del mundo cotidiano y situaciones con las que el espectador se identifica.

Para cerrar este trabajo, quiero añadir 5 de las 28 preguntas que hice a Jorgenrique sobre varios temas, incluido *El sol bajo las patas de los caballos*:

---

44. Adoum, *...no son todos los que están* (Barcelona: Seix Barral, 1979), 307.

45. Adoum, *El sol bajo las patas de los caballos*, 145.

## 1. Ud. ha hecho novela, teatro, poesía, ensayo ¿cuál de estos géneros le gusta más?

Estoy seguro de que la poesía es la culminación de todas las actividades humanas, excepto la guerra de conquista, pero me parece que la novela es un universo mayor, como si la novela fuera la orquesta y los poetas los solistas. La novela abarca todo, las hay con partituras de música, con reproducciones de cuadros, fotografías, avisos, ilustraciones en relieve: podría decirse que solo le falta, por ahora, el olor. En cuanto al teatro, este sucede en un escenario, no en un libro y, en este país, escribir para que la obra se quede en un cajón del escritorio, sin que se represente, desanima mucho. Después del éxito que tuvo *El sol bajo las patas de los caballos* en Europa escribí otra obra, *La subida a los infiernos*, con una concepción interesante para el director, puesto que debe representarse en un restaurante o café. El público y los actores están sentados, consumiendo comidas y bebidas. Los actores ocupan cuatro mesas, y la acción pasa de una a otra; el director puede alterar el orden de las secuencias, pero no el resultado de lo que va sucediendo en cada mesa. Un amigo que montó *El sol bajo las patas de los caballos* en Francia, dijo que la otra obra era muy tercermundista y que era mejor que dejara una sola mesa, la que está ocupada por una pareja en vísperas de la separación, y que suprimiera la secuencia del torturador con el joven intelectual, de los dirigentes de empresas internacionales, de militares que conspiran contra un gobierno democrático e incluso hay un vagabundo borrachito que se pasea por ahí y que es el único que sabe cómo fueron las cosas en la Pasión de Cristo, que se representa como un espectáculo erótico en el cabaret. Hasta ahora no se ha podido montar porque se necesitan por lo menos quince actores, y eso gracias a que los mismos parroquianos del restaurante o café son los actores del espectáculo. De ahí que sea un poco frustrante escribir un libro, soñar con él, corregirlo, trabajarlo y guardarlo en un cajón, porque en teatro no interesa la publicación del texto, sino la representación de la acción.

## 2. ¿Cómo fue la escenificación de *El sol bajo las patas de los caballos* en Ecuador?

Los peruanos la montaron en Guayaquil al día siguiente de un golpe de Estado en su país. Antes les había dado la autorización para que ellos la presentaran en Lima. Le cambiaron algunas cosas, le añadieron canciones en un estilo distinto al del diálogo.

Lo que yo pretendía que fuera dramático, por ejemplo, el proceso contra Atahualpa, ellos lo convirtieron en una farsa histriónica, risible. Entonces les negué la autorización para que siguieran representándola. Fue todo un proceso: en la segunda edición de los carteles suprimieron mi nombre, poniéndolo en el reverso, donde se pone el engrudo para fijarlos en las paredes. Después, cuando fueron a una gira muy exitosa por Europa y me enviaron recortes en lenguas que no entiendo, mi nombre había dado paso a una “creación colectiva”. En Guayaquil me hicieron pasar al escenario, les dije que reconocía alguna frase, alguna situación y que los felicitaba como autores y como actores. Para el V Centenario se representó nuevamente en América.

**3. *El sol bajo las patas de los caballos* ha sido representada en varios países, ¿no?**

Prácticamente en toda Europa.

**4. En Europa ¿se la representó en la versión original?**

Sí, claro, pero traducida: yo conozco solo las versiones en francés y en alemán.

**5. ¿Qué significaron para usted sus libros en cuanto a avances en técnicas literarias, experimentación y búsqueda?**

Es muy difícil verse a sí mismo, verse hacia atrás. Es difícil porque además uno salta de una cosa a otra. Hace poco, como gimnasia, como ejercicio, hice un soneto, yo que no he escrito soneto alguno, ni poesía rimada. Tenía un proyecto de novela breve y esperaba terminar un ensayo ya comenzado para dedicarme a ella. No sé a qué edad comienza el placer de la relectura (debo haber leído *Madame Bovary* cuatro veces). Y releendo encuentro que mi novela la había escrito y publicado Arthur Schnitzler en Viena, en 1924, de modo que me quedé sin argumento. No podría decir si ha habido avances. No sé, cada obra pertenece al momento en que se escribió y entonces se supone que el autor es el que debería cambiar, avanzar. Hay quienes lo hacen consciente y voluntariamente, en otros sale distinto, pero yo no veo en la literatura actual nada imitable en el sentido que utilizó Juan Montalvo para el *Quijote*. Cada vez que voy a Europa averiguo a los amigos qué tengo que llevarme, qué hay de nuevo en nove-

la, en poesía... nada. La excepción sería *Seda*, de Alessandro Baricco. Es, quizás, lo mejor que he leído en muchos años.<sup>46</sup> \*

## Bibliografía

- Adoum, Jorge Enrique. *Ecuador: señas particulares*. Quito: Eskeletra, 2000.
- . “Entrevista en dos tiempos”, con Carlos Calderón Chico. Guayaquil: Editorial Universitaria, 1988.
- . *La subida a los infiernos* (1976) y *El sol bajo las patas de los caballos* (1975). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981.
- . *Los cuadernos de la tierra*. 4 vols. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1963.
- . *... no son todos los que están*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- . “Relato del extranjero”. *Poesía, Ateneo Ecuatoriano* 6 (Quito, 1955).
- . *Sin ambages: textos y contextos*. Quito: Planeta, 1989.
- Acosta, Luis. *El drama documental alemán*. Salamanca: Universidad, 1982.
- Bravo-Elizondo, Pedro. “El teatro hispanoamericano de crítica social”. Madrid: Colección Nova Scholar, 1975.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2004.
- Buero Vallejo, Antonio. “Poesía narrativa, ensayos y artículos II”. En *Obra completa*. Edición crítica de Luis Iglesias Fijó y Mariano de Paco. Madrid: Escapa Calpe, 1994.
- Doll, Eileen J. *El papel del artista en la dramaturgia de Jerónimo López Mozo: Juegos temporales e intermediales*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- Estrella, Ulises, y Grupo Ollantay (creación colectiva). “S+S = 4I sobre la dominación petrolera y la guerra de 1941”, n.º 22 (octubre-diciembre 1974).
- Garzón Céspedes, Francisco, comp. “El teatro latinoamericano de creación colectiva”. La Habana: Casa de las Américas, 1978.
- Halsey, Martha T. “Teatro histórico y visión dialéctica: algunas obras dramáticas de la postguerra española”. En *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, coordinado por Ma. Francisca Vilches de Frutos. Madrid: Fundación García Lorca, 1996.
- Rodríguez Méndez, José Ma. “Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)”. En *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, editado por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED. Cuenca: UIMP, 25-28 de junio de 1998.

---

46. Jorgenrique Adoum, entrevista con José R. Guzmán, Quito, 14 de enero de 2005. La entrevista íntegra forma parte de los anexos de la tesis doctoral “La poesía de Jorge Enrique Adoum en el contexto social, político e histórico ecuatoriano” defendida en la Universidad de Salamanca, España, en 2010, bajo la dirección de la doctora Carmen Ruiz Barrionuevo.