

Violencia estructural y mujer en *Los papeles del infierno* de Enrique Buenaventura¹

Carlos Gardeazábal Bravo
University of Connecticut

Con el propósito de analizar tres obras del ciclo *Los papeles del infierno* (1968), *La tortura*, *La maestra* y *La autopsia*, aplicaré las categorías de violencia propuestas por S. Žižek. Interpreto este ciclo como un conjunto de obras que da testimonio de la violencia sistémica y simbólica en Colombia antes y durante los años 60. Para esta lectura me apoyo en los análisis sobre la violencia en el teatro latinoamericano de ese periodo llevados a cabo por Severino Albuquerque (1991) y Diana Taylor (1991). Como conclusión propongo que las obras de Buenaventura hacen visible la violencia objetiva por medio de tramas que involucran casos de violencia política expresados en un particular lenguaje dramático. La forma como Buenaventura aborda la violencia es el producto de un cruce de diversas tradiciones dramáticas que confluyen en el distanciamiento de la noción clásica de catarsis, un aspecto central de *Los Papeles*. En esta configuración dramática, la mujer tiene un papel crucial como víctima, agente y testigo.

El marco de *Los papeles del infierno*

En *Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva*, Beatriz Rizk divide la producción del dramaturgo caleño en tres periodos (1991:24): Una primera etapa formativa que va desde 1957 hasta 1967; Una segunda etapa de plenitud y madurez, que cubre los años de 1968 a 1978, y la tercera, que parte de 1979 hasta 2003. Rizk subraya que en su segunda etapa creativa, a la que pertenece *Los papeles del infierno* (1968), la mayoría de las obras de Buenaventura giran principalmente en torno a la violencia². *Los papeles del Infierno* es un grupo de piezas en un acto compuesto originalmente por *La Maestra*, *La Tortura*, *La Autopsia*, *La Audiencia*, *La Requisa*, *El menú* y *El entierro*, junto a *La orgía*, la cual formó parte del conjunto por un tiempo también para pasar a su esfera propia desde 1976 con diferentes versiones³. Buenaventura, por otro lado, asoció directamente las piezas de su ciclo con la violencia política

¹ Agradezco el apoyo de *El Instituto: Institute of Latina/o, Caribbean and Latin American Studies*, University of Connecticut. Gracias en parte a su Pre-doctoral award pude concluir y presentar este artículo en Colombianistas XVIII. Agradezco también a la profesora Laurietz Seda por su ayuda a lo largo del proceso de investigación.

² Buenaventura escribe este ciclo pocos meses después de haber sufrido la censura estatal luego de estrenar su obra *La trampa* (1967), con lo cual el TEC pasaría a ser un grupo de teatro independiente.

³ El carácter fragmentario de *Los papeles* lleva a decir a D. Taylor que el ciclo no tiene límites exactos. Prueba de ello son las diferentes versiones de las obras que la integran. *El sueño*, por ejemplo, no aparece en las recopilaciones que consulté, aunque es citada por algunos comentaristas.

en Colombia, aclarando que las obras eran "un testimonio de casi veinte años de violencia y de guerra civil no declarada" (Reyes, "El teatro" 100). Por otro lado, el movimiento del Nuevo teatro, que ayudó a definir Buenaventura, participó directamente tanto en Colombia como en otros países de Latinoamérica, en los debates políticos de la guerra fría (Reyes "El legado" 116).

El papel de la violencia en *Los papeles del infierno*

La representación de diferentes tipos de violencia en el contexto del lenguaje dramático plantea una serie de interrogantes que busco responder en esta ponencia. ¿Cuál es el propósito de la violencia que Buenaventura presenta en las obras que integran *Los papeles*? ¿Es un simple calco de la violencia que se daba al otro lado de las tablas? ¿Le bastaría con producir simpatía en los espectadores hacia las víctimas en las obras para lograr sus objetivos? ¿Qué papel desempeña la mujer respecto a la violencia en este ciclo? Para comenzar a responder estos interrogantes, quisiera señalar, por un lado, que prácticamente en ninguno de los estudios relacionados con la obra de Buenaventura encontramos un análisis a fondo del papel de la mujer en *Los papeles*. En las tres obras del ciclo que he escogido para este análisis, *La maestra*, *La tortura* y *La autopsia*, la mujer tiene un papel crucial como víctima, agente y testigo de la violencia en la trama de las piezas.

Para entender la forma en que Buenaventura aborda la violencia en *Los papeles* y comprender sus propósitos, es necesario apelar a un andamiaje teórico que permita ir más allá de la descripción formal, una perspectiva teórica de la violencia dentro y fuera de las tablas que evite entenderla como un cuerpo único, monolítico. Para ello resultan apropiadas las categorías propuestas por Žižek, en donde encontramos una idea de violencia lejana a categorías unidimensionales. En una suerte de desarrollo de las ideas de Foucault, Benjamin y Arendt, Žižek propone en *Violence: Six Sideways Reflections* (2008) una especie de tipología que incluye a la violencia subjetiva, objetiva, simbólica y sistémica. La violencia subjetiva es aquella que nos puede parecer más familiar o evidente, la violencia del crimen, el descontento popular, las guerras. Es un tipo de violencia fácilmente reconocible, vista generalmente como la perturbación del estado 'normal' y pacífico de lo cotidiano. La violencia subjetiva es visible, practicada por un agente reconocible y generalmente acapara la atención mediática. Para Žižek esta violencia es sólo la manifestación más obvia de una constelación oculta de la violencia, la cual tiene a cargo determinar y mantener la idea misma del orden cotidiano. Este segundo nivel es el espacio de la violencia objetiva, el correlato oculto de la violencia subjetiva. Žižek sostiene que hay dos tipos

de violencia objetiva, la simbólica y la sistémica. La violencia simbólica puede rastrearse en formas de representación o de lenguaje (racismo o sexismo implícito, lenguaje discriminatorio). La violencia sistémica proviene las formas de coerción que mantienen las relaciones de dominación y explotación dentro del funcionamiento de los sistemas políticos y económicos, de manera que para hacerla visible se requiere de una crítica de las políticas económicas que revele las relaciones entre su funcionamiento silencioso y sus consecuencias.

Buenaventura llevó a cabo en *Los papeles* y las otras obras de este periodo un tipo de crítica y praxis decolonizadora que puede entenderse más claramente usando las categorías de Žižek. Las piezas de *Los papeles*, gracias a su particular lenguaje dramático, muestran casos en los que la violencia sistémica y simbólica pasa a operar en forma de violencia subjetiva en la cotidianidad. La clasificación de la violencia propuesta por Žižek sirve también de marco general para explicar más a fondo los estudios sobre la violencia y el teatro latinoamericano de Albuquerque (1991) y Taylor (1991).

La tortura

Severino Albuquerque en *Violent Acts: A Study of Contemporary Latin American Theatre* (1991), lleva a cabo un estudio sobre la violencia en el teatro latinoamericano posterior a la revolución cubana, relacionando las obras analizadas con el álgido momento político que se vivía en la región. Estos dramaturgos, entre ellos Buenaventura, hicieron uso de actos de habla particularmente violentos y de sistemas de signos no verbales en el escenario -luces, objetos, ropas- con el objetivo de trasladar al lenguaje dramático la violencia que se da en la penumbra de la vida más allá del escenario. Albuquerque toma elementos de la Teoría de los actos de habla para explicar la violencia verbal junto al sistema de “violative modes” creado por Sherman Stanage, gracias al cual Albuquerque identifica y analiza la presencia y función de esos actos de habla en autores de ese periodo (30-71). En el caso de la representación de la tortura surge el problema de la expresión del carácter corporal del dolor, un tema estudiado por autores como Elaine Scarry. El dolor físico es difícilmente expresable en palabras, de ahí la importancia de la comunicación no verbal en el teatro de la violencia (Ford 6-7), un punto en el que el análisis de Scarry se conecta con el de Albuquerque y *Los papeles del infierno*.

La posibilidad de recurrir al realismo gráfico puede implicar la normalización o la celebración de la violencia que buscaban denunciar autores como Buenaventura. Tal como sucede en la pieza *La tortura*, en muchas de estas obras los torturadores no son presentados

como individuos atípicos, de hecho las obras generalmente hacen lo contrario: "[they] present the torturer as a 'normal' person performing what he and the regime he represents consider a 'necessary' activity" (175-76).

En *La Tortura* vemos lo que parece ser otro episodio en la vida cotidiana de un verdugo-torturador y su esposa. La esposa expresa su disgusto por el trabajo de su marido. En medio de la discusión el verdugo comenta que ese día tuvo a cargo un prisionero que finalmente no confesó. El diálogo con su esposa se convierte entonces para él en una continuación del intercambio con el prisionero. El verdugo le pide la confesión a gritos a su esposa, mientras encuentra los ojos del prisionero iguales a los de ella, en una transposición de los diferentes órdenes de su vida (46). Luego de una transición, la oscuridad da paso a una pareja de detectives revisando la casa del torturador y gracias a ellos sabemos que éste mató a su esposa y le sacó los ojos.

EL VERDUGO: Pero te gustan tus porquerías. (Vuelca la mesa). ¡Y te gusta la comida que se paga con mis porquerías! ¡Te gustan los vestidos comprados con mis porquerías! (Va al armario y comienza a romper vestidos, medias). Todo esto sale de esa porquería. Por una uña arrancada de raíz cambiaron estos zapatos y estas medias por unas piernas mordidas con alicate. (Le arranca el vestido a ella) Anda, anda desnuda donde el jefe. Puta, puta de mierda. (*La tortura* 47)

El análisis de Albuquerque (225-227) permite identificar la violencia simbólica que antecede a la subjetiva, de manera que los actos de habla violativos del verdugo anticipan su crimen. La violencia ha deformado al verdugo en su interior hasta trastocar su capacidad de diferenciar entre sus víctimas y sus seres amados. El victimario se ve transformado por la violencia que infringe, la cual desborda la esfera de la violencia estatal clandestina. Los abusos contra los supuestos enemigos del estado terminan en la proyección de esa misma violencia en la esfera privada. Buenaventura logra aquí un claro ejemplo de proyección de la violencia sistémica, la cual llega a pasar a la vida cotidiana sin que surjan diques que la contengan, dejando de ser la excepción para pasar a ser la regla (Wallace 38). La esposa del verdugo, como víctima de este cruento asesinato, representa las consecuencias de la normalización de la violencia estatal.

Diana Taylor, en su estudio *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America* (1991), incluye la violencia como uno de los ejes centrales del teatro de crisis, abordándola desde lo que ella denomina los paradigmas de crisis y opresión, dos categorías cercanas pero que no se

conectan necesariamente (61)⁴. Estos paradigmas se muestran junto a sus manifestaciones secundarias en las obras del teatro de crisis. Dada la importancia del *otro* en su propuesta, Taylor define el concepto de violencia acudiendo a Levinas: la violencia es aquello que interrumpe la continuidad de las personas, obligándolas a representar roles en los que ellos ya no pueden reconocerse. Más allá de traicionar su propia esencia, la violencia lleva a las personas a realizar acciones que destruyen toda posibilidad posterior de acción (Levinas 21). La pieza *La tortura* sirve como ejemplo de esta concepción de la violencia que aparece como trasfondo de las propuestas de Taylor. La violencia ha deformado éticamente al verdugo hasta obligarlo a transformarse en otro y anular su posibilidad de acción.

La definición de estos dos paradigmas se acerca a la de violencia objetiva. Para Taylor, el paradigma de crisis -causado por catástrofes políticas, guerras civiles o regímenes dictatoriales- incluye el colapso de la división entre lo objetivo y lo subjetivo, lo cual crea un estado de confusión e indiferenciación seguido por la implementación de un nuevo orden mucho más estricto en el cual se selecciona y se aparta a un grupo específico -inconformes, opositores, minorías- hasta convertirlo en un *otro* grotesco para después marginalizarlo y perseguirlo. Durante ese periodo de crisis las sociedades y los individuos se ven abocados a la solución urgente de cuestionamientos sobre su identidad, la legitimidad de los valores y de la autoridad. El paradigma de la opresión incluye tipos de violencia simbólica que representan a la víctima como un otro deformado: apartado, subdesarrollado, infantil, ignorante. El paradigma de opresión incluye la violencia de género –simbólica y sistémica- que aparece en varias piezas de *Los papeles del infierno*.

La maestra

En *La Maestra*⁵ vemos cómo se desarrolla la velación de una profesora de un pequeño pueblo. La gente le pregunta a la maestra por qué rechazó los intentos por salvarla o devolverle las ganas de vivir mientras ella, como narradora y protagonista, explica por qué se negó a seguir viviendo después de ser violada por los asesinos de su padre. La acción nos lleva al pasado, donde vemos los eventos previos a la violación, cuando algunos soldados interrogan al padre de la maestra y lo acusan de aprovecharse de los habitantes del pueblo mientras fue corregidor. La

⁴ Taylor ve numerosas manifestaciones secundarias en conexión con esos dos paradigmas, incluyendo la violencia revolucionaria (una reacción a la opresión), la violencia institucionalizada (una forma de mantener el orden) y la violencia asociada con desórdenes del comportamiento y actos de crueldad aparentemente fortuitos (61-62).

⁵ Esta pieza está inspirada en el poema “Margarita Naranjo (Salitrera “María Elena” Antofagasta)” del *Canto general* de Pablo Neruda. Agradezco a Nicolás Buenaventura por aclararme este aspecto intertextual del ciclo.

maestra resuelve algunos interrogantes que no pudo responder su padre y le da sentido a su suicidio como un acto de dignificación y protesta (35). La obra repasa brevemente otros detalles del pasado del padre, donde se explica que fue uno de los colonos fundadores del pueblo. Había llegado al sitio cuando era un terreno baldío y luego había ayudado a crear las bases de la comunidad asignando terrenos a otros colonos, pero esta organización es considerada ilegítima por el orden político que representan los soldados.

SARGENTO: Mal repartida esta esta tierra. Se va a repartir de nuevo. Va a tener dueños legítimos, con títulos y todo.

LA MAESTRA: Cuando mi padre llegó aquí, todo era selva.

SARGENTO: Y también las posiciones están mal repartidas. Tu hija es la maestra de la escuela, ¿no? (*La maestra*, 35)

Siguiendo el modelo propuesto por Taylor al paradigma de crisis le sigue el de opresión. El objetivo de los soldados consiste precisamente en entregar esos terrenos a los latifundistas, imponiendo el poder hegemónico rural y sus jerarquías a esta comunidad bajo la fachada de la legitimidad burocrática. El personaje de la maestra representa no solo la violencia contra las mujeres campesinas, sino también la violencia objetiva contra los pequeños propietarios rurales por parte del sistema económico y político amparado por el estado.

La autopsia

La pieza *La Autopsia* es otro ejemplo de visibilización de la violencia sistémica. La obra, cercana al teatro del absurdo, muestra una violenta disputa generacional en la que se enfrentan las diferentes posiciones que tienen los miembros de una familia respecto al cambio o la conservación del orden social, un motivo que se repite en otras obras de *Los papeles*. Un médico y su esposa discuten los detalles de una autopsia que él realizará a petición de las autoridades. La autopsia debe coincidir con la causa de la muerte que ha sostenido la policía, independientemente de que esto sea esto falso o no. En un elemento que permite plantear la intertextualidad de la obra con la tradición dramática de la antigua Grecia, específicamente con *Antígona*, sabemos que la autopsia se hará en el cuerpo del hijo de la pareja, un joven muerto en combate con el ejército que no quiso mantenerse indiferente frente a la injusticia social. El doctor llevaría a cabo la autopsia para conservar su trabajo, demostrando que no tiene los mismos ideales que su hijo. El orden ético de *Antígona*, donde los individuos se enfrentan a instituciones injustas y al poder detrás de ellas, se invierte en esta obra: el doctor y su esposa, por ejemplo, se concentran en un botón, el cual pasa a ser el símbolo de la vacuidad y de su obsesión por las

apariencias, de la preponderancia del orden de lo insignificante por encima de la justicia y de los vínculos filiales más básicos. En este caso, la figura maternal pasa a casi a colaborar con los asesinos del hijo. La esposa y madre se convierte en una ambivalente defensora de la dignidad de su hijo, y por ende en una defensora parcial del régimen que lo asesinó. Este personaje pasa a representar otro caso en el que la violencia sistémica y simbólica lleva incluso a la destrucción de vínculos familiares, transformando a los padres en aliados pasivos de instituciones injustas.

El duelo de esta pareja es muy diferente al que encontramos en la comunidad de *La maestra*. El médico y su esposa prefieren mantener su estatus y la apariencia del bienestar material a honrar la memoria de su hijo y reconocer el ejemplo de su sacrificio, oponiéndose a los abusos de la autoridad. ¿No es acaso su deber oponerse con dignidad a un abuso de las autoridades? ¿No deberían buscar la justicia real por encima de la justicia del estado? Estamos ante otro caso de violencia simbólica propia del paradigma de opresión: una vez marginalizada, la víctima puede ser fácilmente eliminada por las autoridades.

Los papeles del infierno aborda la violencia desde una posición que le permite enfrentar las visiones hegemónicas que ofrecen las historias oficiales (Bravo 49). Esta recreación dramática de la violencia es también una herramienta para enfrentar tanto la violencia sistémica y simbólica del colonialismo como la violencia de género, como puede verse en *La Maestra*. Buenaventura abogó por la utilización del teatro como vía para transformar al público y lograr que los espectadores actuaran como creadores de sentido y no como consumidores pasivos (Sánchez, Pérez 76). En esa misma línea, Buenaventura buscaba que los espectadores dudaran de su identidad social tanto como lo hacían los miembros de su compañía. (Cajiao *Inventario* 121)⁶. Brecht no es la única influencia en el ciclo⁷. La propuesta dramática de Buenaventura mantuvo fuertes lazos con diferentes tradiciones y visiones dramáticas (Jaramillo, Osorio). Buenaventura mismo lo aclara en una entrevista a Bernardo Monleón en 1976 (Bravo 50, Monleón 101) en la que señala al teatro del absurdo y al esperpento como algunas de sus fuentes. Recordemos que en 1968 el autor caleño había adaptado y montado *Tirano Banderas* de Valle Inclán.

En su artículo “Teatro y cultura”, publicado poco tiempo después del estreno de *Los*

⁶ Un ejemplo de este tipo de ejercicio reflexivo se puede encontrar en el artículo "Resonating testimonies from/in the space of death: performing Buenaventura's *La maestra*" de Linds, Medellín, y Purru (2002).

⁷ La estructura y temática de *Los papeles* sigue la del ciclo de Brecht *Terror y miserias durante el Tercer Reich*, basada en testimonios de ciudadanos alemanes durante el régimen Nazi. Los propósitos de Buenaventura son cercanos a los de Brecht (Rizk 153): mostrar cómo el individuo ayuda a mantener los dispositivos de represión, la violencia estructural proveniente del orden social y político y cómo al mismo tiempo es víctima de esos procesos.

papeles, Buenaventura explica la forma en que su lenguaje dramático buscaba transformar al espectador en ese ciclo. En ese artículo afirma que es necesario “dividir el explotado dentro de él mismo mostrándole como, a nivel de hábitos, de condicionamientos, de moral, a nivel de comportamiento, sigue teniendo adentro el explotador contra el cual lucha” (155). Las diferentes formas de violencia en las que participa la mujer pueden contarse entre esos condicionamientos que puede mostrar el teatro. Buenaventura deja en claro que estos propósitos no se llevan a cabo gracias a la tradicional catarsis aristotélica:

...la comunicación, en el teatro, *no es para nosotros un problema de emotividad*, un problema que se reduce al estado creador del actor, *o una especie de simpatía que se establece entre el espectáculo y el público*. Tampoco es simplemente compartir una experiencia con el público, sino *desentrañar con él, la complejidad cambiante de la vida, las mil formas y disfraces que utiliza el colonialismo entre nosotros* (Buenaventura y Vidal 15).

Como puede verse también en los ensayos de este periodo, la violencia presentada en *Los papeles* como tema y trasfondo busca confrontar al espectador en un terreno individual, cercano al ámbito de la reflexión ética y política. Estas obras resultan ser una invitación a combatir las causas reales de la violencia que muestran, incluso los factores que podrían convertir al espectador en un canalizador de esa violencia hacia otros miembros de su comunidad. Buenaventura busca un cambio en sus espectadores sin tener que acudir a la catarsis clásica, retando a la audiencia a pensar hasta qué punto está participando en la violencia política y económica que ha deformado a los personajes de estas obras, condensando décadas de corrupción y ausencia de justicia (Taylor *Documents* 246).

Conclusiones

En estas obras los efectos de la violencia estructural son desplegados evitando fórmulas doctrinarias. *Los papeles* puede interpretarse como un archivo reorganizado que se opone a los documentos oficiales para visibilizar la violencia objetiva, incluyendo la violencia sistémica contra la mujer, en contra de la versión hegemónica de la historia, que omite los testimonios de las víctimas o los acomoda para mantener un orden en donde la violencia es reducida a una serie de anécdotas inconexas. (Taylor 181). La mujer tiene un lugar de particular importancia en estas obras y en las intenciones estéticas y políticas de Buenaventura, ya sea como símbolo o como forma de denuncia de la violencia, incluyendo a víctimas y victimarios a quienes esa violencia estructural ha deshumanizado. *Los papeles* resulta ser una respuesta en clave dramática a la búsqueda de las causas de la violencia política en Colombia, en un proceso que apunta a la

violencia contra la mujer y al papel de la mujer en la continuación de la violencia. Cuarenta y cinco años después la necesidad de este tipo de reflexión mediante el teatro se mantiene vigente.

Obras citadas

- Albuquerque, Severino J. M. *Violent Acts: A Study of Contemporary Latin American Theatre*. Detroit: Wayne State University Press, 1991. Print.
- Bravo Realpe, Nubia. "La violencia en la dramaturgia de Enrique Buenaventura." *Estudios de Literatura Colombiana* 7 (2011): 49-59.
- Buenaventura, E., and J. Pottlitzer. "Theatre & Culture." *The Drama Review: TDR* (1970): 151-6. Print. ("Teatro y cultura", Primer acto, núm. 145, año 1972, págs. 33-42.)
- Buenaventura, E. *Los papeles del infierno: El entierro ; La orgia ; La maestra*. Tramoya, abril-junio 1978, no. 11, p. 4-35
- Buenaventura, E. *Los papeles del infierno* (2): *La tortura; La autopsia*. Tramoya, abril-junio 1979 no. 15, p. 44-81.
- Buenaventura, Enrique, Vidal, Jacqueline. "El debate del teatro nacional", en *Conjunto* 47, 14-23. 1981
- Cajiao, Fernando. "Hacia un inventario", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, nº 30, vol. 29, 121. 1992
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press, 1963. Print.
- Ford, Katherine. *Politics and Violence in Cuban and Argentine Theater*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. Print.
- Jaramillo, María Mercedes; Osorio, Betty. "El legado de Enrique Buenaventura". *Revista de Estudios Sociales*, nº 17. Bogotá. CESO Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Los Andes. 2004.
- Jaramillo, María Mercedes. "La violencia como tema estructural en el teatro colombiano contemporáneo" En Castro, Lee C. ed *En Torno a La Violencia En Colombia. Una Propuesta Interdisciplinaria*. Cali, Colombia: Univ. del Valle, 2005. Print
- Levinas, E. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. (Alphonso Lingis, trans). Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969
- Linds, W., A. Medellín, and K. Purru. "Resonating testimonies from/in the space of death: performing Buenaventura's La maestra." Smith, Richard Cándida, ed. *Art and the performance of memory: Sounds and gestures of recollection*. Routledge, 2004. 13-36.
- Monleón, Bernardo. *América Latina: Teatro y revolución*. Caracas: Ateneo de Caracas, 1976.
- Reyes, Carlos (1968), "El teatro en Colombia durante 1968", en *Conjunto* (La Habana), nº 8, 99-104.
- Reyes, Carlos (2004), "Desde Colombia: el legado de Enrique Buenaventura", en *Primer Acto*, nº 302, 115-121
- Rizk, Beatriz J. *Buenaventura: La Dramaturgia De La Creación Colectiva*. México, D.F: Grupo Editorial Gaceta, 1991. Print.
- Sanchez, de S. A, and López M. A. Perez. *Estudio Comparado En El Ambito De La Creacion Colectiva: Las Redes De Influencia Entre Augusto Boal Y Enrique Buenaventura*. Tesis. Departamento de literatura española e hispanoamericana de la Universidad De Salamanca. 2011. Print.
- Taylor, Diana *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. Lexington: University Press of

Kentucky, 1991. Print.

Taylor, Diana. "Documents from Hell" en Carson, Margaret, Diana Taylor, and Sarah J. Townsend. *Stages of Conflict: A Critical Anthology of Latin American Theater and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008. Print.

Ulchur-Collazos, Leonardo. "Los papeles del infierno de Enrique Buenaventura; entre la imagen y la ideología de la violencia." University of Texas at Austin, 1987.

Wallace, Penny. "Enrique Buenaventura's 'Los papeles del infierno.'" *Latin American Theatre Review* 9 (Fall 1975): 37-46.

Žižek, Slavoj. *Violence: Six Sideways Reflections*. New York: Picador, 2008. Print.