

La proyección teatral de la masacre de las bananeras

María Mercedes de Velasco

"Mi interés por las bananeras es muy concreto, las considero como el epicentro de la cultura colombiana donde del idílico paisaje campesino se pasa a un momento dentro del cual se desarrolla la violencia. Esta violencia no hay que verla como algo profundamente negativo, pues dicha violencia removió los cimientos de todo el país. Gaitán usó al máximo el tema de las bananeras, lo mismo que Cepeda Samudio y García Márquez. Las bananeras es comparable al 9 de abril que es otra conmoción dentro del país, donde hay una sed de nueva cultura que trae sangre." Carlos José Reyes ¹

"Jamás se empape el suelo en la sangre de los ciudadanos, derramada en fratricidas y vengativas contiendas." Esquilo

Este trabajo analiza dos piezas del Nuevo Teatro colombiano: *Soldados*, de Carlos José Reyes y *El sol subterráneo*, de Jairo Aníbal Niño. Son las obras más conocidas sobre la huelga de las bananeras, episodio histórico que ha tenido hondas repercusiones en la vida nacional. La utilización que hacen los autores de los hechos es muy diferente pero su propósito fundamental es denunciar el papel disruptivo e incoherente del aparato militar colombiano. Ambas obras denuncian los abusos de los militares, la explotación y la violación de los derechos humanos.

Soldados, ubicada en el momento de los hechos, analiza las contradicciones vividas por los soldados, que son instrumentos de la represión oficial. Los campesinos/soldados son enfrentados a los campesinos/obreros en una lucha fratricida. Los jóvenes campesinos son desubicados y desarraigados por la alienación y el autoritarismo del entrenamiento militar. Quedan convertidos en ciudadanos sin clase; no regresan al campo pero en las

ciudades tampoco encuentran lugar. Los protagonistas viven el evento y su historia personal es un reflejo de la tragedia colectiva. Los soldados, los campesinos y los obreros son víctimas y verdugos manipulados por el gobierno y por la compañía bananera. La obra denuncia esta utilización y dramatiza el enfrentamiento entre civiles y militares.

En *El sol subterráneo*, la tragedia del presente evoca los trágicos sucesos de la huelga. La pieza representa los efectos deformantes que la autoridad y el poder causan en el ser humano. El verdugo es una víctima de su soberbia. El autor utiliza el evento histórico como un telón de fondo de la tragedia del presente. La lucha de las tres mujeres y el militar proyecta la psicología de la violencia. Las antagonistas subvierten el lenguaje autoritario y descodifican el discurso del enemigo, quien pierde el control de sus actos. Con el dominio del imaginario lo llevan al homicidio y a la muerte. La pieza tiene la estructura de una tragedia griega y las protagonistas evocan el rol de la Erinias.

El tema de las bananeras ha sido un centro de interés en el teatro colombiano; pues es uno de los sucesos históricos que ha determinado profundos cambios sociales y políticos en el país en el presente siglo. La huelga que los trabajadores colombianos le hicieron a la compañía United Fruit, es uno de los movimientos obreros más grandes de la historia nacional. La versión oficial minimiza el alcance político de la protesta y reduce el número de víctimas que la sangrienta represión militar ocasionó. En un telegrama publicado en *El Espectador* y enviado al Secretario de Estado de los Estados Unidos, se calculan los muertos.

I have the honor to report that the Bogotá Representative of the United Fruit Company told me yesterday that the total number of workers killed by the Colombian military exceeded one thousand.²

Carlos Cortés Vargas, Comandante Militar de la zona, fue quien lanzó a las tropas contra la muchedumbre obrera que se hallaba reunida en la plaza de Ciénaga, el 5 de diciembre de 1928. El evento ha sido escamoteado y tergiversado en la historiografía oficial, hecho que motivó a escritores, dramaturgos y pintores colombianos a denunciar el episodio en sus obras. Alvaro Cepeda Samudio recoge el episodio en su novela *La casa grande* y García Márquez lo hace en *Cien años de soledad* y en *La hojarasca*. En teatro aparecen, además de los autores mencionados arriba: Néstor Madrid-Malo con *Los frutos masacrados* y Jaime Barbín con *Bananeras*. El TEC recoge el tema en *La denuncia*, para responder a dudas e interrogaciones que *Soldados* creaba en la audiencia.

SOLDADOS: LA ALIENACION MILITAR

Es una obra clásica dentro del Nuevo Teatro colombiano y una de las más representadas dentro y fuera del país por diferentes colectivos teatrales. Esta pieza, escrita y montada por Carlos José Reyes en 1966, se basa en un episodio de la novela de Alvaro Cepeda Samudio, *La casa grande*. Recrea el conflicto sufrido por dos de los soldados llevados para reprimir la huelga en las bananeras de la United Fruit en la costa Atlántica colombiana, episodio que termina con la masacre de los obreros en diciembre de 1928. Existen varias versiones de la pieza, pero la que nos interesa es la quinta y más reciente versión de la obra, realizada por el TEC con la colaboración del autor, de Enrique Buenaventura y de Jaqueline Vidal. Con los aportes de las investigaciones hechas por Buenaventura, Vidal, Reyes y el TEC, y con las aclaraciones que el público exigía se empezó a reestructurar la quinta versión. En esta versión aparecen, además de los dos soldados, el Tamborilero y el Boga, cuyas intervenciones ubican históricamente el suceso. Estas dos voces le dan coherencia al diálogo de los soldados y muestran la magnitud de la tragedia. La obra de Reyes enfoca el episodio desde la perspectiva de los Soldados 1 y 2 quienes van en comisión especial a defender la patria reprimiendo la huelga; el Tamborilero y el Boga representan respectivamente a la autoridad y al pueblo.

Soldado 2: Soldaditos al cuartel.

Soldado 1: ¿A quién van a defender?

¿A quién van a castigar?

Soldado 2: No se puede saber.

No se puede preguntar.

Soldado 1: Campesinos al cuartel
que los llama el Coronel³

De forma poética, este episodio nos muestra como el pueblo colombiano es dividido en categorías sociales diferentes para poder ser explotado. Así, los campesinos son transformados en soldados y en obreros que deben servir incondicionalmente al sistema. La realidad escénica corresponde a la realidad externa cuando los mismos actores que hacen el papel de soldados se transforman en obreros y de nuevo en soldados. Los soldados fueron obligados a trabajar para reemplazar a los campesinos y luego, recuperando su papel de militares, son obligados a disparar y a matar a los obreros. Al organizar al campesinado en categorías civiles y militares, se crea un conflicto interno que rompe la solidaridad de clase. Este mecanismo permitió enfrentar a obreros y soldados en una lucha fratricida que benefició a la compañía extranjera y al gobierno.

General: Los oficiales van a estar detrás de ustedes, en el techo de la estación. Si ustedes no disparan, los oficiales dispararán contra ustedes. ¿Entendido?

Soldado 2: No es culpa tuya. Tenías que hacerlo.

Soldado 1: No, no tenía que hacerlo.

Soldado 2: Tenías que cumplir órdenes.

Soldado 1: Mi hermano tenía que estar allí.

Soldado 2: ¿Lo viste? ¿Viste a tu hermano?

Soldado 1: No, no lo vi . . . Pero estaba allí. (*Soldados*, 189)

Para el Soldado 1 todos los obreros son la representación de su hermano; con ellos se identifica y en ellos reconoce su clase social; se siente culpable del fratricidio cometido. A través de las imágenes superpuestas, la pieza proyecta, por un lado, las contradicciones de los soldados presionados a disparar contra su gente, y por el otro, el miedo de los oficiales que temían la desobediencia de sus subalternos. Para Buenaventura el punto crucial de la obra es el conflicto del soldado, y afirma refiriéndose a la obra de Reyes:

El mitema de *Soldados* es la contradicción del soldado, a la vez pueblo e instrumento de represión del pueblo. En cada acción y en todo el discurso verbal de la pieza está ese elemento de contradicción.⁴

Con la anécdota personal de los dos soldados, la pieza denuncia los conflictos de las Fuerzas Armadas que reclutan sus hombres entre las masas campesinas. El conflicto colectivo es recreado a través del diálogo de los soldados, que son enviados a la zona afectada por la huelga. Los dos soldados, de origen campesino, han sido alienados con la disciplina militar que los entrena para defender la patria y la bandera. Uno de ellos aun recuerda con nostalgia sus raíces: su pueblo, su familia, el campo. El otro ya se ha identificado con el opresor y ha introyectado sus valores. Reyes denuncia la explotación del joven campesino convertido en instrumento de represión en manos del gobierno:

El soldado es un represor y al mismo tiempo, un campesino que va a matar campesinos. A este soldado se le plantea problemas de convivencia, disciplinarios, y se ve esa contradicción de que el hombre puede ser utilizado, y como detrás de la disciplina militar está todo un mundo de valores que terminan por convertirse en instrumento de represión: patria, bandera, autoridad.⁵

En análisis de los dos personajes en diferentes etapas de alienación llevará a plantear el problema de la identidad como mecanismo de represión y no de liberación. Reyes nos muestra como los dos soldados son víctimas y verdugos creados por el sistema. Con rápidas escenas recrea los mecanismos

utilizados para dominar la voluntad y ofuscar el discernimiento del ser humano, que es convertido en un ser sumiso y obediente.

Tamborilero: Desarme al desertor. (El Soldado 1 va donde el Soldado 2 y éste le entrega el fusil) Quítele toda insignia del Ejército. (El Soldado 1 le quita el casco, la fornitura y la camisa)
Soldado número 1 ¡Apunte al desertor! ¡Listo! (*Soldados* 190-91)

Así, el Soldado 1, quien se vio forzado a matar al pueblo en la huelga de sus hermanos, ahora es obligado a vigilar a su compañero de armas. Desligado de toda afectividad y de sus raíces culturales será premiado con un ascenso y convertido en Cabo primero. En esta escena, Reyes muestra claramente como el Soldado 1 ya no pertenece a la comunidad, ya no es más un campesino solidario con sus hermanos sino el Cabo primero de un ejército represor. Es la explotación del hombre por el hombre. Se revela la manipulación que se hace del pueblo para evitar su unión, lo que le daría fuerza y autonomía política.

El desertor queda bajo su responsabilidad. ¿Entendido?

Soldado 1: (Con un grito que demuestra su reintegro al Ejército) ¡sí, mi Capitán! (*Soldados*, 191)

El texto literario y el texto del espectáculo, en una condensación dinámica de imágenes, van remitiendo al destinatario a la realidad externa, escamoteada en la historiografía oficial nacional. La historia es tomada como punto de referencia de los eventos del presente y como base esencial para entender los procesos políticos, sociales y económicos. Este texto de Reyes alude de forma directa a la masacre de las bananeras y a la actitud entreguista del gobierno, que protegió los intereses de la compañía extranjera en detrimento del obrero colombiano. La historia real de las bananeras es expuesta por las voces del Tamborilero y del Boga, quienes van reconstruyendo los hechos en sus verdaderas dimensiones. Esta red informativa es el telón de fondo del drama personal y ficticio vivido por los soldados. El autor, refiriéndose a la obra, afirma:

El país verbal enfrentado al país de carne y hueso que lucha arduamente por fijar su voz en el tiempo, negado y ocultado en los libros tradicionales de historia, irrumpe con fuerza, con violencia, en el escenario del Nuevo Teatro colombiano. *Soldados* constituye un camino en un eje de una serie de obras que interrogan al país desde una nueva óptica popular, y por esto se ha representado y se representa permanentemente desde su estreno en 1966.⁶

Reyes persigue dos objetivos básicos: condensar teatralmente su investigación y revelar las falacias históricas. Para obtener este resultado hay que notar que no se busca el planteamiento directo del momento histórico, sino una representación crítica de esa realidad a partir de una anécdota individual y ficticia, que condensa una historia colectiva auténtica. Latente en la pieza está la intención crítica y el cuestionamiento de la función de la historia. El evento es encarnado en personajes de teatro que representan un mundo autosuficiente, coherente e independiente. Aquí, podemos ver reflejada, estética y literariamente, la visión que el autor tiene de la historia e intrahistoria de Colombia. Reyes ha recreado el pasado para proyectar el presente, y así, poder conocer la historia del país y la realidad actual, que permitan la creación de un futuro mejor. En efecto, la obra desenmascara los conflictos y revela la causa de los hechos. El público es el que debe elaborar una solución a la problemática recreada en la pieza. El tema histórico teatralizado aparece en las voces que evocan el pasado, y que es comprobable en textos documentales y en testimonios de la época. Estos elementos le dan autenticidad a la ficción artística. Reyes ha sabido estructurar este material buscando la validez poética.

La pieza crea una integración entre los niveles documentales y políticos y la historia personal de los dos campesinos, que no comprendieron los eventos que protagonizaron. La posición y las opiniones de Tamborilero y el Boga dan coherencia y ubican el drama, que los soldados ciega e ingenuamente vivieron. El propósito es que la audiencia reciba los datos necesarios que le permitan comprender lo que para los protagonistas fue imposible. La historia individual y la colectiva reflejan un mismo sistema de valores que proyecta los conflictos personales producidos por la corrupción de los militares. El Soldado 2 es acusado de traidor a la patria y de desertor del Ejército, pero al abandonar sus deberes militares para ir a una casa de prostitución, sólo había seguido el ejemplo de uno de sus superiores:

Soldado 2: Pero ellos sí pueden emborracharse con mujeres. El Capitán Garavito y el Capitán Guarín se dieron gusto en un vagón del tren. (*Soldados*, 183)

Los reglamentos y la disciplina castrense son violados por los oficiales y altos dirigentes, pero deben ser obedecidos estrictamente por los soldados, quienes realmente son los que sostienen el aparato militar. Renée Ovidia observa, con razón, que el tiempo de los soldados, particular y ficticio, es mezclado con el tiempo real y más amplio de la historiografía y de la crónica. Estos tiempos son recreados desde distintos puntos de vista encarnados en el Boga y en el Tamborilero, quienes "relatan los incidentes del conflicto social latente, captando el ambiente general en los dos grupos dominantes en la pieza."⁷

En el texto del espectáculo encontramos el 'collage', la condensación de personajes en un actor; que cambia de papel al cambiar de máscara y de

'gestus'.⁸ Así, este montaje dramático remite a los manejos del gobierno, de los militares y de las compañías extranjeras que cambian de actitud según la necesidad del momento.

El Tamborilero: (Como General) El retiro de la compañía traería la ruina para la Costa Atlántica . . . El Tamborilero: (Como Gerente) . . . podemos ir al Africa, a la India, a la Indochina, a la China o a la Conchinchina (*Soldados*, 186-187).

El actor que representa el papel de la autoridad se divide en General, Gerente, Capitán, Presidente, y ejecuta el rol de los explotadores y de los intereses del gran capital. El rol de los explotadores es también interpretado por un solo actor, cada uno encarna un polo de la contradicción patrón-obrero y de la lucha entablada por ellos. La versión del TEC, trabajada con el autor, explora las causas de la huelga, las justas demandas de los obreros y el entendimiento del gobierno y la compañía bananera. Cumple la pieza el objetivo del teatro épico que es mostrar el verdadero estado de las cosas; y así, la pieza denuncia la dependencia económica que esclaviza al obrero colombiano, tanto en el pasado como en el presente.

Esta obra es una radiografía de la corrupción de las Fuerzas Armadas colombianas que están al servicio de intereses foráneos, que alienan al campesino destruyendo en él su identidad y su fuerza productiva. Estos jóvenes ya no regresarán al campo y en las ciudades serán seres marginados destinados a los trabajos de servicio y no de producción.

EL SOL SUBTERRANEO: EL DISCURSO DE LA VIOLENCIA.

Fue la última pieza escrita por Jairo Aníbal Niño en el Taller de Dramaturgia. Es una evocación del episodio de las bananeras a través de los personajes que recuerdan los hechos o los reviven, como es el caso de Encarnación. La obra consta de tres escenas divididas por la entrada de un nuevo personaje. Tulia es la nueva maestra que llega al pueblo; Amalia, su hermana paralítica, ser frágil y sensitivo que presiente la tragedia vivida en el pasado, prevee la que ellas sufrirán. Desde el primer momento se da cuenta de que la casa, donde han sido alojadas por el Alcalde militar, es extraña. Percibe que nadie ha vivido en ella: "No hay ni una seña, ni una raspadura hecha por vivientes. Esta casa se ha envejecido sola."⁹ Encarnación viene a darles la bienvenida y responde a las preguntas de Amalia; le informa que bajo la casa están enterrados los obreros de las bananeras que no cupieron en los vagones del tren.

Tulia se levanta aterrorizada. Empieza a caminar como si lo hiciera sobre frágiles flores de cristal. Como si sus pies tuvieran heridas abiertas que apenas soportaran el contacto de la tierra (*El sol* 170).

El gesto de la maestra representa el terror a la violencia y el respeto hacia la vida ajena. Teme violar leyes sagradas al profanar el sepulcro de los obreros; la profanación la convertiría en cómplice. Al mezclar el espacio de la vida y de la muerte se propicia la tragedia. Aterrada se pregunta por qué el Teniente las llevó a esa 'fosa' (camposanto). Con la llegada de Encarnación se revive la historia que oficialmente se ha querido olvidar. La tensión comienza a crecer y a crear el clima de la violencia. Encarnación, siguiendo el ejemplo de Facundo Aguilar, no permite que la historia se olvide. "Que olvidar (como el viejo Aguilar afirma) era hacerle un favor a los gringos" (*El sol* 168). Ella es la encarnación del pasado, la voz que revive la historia común; haciendo el rol del corifeo, informa sobre eventos importantes de la comunidad.

Encarnación: Yo no había nacido cuando éso, pero mi papá nos contaba esas historias . . . y cuando un pelado nace es como si naciera sabiendo, como si llegara al mundo con esa conciencia pegada a las tripas. (*El sol*, 168)

Con limitados recursos técnicos y de forma efectiva, Jairo Aníbal Niño ha creado el ambiente escénico adecuado al drama que se llevará a cabo con la aparición del militar, antagonista y agresor de las tres mujeres: Amalia, Tulia y Encarnación, quienes representan el papel de las Furias, y como las deidades griegas, se encargan de preservar el orden contra el poder destructor de la soberbia. Amalia-Alecto, con sus víboras de papel persigue al criminal hasta desquiciarlo. Tulia-Tisifone señala la sangre y las heridas en su maniquí y en la imagen de los pies heridos. Encarnación-Megara es la que provoca la disputa con el militar. El espacio escénico se carga de símbolos que condensan la tragedia; primero, los ruidos del tren evocan la compañía bananera y su tremenda participación en los hechos de la huelga de 1928; segundo, la casa-cementerio (espacio sagrado) está habitada por tres mujeres, una de ellas paralítica; y tercero, el pasado es un eterno presente con Encarnación.

La fragilidad física de Amalia y su fortaleza moral son metonímicamente trasladadas a la imagen de una taza de porcelana: "Tulia: Es verdad. Tan frágil que es y ha resistido sin una resquebrajadura tanto zangoloteo" (*El sol*, 163). La imagen siguiente es la de los vidrios rotos de los vasos que Amalia, la joven lisiada, entierra porque son "como cuchillos con dientes de perro" (*El sol*, 163). Amalia no deja los vidrios regados por el mundo, porque de ellos brotará un árbol cuyos frutos serían vajillas de cristal. De forma metafórica, el autor se refiere al resurgimiento del pueblo, que nacerá de nuevo de sus cenizas, y sus héroes caídos son como soles subterráneos que irradian vida. La imagen del cristal roto de la escena inicial anuncia poéticamente el trágico fin de la joven, que a pesar de sus fragilidad, se atrevió a enfrentarse al Teniente.

La única forma de dominio que encontró el militar fue eliminarla de un disparo; pues no pudo ni como militar ni como hombre amedrentarla.

En la tercera escena, la violencia va creciendo rápidamente y genera nuevas reacciones en los personajes. Tulia, al principio conciliadora entre el Teniente y su hermana, termina negándose a obedecer, a pesar de estar amenazada con una arma.

Tulia: No. Toda mi vida no ha sido más que una vida para cantar sin ganas. Obligada siempre. Han puesto palabras en mi boca y pensamientos en mi cabeza que de pronto descubro que no son míos. (*El sol*, 178)

La lucha verbal entre los personajes opuestos, mujeres y hombres, civiles y militares, pone en tela de juicio el orden establecido. Al negarse a seguir las órdenes, las mujeres se convierten en antagonistas, en seres subversivos con los cuales ya no se puede conciliar. El Alcalde militar, 'símbolo' del poder y del orden, y con un arma en la mano, necesita de la aquiescencia de las mujeres para legitimar su autoridad; el enfrentamiento es la única interrelación posible. Esta violencia se proyecta también a nivel lingüístico. En la lucha verbal se recurren a refranes que sintetizan el saber popular y condensan la ironía y la agresión.

Teniente: El que se equivoca en la milicia es hombre muerto.

Encarnación: (Con intención) Errar es humano.

Teniente: Pues yo tengo otro. En boca cerrada no entran moscas.

Amalia: Quien canta su mal espanta (*El sol*, 137).

La obra rescata eventos para la memoria colectiva del pueblo y hace vigente la solidaridad, la conciencia de lucha y de defensa de los derechos humanos. Estos episodios de violencia verbal recurrentes en la obra de Niño nos muestran su interés por comprender este fenómeno que se ha generalizado en la vida nacional. Con la introducción de elementos que cumplen una función poética - como animalitos de papel, el globo terráqueo y el maniquí que tiene los órganos humanos pintados -, el autor elabora un discurso subversivo. Discurso que proyecta nuevas significaciones, que alude a realidades innombrables, y que trastoca el mensaje. Esta cualidad subversiva del mensaje se refuerza con el poder de los personajes femeninos estructurados en las Erinias, hecho que las sitúa en un nivel superior al del militar. Sus poderes (venganza, preservación del orden, erradicación de la soberbia) son representados en forma metafórica. Así, el mapamundi, señala la universalidad de estas fuerzas; la serpiente, indica la soberbia; y el maniquí, alude a la culpa. Las protagonistas, como las Erinias, conocen la conciencia del culpable. Estos objetos aluden a la realidad que se desea eludir; los

animalitos de papel de Amalia resemantizan determinados contenidos, imágenes y textos.

Amalia saca un rezagado muñeco. Es un extraño y vibrante animal de inmaculado color blanco. Es un jaguar con alas de cóndor. (*El sol*, 164)

Y este 'sueño de papel', como Amalia lo llama, sintetiza en su extraña figura al cóndor y al jaguar; dos animales americanos que son símbolos del poder, de la fuerza y de la libertad en la América Latina. Su color blanco nos remite a la idea de paz, indispensable en el continente. Ese sueño de papel es la unión e independencia de los países latinos, proyecto ya planeado por Bolívar.

La contradicción se inicia con el diálogo; forma de comunicación verbal que tiene una serie de convenciones socialmente establecidas, un código básico, un modelo que se comparte, una área referencial común y una serie de tópicos de seguridad, que evitan los enfrentamientos y facilitan la interrelación. En esta pieza los elementos básicos para establecer el diálogo no existen, no son posibles dada la situación de agresión. El autor analiza dramáticamente el machismo y el autoritarismo como máscaras que esconden la inseguridad personal y el homosexualismo latente. Así, centra el último acto en una lucha verbal entre víctimas y verdugo; lucha que contrasta la fragilidad física y la integridad moral de las víctimas con la fortaleza física y amoralidad del victimario. El hombre necesita afianzar su poder, consolidar su autoridad y exige la aceptación y la aprobación de las mujeres. Este conflicto entre polos opuestos que encuentran su apoyo en la fuerza moral o en la fuerza física es la razón del discurso teatral. El Teniente, como parte del aparato estatal, desea asegurar el dominio y la estabilidad de la sociedad y de su mundo, según él lo percibe. La violencia busca obtener la aceptación general que legitime la cosmovisión del agresor. El grupo que detenta el poder se afirma no sólo con el uso de las armas y en las instituciones oficiales, sino también ejerciendo su dominio en el orden simbólico, que representa el lenguaje, "que es un código social y un sistema imaginario."¹⁰ Las figuritas de los animalitos de papel son utilizadas por las mujeres como un antídoto contra la agresión ideológica que las rodea.

La pieza recrea el conflicto en el cual la lucha ideológica se establece al ubicar el espacio del agresor; actualizando los hechos del pasado y revelando las falacias. El militar que no estuvo involucrado en la masacre, a la que la obra apunta, con amabilidad superficial intenta crear un espacio familiar y eliminar las posibles barreras ideológicas, sociales y políticas, para ejercer un dominio amable. Las primeras preguntas del Teniente muestran el esfuerzo de crear un campo semántico común; con valores y convenciones que proyecten la ilusión de la identificación de civiles y militares.

Teniente: ¿Y hace figuritas para venderlas? Me interesa comprar esa anaconda.

Amalia: Esta anaconda no se vende.

Teniente: Lástima. Tal vez por encargo me pueda hacer una culebra voladora llena de colorinches . . . (*El sol* 171)

El decoro y la amabilidad del militar van desapareciendo a medida que sus intentos de cortesía no obtienen el resultado esperado por él. A medida que pierde el control y hace alarde de su fuerza física, se acentúa la fragilidad de sus víctimas y su control emocional. El valor y el rechazo de la joven lisiada se acrecientan mientras el Teniente pierde terreno y se acobarda; para recuperar el control esgrime su revólver. El militar tiene un espejo inverso en el rostro de la joven; poco a poco los roles se van invirtiendo y transfiriendo. El Alcalde militar, al verse impotente e inútil ante el ataque verbal de sus víctimas, pierde el dominio y su máscara de cortesía desaparece para mostrar al hombre real: al cobarde, que no duda en asesinar a la joven inválida, quien se atrevió a cuestionar la legitimidad de su poder y su virilidad. La joven lo ha situado en un terreno que lo define y desvirtúa; es un macho que sólo ejerce su poder con los débiles.

Teniente: Dígame . . . ¿Tiene novio?

Amalia: Yo no. ¿Y usted?

(Encarnación suelta una carcajada.)

Teniente: Cállese, carajo. (A Amalia) Y usted no se me pase de viva. ¿Quién cree que es? ¿La reina nacional de la belleza? Si me da la gana, a las buenas o a las malas soy capaz de abrirle las piernas en un segundo. (Pausa) Es mejor que no se me ponga difícil. Me gustan las hembras a las buenas. La potranca debe estar domada para que no corcovée, para que ande al paso, para que empiece a galopar suave, para que trote por las nubes, para que reciba azúcar en las manos, para que se deje cepillar las ancas hasta ponerlas sedita, para poder soplarle en la jeta el aliento del amo, del chalán, del que monta. (*El sol*, 174-75)

La ironía retorna al emisor ofendiéndolo. La pregunta alusiva de Amalia y la risa de Encarnación ofuscan al Teniente, pues se refieren a su dudosa virilidad enmascarada con la violencia y el porte militar. Al aludir al amor con la metáfora de la potranca revela más la incapacidad que desea esconder. La efectividad de la escena se debe a la disparidad de fuerzas enfrentadas. La joven asume las consecuencias de sus actos y pierde el miedo. La inversión de los papeles se acentúa a lo largo de la escena. El autor recrea la calidad subversiva del diálogo; la amenaza a nivel sexual es una corroboración de la ilegitimidad de su poder, de la impotencia que lo arrastra y lo obliga a utilizar la violencia como único medio de obtener lo deseado. Esta transgresión

denota la ausencia o la relatividad de su poder. El Teniente se convierte en un individuo ineficaz y violento; acusa a sus víctimas de sus propias carencias y defectos. Amalia se transforma en un sujeto que controla su discurso y su destino, asume su propia muerte antes de que el militar la decida. No aceptará jamás la ideología o el poder impuesto.

Teniente: ¿Le suelto los perros de la muerte?

Amalia: ¿Está seguro que no se volverán contra usted?

Teniente: No. Comen de mi mano.

Amalia: Comen carroña de la mano del asesino. (*El sol* 182)

La victoria final de Amalia proyecta la firmeza y decisión de un pueblo que empieza a luchar por sus derechos sin detenerse ante amenazas ni ante la misma posibilidad de la muerte. Las mujeres proponen con su actitud y su parco lenguaje una toma de conciencia y de afirmación ideológica. Jairo Aníbal Niño plantea el enfrentamiento ideológico en términos de control del imaginario, en este caso el lenguaje y las figuritas de papel. El Teniente tiene el poder material pero no controla ni la mente, ni el espíritu, ni la palabra, de esencial importancia en el control de la ideología.

Amalia: ¿Sabe usted lo que pasa por dentro de la gente? Usted puede venir con sus soldados y romper una puerta, un muro, cosas de ésas. Pero vea, (señala la cabeza y el lugar del corazón) detrás de esos huesos tan blanditos y de esta piel tan frágil, usted no puede entrar si uno no lo quiere. (*El sol*, 172)

Niño muestra con eficacia que será el terreno verbal donde se desarrollará la lucha ideológica entre el Teniente y las mujeres. Ellas lo vencerán al corregir el sentido de sus palabras y al negarse a aceptar su orden y su mundo. El podrá destruirlas físicamente pero ellas le señalarán sus limitaciones y, lo que es aún peor, le perderán el miedo, ofensa imperdonable para un militar que funda todo su poder en el respeto que causa el terror.

Desde distintas perspectivas estas dos obras recrean el episodio de las bananeras pero su objetivo es similar: analizar los efectos de la violencia, de la explotación y del irrespeto al ser humano. Con escasos recursos escénicos los dos dramaturgos colombianos rescatan una historia que no puede olvidarse. En una forma poética recrean las actitudes, el lenguaje, y los conflictos vividos por obreros, campesinos y militares. Las obras plantean problemáticas sociales, políticas e ideológicas, y denuncian los efectos alienantes que causan el abuso y la violación de los derechos humanos. En las dos piezas los militares están al servicio de las clases dirigentes que reprimen al pueblo y lo explotan en beneficio de unos pocos. Son obras que analizan la lucha de obreros y campesinos en la defensa de sus derechos y en la conquista de un mundo acorde a sus necesidades vitales. Más que una evocación de la

masacre, las obras recrean los conflictos sociales y políticos que la permitieron. Así, al conocer el origen de la tragedia se pueden encontrar caminos que eviten su repetición, pero ésa ya es una inquietud para el pueblo/público.

Fitchburg State College

Notas

1. Carlos J. Reyes en *América Latina: Teatro y revolución* de José Monleón, Caracas: Colección investigación teatral, n.d., 120.
2. Citado en el editorial de *El Espectador*, Bogotá, 25 de junio (1972): 7.
3. Carlos J. Reyes, *Soldados en Teatro* de Enrique Buenaventura, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, (1977): 176. Todas las citas corresponden a esta edición; en adelante sólo citaremos el título y la página.
4. Enrique Buenaventura, "Ensayo de dramaturgia colectiva", en *Conjunto*, 43 (1980): 21.
5. Carlos J. Reyes en *América Latina: Teatro y revolución*, 103.
6. Carlos J. Reyes, "El escenario como una mesa de trabajo," en *Teatro* de Enrique Buenaventura, 18.
7. Renée Ovadia, *The New Theatre in Colombia*," tesis doctoral presentada en la Universidad de California, (1982): 126.
8. Gestus brechtiano que indica actitudes sociales hacia los otros. Ver Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1984.
9. Jairo Anibal Niño, *El sol subterráneo*, Bogotá: Tres Culturas Editores, (1985): 159. Todas las citas corresponden a este volumen, posteriormente sólo se citará el título y la página.
10. Marta Morelo-Frosch, "El diálogo de la violencia en *Pedro y el Capitán* de Mario Benedetti," en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima: Latinoamericana editores, 18 (1983): 89.