

University of Dayton

eCommons

Global Languages and Cultures Faculty
Publications and Presentations

Department of Global Languages and Cultures

7-16-2015

Una relectura de la violencia en los papeles del infierno de Enrique Buenaventura

Carlos Gardeazábal Bravo

University of Dayton, cgardeazabalbravo1@udayton.edu

Follow this and additional works at: https://ecommons.udayton.edu/lng_fac_pub



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#), [German Language and Literature Commons](#), [Modern Languages Commons](#), [Near Eastern Languages and Societies Commons](#), [Other Languages, Societies, and Cultures Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

eCommons Citation

Bravo, Carlos Gardeazábal, "Una relectura de la violencia en los papeles del infierno de Enrique Buenaventura" (2015). *Global Languages and Cultures Faculty Publications and Presentations*. 8. https://ecommons.udayton.edu/lng_fac_pub/8

This Article is brought to you for free and open access by the Department of Global Languages and Cultures at eCommons. It has been accepted for inclusion in Global Languages and Cultures Faculty Publications and Presentations by an authorized administrator of eCommons. For more information, please contact mschlengen1@udayton.edu, ecommons@udayton.edu.

Una relectura de la violencia en *los papeles del infierno* de Enrique Buenaventura

Carlos Gardeazábal Bravo
University of Connecticut

Resumen:

En este ensayo se lleva a cabo un análisis de la violencia en tres obras del ciclo *Los papeles del infierno* de Enrique Buenaventura. Con ese propósito se aplican las categorías de violencia propuestas por S. Žižek y los análisis sobre la violencia en el teatro latinoamericano de ese periodo llevados a cabo por Severino Albuquerque (1991) y Diana Taylor (1991). Concluyo que este ciclo es un conjunto de obras que da testimonio de la violencia sistémica y simbólica en Colombia durante los años 50 y 60, y que las obras de Buenaventura hacen visible la violencia objetiva por medio de tramas que involucran casos de violencia política expresados en un variado lenguaje teatral, el cual se caracteriza por su distancia de la noción clásica de catarsis.

Palabras clave: Violencia, Dramaturgia, Colombia, Buenaventura, Nuevo teatro, Catarsis

Nuestro mundo se abre hacia la incorporación, cada vez más vasta, del pueblo, de todos los hombres, a los beneficios de la civilización y a la cultura. Nuestro mundo busca, dolorosamente, una realización del Humanismo ...Pues bien, el teatro, fiel a su destino de reflejar la realidad y de mostrar mejor que cualquier arte, su condición variable, tiene que responder al propósito enunciado arriba y convertirse en un instrumento eficaz para realizarlo.
(Buenaventura, “En busca de un método para la enseñanza teatral”).

Con el propósito de analizar tres obras del ciclo *Los papeles del infierno* (1968), *La tortura*, *La maestra* y *La autopsia* de Enrique Buenaventura (1925-2003), 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 durante los años 50 y 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 variado 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*.

Una tipología de la violencia

Las tres obras del ciclo que he escogido para este análisis, *La maestra*, *La tortura* y *La autopsia*, abordan directamente el problema de la violencia política colombiana. Su representación de diferentes tipos de violencia en el contexto del lenguaje dramático plantea una serie de interrogantes que busco responder en este artículo. ¿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? 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, gracias a 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 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).

El marco creativo 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, en la que su interés por la teoría del teatro y la

búsqueda de un teatro totalizante lo llevará a investigar y a aplicar diversas teorías de la lingüística y la semiótica. 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 violencia¹. Para Rizk el teatro de Buenaventura de esta etapa, además, "está hecho desde la "otredad", entendiéndose por el otro, el diferente del yo, el que generalmente está oprimido, marginado" (290). *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 versiones². Buenaventura, por otro lado, asoció directamente las piezas de su ciclo con la violencia política 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). Esta guerra civil a la que se refiere Buenaventura se venía dando desde 1948 entre partidarios del partido conservador y el liberal, alimentada por causas ideológicas como la defensa de la visión católica tradicionalista de nación implementada desde la hegemonía conservadora (1886 -1930), desmontada parcialmente durante la llamada República liberal (1930-1946), y a reacciones anticomunistas asociadas poco después al comienzo de la Guerra fría. Los enfrentamientos y ataques que se daban generalmente en las zonas rurales del país también involucraron motivaciones económicas de latifundistas que buscaban desalojar y apropiarse de los terrenos de pequeños propietarios, muchas veces con el apoyo de las fuerzas del estado, lo cual llevó a la creación de guerrillas liberales y grupos de autodefensa campesina (Pecaut, Medina). El conflicto, que llegó a sumar 300.000 víctimas, no se redujo a la cruenta

¹ 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.

violencia física y al despojo de tierras. La violencia simbólica fue desplegada por todos los actores del conflicto, quienes convirtieron la retórica en otra arma: los conservadores, miembros de la iglesia y los derechistas eran descritos como partidarios del falangismo franquista o del nazismo mientras que los liberales y simpatizantes de la izquierda eran señalados como miembros de conspiraciones comunistas o masónicas, en un juego retórico que venía reproduciéndose desde finales del siglo XIX (Williford 2005).

Buenaventura impulsó la modernización del teatro colombiano junto a otros dramaturgos como Santiago García y Carlos José Reyes de los grupos La Candelaria de Bogotá y TEC de Cali, quienes se opusieron a la tradición costumbrista imperante en el país, redefiniendo las nociones de actor, director, obra, audiencia y espacio teatral (Montilla). Este movimiento de renovación estética en el teatro, paralelo a esfuerzos similares de los novelistas y artistas plásticos colombianos de la época, participó directamente en los debates políticos de la guerra fría tanto en Colombia como en otros países de Latinoamérica (Reyes “El legado”). Las obras de Buenaventura de este periodo, incluyendo *Los papeles*, pueden interpretarse tanto como una renovación de la dramaturgia colombiana como una revisión de las narrativas oficiales, gracias a la cual llevan a cabo trabajos de la memoria vinculados con la intrahistoria del país.

La idea de teatro político de Buenaventura

Los papeles del infierno aborda la violencia desde una posición que le permite enfrentar las visiones hegemónicas que ofrecen las historias oficiales (Bravo). Esta recreación dramática de la violencia es también una herramienta para enfrentar tanto la violencia sistémica y simbólica del poder hegemónico 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

² 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 los espectadores actuaran como creadores de sentido y no como consumidores pasivos (Sánchez, Pérez). 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*)³.

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. La etapa pedagógica de Brecht, sin embargo, no es la única influencia en el ciclo. 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 en la que señala al teatro del absurdo y al esperpento como algunas de sus fuentes (Monleón 101). 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 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 los 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:

publicadas, aunque es citada por algunos comentadores.

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 sus 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*).

La teoría dramaturgica de Buenaventura se aplica a un contexto temporal y geográfico concreto. María Mercedes Jaramillo aclara este punto, vinculando a la generación de creadores a la que perteneció Buenaventura:

The playwrights who lived through La Violencia felt the need to bear witness to this dramatic era. Within their works, they analysed the causes and consequences of this brutality and protested the useless sacrifice of the Colombian people. ("Colombian" 25)

En *La requisita*, según Rizk la obra más abiertamente pedagógica y brechtiana de todas las que componen *Los papeles*, Buenaventura contextualiza abiertamente los hechos desde la introducción: "1949-1950. Años que muchos no vieron, que otros, los criminales sobre todo, quieren horror de la historia y sepultarlos en un cómplice olvido. En esos años tienen lugar los

³ 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).

sucesos narrados en esta pieza”. Esta es la única obra del ciclo a la que Buenaventura ubica en un marco histórico concreto y en donde se hace explícita la voluntad de denuncia y de ejercicio de la memoria histórica, aunque podría aplicársele el mismo marco a las otras piezas. Un ejemplo de esto es la forma como Buenaventura muestra la importancia de la violencia simbólica en el conflicto colombiano en *El entierro*, una adaptación de *Los funerales de la Mama Grande* de García Márquez (1962), ambas basadas parcialmente en el relato *El gran Burundan-Burundá ha muerto* de Jorge Zalamea. En la obra se muestra cómo el discurso político divide a la familia protagonista hasta llegar al extremo de la eliminación física del otro por razones ideológicas:

NICANOR: El otro día... Hará que... quince años tal vez, antes de quedarse así, quieta, tiesa, como suspendida en el tiempo, se atrincheró detrás de la hornilla con la carabina vieja a esperarte.

CORONEL: ¿A mí?

NICANOR: Si. ‘Allí viene ese hijo'e puta de Belarmino’, gritaba. ‘Allí viene al frente de sus liberales, de sus ateos, de sus masones, de sus radicales, de los negros, de los zambos, de la chusma. Acercate hijo bastardo, renegado, maldecido. Acercate, bandolero que vas contra la patria, contra Dios, contra la propiedad, contra tu propia herencia’. Y... Pum. Disparó. (11)

Dentro del tipo de reflexión histórica que caracteriza al ciclo, en este caso a través del tono humorístico de la obra y sus exageraciones real-maravillosas, aparece una suerte de diagnóstico de eventos más cercanos a la violencia simbólica que subyacía detrás de la violencia política del conflicto partidista colombiano. En la siguiente sección analizaré este y otros aspectos a fondo en tres obras de *Los papeles*, *La tortura*, *La maestra* y *La autopsia* a partir de las aproximaciones expuestas sobre la violencia y el contexto de las ideas de Buenaventura.

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

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 -lucos, 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” (Albuquerque 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 el personaje 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. (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). 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. La definición de estos dos paradigmas se acerca a 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).

de violencia objetiva propuesta por Žižek. Los episodios de crisis, según Taylor, se dan en periodos de transición en los cuales los modos establecidos de organización social e individual empiezan a desintegrarse sin que se consoliden nuevos modos que los reemplacen. El teatro de crisis muestra explícitamente las cualidades límite de este periodo por medio de su lenguaje dramático: los personajes no tienen refugio espacial ni temporal, las obras son fragmentadas, ofrecen un final abierto, sin respuestas, armonía restauradora o alivio catártico (57). Las obras de *Los papeles* encajan en esta descripción.

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. 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). Estos tipos de violencia objetiva, inconexa en apariencia, aparecen en *La tortura* y otras obras del ciclo. El ataque del verdugo no es un acto aislado producto de un impulso individual. En esa misma línea, la violencia simbólica que opera en el paradigma de opresión es la que hace posible que el verdugo torture a sus víctimas dentro

de un marco paralegal y asesine luego a su pareja.

Partiendo de 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.

En *La Maestra*, una pieza inspirada en el poema “Margarita Naranjo (Salitrera “María Elena” Antofagasta)” del *Canto general* de Pablo Neruda⁵, vemos cómo se desarrolla la relación de una profesora de un pequeño pueblo. Buenaventura indica en las acotaciones que "no debe haber ninguna relación directa entre ella y los personajes de esas escenas. Ella no los ve y ellos no la ven," lo cual refuerza una atmósfera cercana a la de los personajes espectrales de Rulfo. Aunque la maestra nunca habla con los otros habitantes del pueblo, los presenta uno a uno mientras ellos le preguntan por qué rechazó sus intentos por salvarla o devolverle las ganas de vivir. La maestra, como narradora y protagonista, resume brevemente su vida y la del pueblo, explicando finalmente por qué se negó a seguir viviendo después de ser violada por los asesinos de Peregrino Pasambú, su padre. El ambiente previo a la llegada de los soldados es descrito por la maestra:

Tienen miedo. Desde hace tiempo el miedo llegó a este pueblo y se quedó suspendido sobre él como un inmenso nubarrón de tormenta. El aire huele a miedo, las voces se disuelven en la saliva amarga del miedo y las gentes se las tragan. Un día se desgarró el nubarrón y el rayo cayó sobre nosotros. (32)

⁵ Agradezco a Nicolás Buenaventura por aclararme este aspecto intertextual del ciclo.

El ataque de los militares pasa a ser una materialización de otro tipo de violencia menos visible, las amenazas y el miedo. Las causas del ataque son relatadas también por la narradora protagonista. La maestra repasa algunos detalles del pasado de su padre, revelando que fue uno de los colonos fundadores del pueblo, La Esperanza. 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:

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? (35)

Los militares implementan un cambio violento e ilegítimo que busca sincronizar a La Esperanza con el orden político regional, mientras invocan como justificación una justicia nominal, burocrática, transformada en otro papel del infierno. Buenaventura muestra en un breve parlamento las paradojas de la violencia respaldada por esa justicia ilegítima. Si partimos de las ideas sobre la génesis y reproducción del estado nación moderno de E. Balibar o B. Anderson, los soldados violan y llevan a la muerte precisamente a la constructora de homo *oeconomicus*, *politicus*, *religiosus* del pueblo, quien ayudaba a reproducir la idea misma de nación:

Enseñaba a leer y escribir y enseñaba el catecismo y el amor a la patria y a la bandera. Cuando me negué a comer y a beber, pensé en los niños. Eran pocos, es cierto, pero ¿Quién les iba a enseñar? También pensé: ¿Para qué han de aprender a leer y escribir? Ya no tenía sentido leer y escribir ¿Para qué han de aprender el catecismo? ¿Para qué han de aprender el amor a la patria y a la bandera? Ya no tiene sentido la patria ni la bandera. Fue mal pensado, tal vez, pero eso fue lo que pensé (33).

Siguiendo la estructura propuesta por Taylor en *Theatre of Crisis*, la obra describe lo que sería el paso del paradigma de crisis a uno de opresión. El objetivo de los soldados consiste precisamente en entregar los terrenos a los latifundistas, reproduciendo el modelo hegemónico en

la periferia y sus jerarquías bajo la fachada de la legitimidad burocrática. La muerte de la maestra representa la llegada de otro modelo de nación y comunidad, en el marco de lo que en términos de Žižek sería la violencia objetiva contra los pequeños propietarios rurales por parte del régimen económico y político amparado por las autoridades del estado.

La pieza *La Autopsia* es otro ejemplo de visibilización de la violencia objetiva o 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*. Ulchur Collazos señala que Buenaventura plantea en estas obras una confluencia entre lo público y lo privado en la que el orden familiar y el político se confunden, como en el caso de *La tortura* y *La autopsia*. 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.

LA MUJER: Podrías no ir. No te pueden obligar.

EL DOCTOR: Sería darle la razón a él, ¿entiendes? Tengo que demostrar que no aprobaba sus ideas. Esas malditas ideas que tienen la culpa de todo.

LA MUJER: Para el existían otras cosas. Muchas cosas.

EL DOCTOR: ¿Apruebas esas ideas, Ana?

LA MUJER: No. Estoy hablando de él. No puedes negar que era bueno (Llora)

EL DOCTOR: Quería arreglar el mundo. El mundo no tiene arreglo. El mundo es un matadero, Ana... ¿Por qué estoy yo como estoy? ¿Por qué he llegado a lo que he llegado? Por honrado y recto. (p 52)

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 practicará 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 DOCTOR: ... ¿De qué vamos a vivir si pierdo el puesto? Él ya está muerto y no lo voy a resucitar si pierdo el puesto. Ni siquiera voy a conseguir que haya un poco de justicia. ¿Y para quién será la justicia? Para los otros. Y a mí me importaba él. Sólo él. (43)

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. Por otro lado, Buenaventura muestra en *La autopsia* cómo la familia, otra institución reproductora de la idea de nación, pasa a ser también un agente de la conservación del orden político e ideológico.

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? La obra muestra otro caso de violencia simbólica propia del paradigma de opresión: una vez marginalizada, la víctima puede ser fácilmente eliminada por las autoridades.

Conclusiones

Los papeles resulta ser una respuesta en clave dramática a la normalización y al olvido de la violencia política en la Colombia de finales de los 60. Buenaventura despliega en estas obras

en un lenguaje dramático directo los efectos de la violencia estructural en Colombia. *Los papeles* puede interpretarse como una forma de archivo reorganizado por medio del teatro en contra de la versión hegemónica de la historia que omite la visión de las víctimas o la acomoda para mantener un orden en donde la violencia es reducida a una serie de anécdotas inconexas. Las obras y la reflexión a la que invitan incluyen no solo a las víctimas sino también a los victimarios a quienes esa violencia estructural ha deshumanizado. Como puede verse en sus ensayos y en las obras del ciclo, Buenaventura muestra por medio del lenguaje dramático la forma como opera la violencia sistémica oculta en el aparataje burocrático. En el proceso, las piezas visibilizan diferentes tipos de violencia y apuntan a una reflexión sobre sus formas de reproducción, en un lenguaje dramático que evita detenerse en la estimulación de respuestas emocionales en los espectadores. Cuarenta y cinco años después la necesidad de este tipo de reflexión mediante el teatro se mantiene vigente.

Bibliografía

- Albuquerque, Severino J. M. *Violent Acts: A Study of Contemporary Latin American Theatre*. Detroit: Wayne State University Press, 1991. Impreso.
- Alcántara Sáez, Manuel, and Juan Manuel Ibeas Miguel, eds. *Colombia ante los retos del siglo XXI: desarrollo, democracia y paz*. Universidad de Salamanca, 2001.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Nueva York: Verso, 1991 (1983). Impreso
- Balibar, Etienne. "The Nation Form: History and Ideology," en Etienne Balibar y Immanuel Wallerstein, eds., *Race, Nation and Class: Ambiguous Identities*. London: Verso, 1991. Impreso.
- Bravo Realpe, Nubia. "La violencia en la dramaturgia de Enrique Buenaventura." *Estudios de Literatura Colombiana* 7 (2011): 49-59.
- Buenaventura, Enrique "En busca de un método para la enseñanza teatral", en Periódico del Teatro Escuela de Cali. Cali: Archivo del TEC, 1-3. 1962
- . *Los papeles del infierno: El entierro; La orgia; La maestra*. Tramoya, abril-junio 1978, no. 11, p. 4-35
- . *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
- Buenaventura, E., and J. Pottlitzer. "Theatre & Culture." *The Drama Review: TDR* (1970): 151-6. Impreso. ("Teatro y cultura", Primer acto, núm. 145, año 1972, págs. 33-42.)
- Cajiao, Fernando. "Hacia un inventario", Boletín Cultural y Bibliográfico, nº 30, vol. 29, 121. 1992
- Ford, Katherine. *Politics and Violence in Cuban and Argentine Theater*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.
- 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. Impreso
- . "Colombian Theatre." *Colombian Theatre in the Vortex*. Ed. Judith A. Weiss. Lewisburg: Bucknell UP, 2004. 20-34. Impreso.

- Jaramillo, María Mercedes; Osorio, Betty. "El legado de Enrique Buenaventura". Revista de Estudios Sociales, n° 17. Bogotá. CESO Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Los Andes. 2004.
- 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.
- Medina, Medófilo: "El Siglo XX colombiano: Las alternativas de la paz y de la guerra" en Alcántara Sáez, Manuel, and Juan Manuel Ibeas Miguel, eds. *Colombia ante los retos del siglo XXI: desarrollo, democracia y paz*. Universidad de Salamanca, 2001: 23-42
- Monleón, Bernardo. *América Latina: Teatro y revolución*. Caracas: Ateneo de Caracas, 1976.
- Montilla, Claudia. "Del teatro experimental al nuevo teatro, 1959-1975." *Revista de estudios sociales* 17 (2004): 86-100.
- Pecaut, Daniel. *Orden y violencia: evolución socio-política de Colombia entre 1930 y 1953*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001. Impreso.
- Reyes, Carlos, "El teatro en Colombia durante 1968", en Conjunto (La Habana), n° 8, (1968): 99-104.
- _____, "Desde Colombia: el legado de Enrique Buenaventura", en Primer Acto, n° 302, (2004): 115-121
- Rizk, Beatriz J. *Buenaventura: La Dramaturgia De La Creación Colectiva*. México, D.F: Grupo Editorial Gaceta, 1991. Impreso.
- 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. Impreso.
- Taylor, Diana *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. Lexington: University Press of Kentucky, 1991. Impreso.
- _____, "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. Impreso.
- Ulchur-Collazos, Leonardo. "Los papeles del infierno de Enrique Buenaventura; entre la imagen y la ideología de la violencia." Disertación. 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. Impreso.

Williford, Thomas J. *Armando los espíritus: Political Rhetoric in Colombia on the Eve of La Violencia, 1930–1945*. Diss. Vanderbilt University, 2005