

El conflicto colombiano sobre las tablas: *La Autopsia*, de Enrique Buenaventura

Carolina Ramos Fernández¹

Dos personajes y un consultorio médico. Un mensaje unívoco. Una metáfora clara y concisa. Un problema compartido. Así es el arranque de *La autopsia*, pieza teatral del dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura, que se presenta como un texto austero y directo, cargado de simbolismo.

Unas características que dominan en el libro *Papeles del Infierno*, compendio de su teatro en un acto publicado en el año 1968. Un trabajo que, para Ricardo Buenafuente, muestra cómo la labor de este dramaturgo “(...) responde a una voluntad de crítica política, social y cultural”²

Una realidad sobre la que Buenaventura ofrece, en este caso y con precisión de médico, una autopsia –como su propio título indica— de su entorno y de su momento. Una realidad que elabora desde el teatro épico y los postulados brechtianos; y que deja que atraviesen los espejos del callejón del Gato de *Luces de Bohemia* para impregnarlos de deformaciones, de sátira y de humor negro³.

En este sentido, personajes y espacio se ponen al servicio de un discurso depurado en el que la tensión -como forma más dramática de la violencia-, sin materializarse en un elemento físico, se respira en cada uno de los parlamentos, dejando entrever un atisbo de denuncia que se va clarificando a medida que se desarrolla la pieza. Un desarrollo en el que se rompe con las expectativas del público ofreciéndole un final de ruptura en el que se concluye la historia bruscamente.

Esta gradación en el desarrollo de la acción dramática, guarda relación directa con los trabajos de Brecht, y con la revisión que hace sobre ella el propio Buenaventura. Una investigación que le llevó al punto de partida de sus teorías sobre el teatro popular (profundamente marxistas) y de sus trabajos teatrales. Unas propuestas en las que reinventa la realidad colombiana para plantear críticas llenas de sátira.

¹ Investigadora, Universidad de Sevilla, España.

² Buenafuente y Amescua, 2002: página 55

³ Díez, 1981, página 53.

Elementos estos que son comunes a otros trabajos del autor colombiano en los que el discurso político e ideológico desenmascaran los entresijos del poder en su país. Una observación sobre la que desarrolló buena parte de su teatro escrito, sus teorías sobre la creación dramática colectiva, y su proyecto de teatro popular. De la que surgiría la Escuela de Teatro de Cali, en la actualidad: Teatro Experimental de Cali.

Cuando Enrique Buenaventura publica *La autopsia*, Colombia se encuentra sumida en una oleada de violencia que proviene de los años cuarenta, cuando acontece el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán Ayala. Un hecho que bien puede señalarse como fuente de inspiración del dramaturgo, pues las crónicas señalan cómo las sucesivas autopsias que se le realizaron no contaron con los medios técnicos que requería, sobre todo, por el clima de agitación social que rodeó al acontecimiento. Características que comparte con la pieza teatral que nos ocupa.

Pero no sólo el hecho en sí interesa a Buenaventura. También sus consecuencias sociales. Pues la violencia que se desata entonces y que se prolongaría durante cuarenta años, dejando tras de sí un estigma en la sociedad de su país. Un devenir del que Buenaventura fue espectador excepcional, pues llega a militar en el Partido Comunista.

Un conflicto interno y armado que sacude al país enfrentando, a las fuerzas de seguridad y a los grupos paramilitares, contra los grupos guerrilleros. Una situación que, como cuando Buenaventura escribió *Los Papeles del Infierno*, sigue teniendo como protagonistas a civiles que sufren una violación sistemática de sus derechos. Realidad sangrante que, según el Informe de Amnistía Internacional del año 2008 sobre el conflicto interno que vive Colombia, se ha moderado en los últimos años -lo que los poderes autóctonos han denominado “paz relativa”- aunque sigue contando con capítulos en los que se emplea la violencia de forma gratuita y extrema.

Una realidad, reflejada en *La autopsia*, que hunde sus raíces en los primeros movimientos guerrilleros de los años cincuenta. Un momento histórico conocido con el nombre de “La Violencia” y que gestó las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN).

Un momento en el que la violencia irrumpe con fuerza en la creación dramática de este dramaturgo, haciendo que se convierta en el motor de muchos de sus trabajos. Sobre todo los que forman parte de *Papeles del infierno* y que, dada su prolongación en el tiempo, hacen que, todavía hoy, siga vigente para los espectadores y las espectadoras de todo el mundo.

Sin embargo, es vital para entender la historia un dato más: en el año 1965, el gobierno colombiano promulgara el Decreto 3398. Un documento que permitía a las fuerzas armadas crear grupos locales de autodefensa que protegieran a las comunidades de los ataques de la guerrilla. Una iniciativa que, en la práctica, se dedicaba a la destrucción de cualquier célula guerrillera que surgiera en cualquier punto del país por recóndito que fuera. Incluyendo, en este saco, a la población civil que simpatizara con estos grupos insurgentes⁴.

Teatralización de la realidad

Con estos antecedentes, *La autopsia* toma el pulso a una clase social colombiana acomodada, que se ve sometida al poder autoritario y a un discurso oficial plagado de mentiras, en el que se niega la existencia de toda forma revolucionaria.

Unas coordenadas sobre las que el autor crea una situación extrema: un matrimonio que tiene que hacer la autopsia al cuerpo de su hijo asesinado por parte del ejército y redactar un informe donde se exculpe a las fuerzas de seguridad de cualquier responsabilidad.

La participación en el guiñol político recae fundamentalmente sobre el padre. Un personaje que lleva tomando parte de este juego de mentiras desde hace años. Un hecho que, en esta ocasión, enfurece a su mujer a pesar de conocer los hechos desde hace años. Algo que no había puesto en valor y que le llena de arrepentimiento, provocando el conflicto principal entre los dos personajes.

Un conflicto que afecta a ambos por igual aunque cada uno lo demuestra y verbaliza de forma diferente. Así, en ambos casos, se busca una salida airoso a esta situación que les ha puesto entre la espada y la pared, entre el dolor por el hijo perdido y la obligación laboral que les coloca como cómplices de un sistema exterminador.

Un sistema que intenta que las muertes nunca puedan ser objeto de investigaciones de calidad. Un hecho que denunciaba ya en los años setenta el propio dramaturgo colombiano, y

⁴ Este Decreto Legislativo, por el que se organizaba la Defensa Civil como parte integrante de la Defensa Nacional se hizo permanente con la aprobación, en el año 1968, de la Ley 48. Se excluían del Decreto los artículos 30 y 34. El Decreto, en su exposición de motivos señalaba que era: “perentoria obligación del Estado velar por el bienestar y la protección de los asociados brindándoles el clima de confianza que emana del cumplimiento de las medidas de seguridad nacional” Y añade “que la movilización y la defensa civil, por su importancia y trascendencia, deben ser ampliamente conocidas por la población colombiana, ya que tales aspectos competen a la Nación entera, y no son de incumbencia exclusiva de las Fuerzas Armada”. Argumentos que sostenían tres artículos, dos de ellos especialmente significativos para el tema que nos afecta. Esto es, artículo 24: “La participación en la defensa civil es permanente y obligatoria para todos los habitantes del país”. Y el artículo 25: “Todos los colombianos, hombres y mujeres, no comprendidos en el llamamiento al servicio militar obligatorio, podrán ser utilizados por el Gobierno en actividades y trabajos con los cuales contribuyan al restablecimiento de la normalidad”. Para más información, lo mejor es acudir al texto íntegro del mismo en la siguiente dirección:

www.defensacivil.gov.co/portal/resources/files/archivos/07Decreto3398_de_1965.doc Consulta: 27-01-2009.

que, tal y como describe la Organización Amnistía Internacional, siguen sucediendo hoy día: “Normalmente los soldados acusados del homicidio son los mismos que retiran el cadáver y, por tanto, se pone poco o nulo cuidado en preservar intacto el entorno donde se produjeron las muertes. Las autopsias que se realizan son, en el mejor de los casos, superficiales”⁵

Este hecho sirve para que Buenaventura plasme, además, el conflicto generacional que vive la sociedad colombiana. Un enfrentamiento en el que las personas de mayor edad se muestran como conformistas, y la juventud como elemento crítico. Un hecho que lleva, a los primeros, a aparecer como elementos que propician que la violencia se mantenga; y a los segundos, a convertirse en mártires de la lucha por las libertades.

Así, uno de los personajes llega a afirmar que no quiere justicia, sino comprensión por lo que le ha sucedido a su hijo. Y las razones que esgrime, sencillamente, son egoístas: que de la justicia ya no se beneficiará su hijo y que esto no le aportará ya ningún reconocimiento a su lucha.

Esta especie de “juicio público” a quienes mantienen al poder en su estadio represor se muestra en la pieza teatral con todas sus incongruencias. Siendo suficientes dos personajes para mostrar todo un abanico de posibilidades.

Unos personajes que, como bien señalan las investigadoras María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio, revelan la deshumanización que se produce en las personas cuando el poder se concentra, lo que “(...) facilita la explotación del otro, la corrupción que destruye el contrato social y la descomposición que corroe las bases de la comunidad”⁶

Así, hay que destacar el papel que desempeña la madre del asesinado -denominado en el texto sólo como LA MUJER, posiblemente porque antepone su rol de esposa al de madre- que vacila entre el conformismo y la denuncia soterrada sobre la labor que realiza su marido en torno a las autopsias de jóvenes que luchan contra el sistema; y la complicidad de su marido -a quien el autor denomina, simplemente, como EL DOCTOR-.

El choque de ambas posturas hace que el texto se impregne de arrepentimientos, de incongruencias, de acusaciones con las que ambas partes (personajes) intentan apaciguar su dolor por la pérdida del hijo.

Una posición que pone al descubierto que, simplemente, ambos -padre y madre- se han convertido en víctimas, cuando hasta el momento habían sido cómplices.

⁵ Amnistía Internacional, 2008: 38

⁶ Jaramillo y Osorio, 2004: 8

Así lo explica el personaje del padre -EL DOCTOR- en uno de los pocos parlamentos extensos que hay en el texto. Un momento en el que éste explica el mal trago que vivió cuando tuvo que hacer de comparsa socio-política al redactar su primera autopsia:

EL DOCTOR.

(...) Ana, yo te pregunté la primera vez que lo hice ¿Te acuerdas? Era un muchacho joven. El padre y la madre eran muy viejos. Tú no los viste, pero yo sí. Él se había puesto una ropa negra, de dril, brillante de tanto plancharla. Se había puesto corbata, pero estaba descalzo. La madre también. Estaban muy asustados. Preguntaron si podían llevarse el cadáver. El cadáver estaba lleno de plomo. Lo habían acribillado en un calabozo. ¿Te acuerdas, Ana? Y yo te pregunté a ti por la noche: ¿Qué pongo mañana en la boleta? Y tú callaste. Y yo te dije: Si quiero conservar el puesto tengo que inventar algo... Y tú dijiste: No es fácil conseguir otro puesto ahora.⁷ ()

Un recuerdo que el personaje de la mujer tiene presente pero que se niega a aceptar por el dolor que le causa. Una situación ante la que la mujer-madre busca culpables que le permitan lamentarse y estallar el dolor que contiene por su complicidad. Una forma de escapatoria sentimental que encuentra, en la figura de su marido, el blanco contra quien cargar sus argumentos de forma gradual y sentirse liberada.

Así, su estrategia se basa, primero, en diversos ataques a su marido eludiendo cualquier defensa ante los ataques directos que le lanza éste a ella. Y, segundo, en la defensa de su hijo muerto: “Si esas ideas entraron en él, fue justamente porque era un buen muchacho. Decía que no podía soportar la justicia”⁸

De esta manera, el personaje de LA MUJER comienza echando en cara la indiferencia de su marido ante lo sucedido porque no se niega a hacer la autopsia de su propio hijo: “No es como todos los días”⁹; “No quiero que tú ayudes a decir que fue un bandido” (Buenaventura, 1990: 34) pasa por el silencio ante las acusaciones de éste por su aliento en el comportamiento y las ideas del hijo muerto: “Lo consentiste demasiado”¹⁰; “Parece que me reprochas algo”¹¹ Y termina poniendo, en primer término, el miedo que siente ante lo que dirán los vecinos sobre la postura que adopten.

⁷ Buenaventura, 1990, página 35.

⁸ Buenaventura, 1990, página 31.

⁹ Buenaventura, 1990, página 32.

¹⁰ Buenaventura, 1990, página 31.

¹¹ Buenaventura, 1990:, página 32.

En el trazado de este personaje se percibe también el rol de la mujer tradicional en las sociedades latinas. Una mujer que no trabaja fuera del hogar, que está entregada al cuidado de sus hijas e hijos, que es responsable de su educación no formal y que, para la figura masculina, aparece como responsable única y exclusiva cuando la prole comete algún error.

Unas mujeres que tienen que ejercer como abogados del diablo capeando temporales entre lo que les gustaría, lo que realmente quieren, y lo que los demás esperan de ellas. Una realidad que les obliga a esconderse constantemente, provocándoles esto un gran dolor que viven en soledad, como sucede en esta pieza.

En este sentido, hay que abordar el carácter simbólico que aporta la referencia constante al botón que falta en la camisa del DOCTOR. Un elemento que está presente desde los primeros parlamentos, que se emplea como medio de enfrentamiento entre ambos personajes, pero que no deja de ser una excusa para discutir, para echar en cara una dejación de funciones atribuidas, casi en exclusiva, a la mujer.

Además, el botón aporta un elemento crítico a la pieza: la pareja vive de cara a los demás, de cara al qué dirán, pendientes de cuanto piensan los vecinos de ellos. Lo que viene a reforzar la verbalización que ambos personajes hacen de cualquiera de sus miedos. Como el ya referido a que los vecinos les escuchen discutir. Unas palabras que el autor apoya con una de las pocas acotaciones que escribe. Por ejemplo: “Sale LA MUJER. EL DOCTOR se para en los visillos de la ventana y mira hacia fuera. No se ha dado cuenta de que ella ha salido”¹²

Hay que señalar también la referencia que se realiza, en esta especie de crónica social teatralizada de Colombia, a la función social que desempeña la prensa como instrumento al servicio del poder. Así, hay varios parlamentos en los que se dice que la información que se ha publicado sobre los diferentes asesinatos que ha cometido el ejército es falsa:

EL DOCTOR.

Si digo que... lo asesinaron, piensa en seguida que voy a decir: el de Zapata, el de Suárez, el del estudiante Sepúlveda, fueron simples asesinatos... ¿y de qué serviría decirlo? ¿De qué? La prensa ya dijo lo que dice siempre¹³.

Unas páginas impresas que también han dedicado su atención al hijo muerto apareciendo, según dicen, en la “página de antisociales”. Razón por la que la madre le

¹² Buenaventura, 1990, página 32.

¹³ Buenaventura, 1990, página 34.

arrebata, en un momento dado, el periódico de la mano a su marido, ordenándole que deje de mirarlo porque están mintiendo.

Así, conocemos que, mientras la versión oficial se refiere al hecho como “El bandolero, el criminal, muerto en un encuentro con el ejército”; la madre destapa la versión real, en la que su hijo fue “Asesinado en el calabozo”, y explica, cómo “Le pusieron la ametralladora en la boca y le dispararon”.¹⁴

La búsqueda de la solución a este conflicto familiar pone al descubierto, sin embargo, la raíz del problema. Así, más allá de la circunstancia socio-política de Colombia, *La autopsia* pone de manifiesto un problema generacional, educativo, de concepto de organización social y del Estado. Una realidad que se expone claramente en el personaje de EL DOCTOR, cuando Buenaventura lo aborda como padre. Sobre él el dramaturgo carga todas sus tintas para dibujar un prototipo de colombiano conservador. Así, estamos ante un personaje que antepone su rol social al personal; cuyo comportamiento es el resultado de una violencia estatal y organizada que siembra el terror en quienes pudieran converger con las ideas revolucionarias. Convirtiéndolos, al mismo tiempo, en fieles defensores de sus preceptos.

Así, para EL DOCTOR, el problema es ideológico, educativo y religioso. Una combinación que explica con el objetivo de reafirmarse en su posición conservadora, y para tomar distancia respecto a cuanto ha sucedido a su hijo.

De ahí que este personaje afirme que su participación en la educación de su hijo se desarrolló en torno a la fe en Dios, los principios morales y la decencia. Unos valores que, se jacta, formaron parte de la educación que recibió, por su parte, su hijo. Principios que defendió y adoptó ante su vástago, llegando a castigarle, encerrándolo a pan y agua, cuando supo que no acudía a misa.

Creyente convencido, destaca este hecho como el momento en que comenzó la “perdición” de su propio hijo pues, “Una vez perdida la fe, somos presa fácil de las ideas más diabólicas”¹⁵

Obviamente, las ideas “diabólicas” a las que se refiere son las revolucionarias.

Unas ideas con las que su hijo, según destaca, quería cambiar el mundo. Una quimera ante la que EL DOCTOR se rebela sentenciando: “El mundo no tiene arreglo. El mundo es un matadero”¹⁶.

¹⁴ Buenaventura, 1990, página 35.

¹⁵ Buenaventura, 1990, página 31.

¹⁶ Buenaventura, 1990, página 36.

Una postura que define su “no implicación” en cuanto sucede a su alrededor, incluso en las ideas que defendía su propio hijo. Por ello, concibe el encargo de hacer la autopsia como la oportunidad de desmarcarse de las tesis revolucionarias, ideas que, repite hasta la saciedad, no aprobaba de ninguna manera. De hecho, a quienes acompañaron a su descendiente durante la lucha les llama parásitos.

Por si no fuera suficiente, el esbozo de este personaje se completa con afirmaciones ultraconservadoras -como catalogar de “porquería” las intervenciones que interrumpen el embarazo-, o a repetir, en varias ocasiones, el cumplimiento del deber como eje de su propia vida.

Sin embargo, EL DOCTOR no es un personaje plano y muestra su debilidad al final de la única escena que compone la pieza. Justo cuando ya se dispone a salir de la casa y a hacer su trabajo. Éste se siente culpable y teme no haber hecho suficiente para que su hijo no acabara con un tiro en la cabeza. Así, lamenta “(...) yo no hice todo lo que tenía que hacer”, y se pregunta “¿Cuándo se hace todo lo que uno tiene que hacer?”; “¿Cómo se sabe lo que hay que hacer?”; para, finalmente, sentenciar: “No fui capaz de separarlo de las malas amistades” y derrumbarse ante la mirada de su propia compañera.

A lo que LA MUJER responde: “Eres un hombre sin vicios. Has sido un buen marido, un buen cristiano, un buen padre” y “Atravesamos un tiempo terrible”¹⁷

La puesta en escena del conflicto propuesta por Buenaventura es austera, y su fuerza se basa en unos diálogos concisos que encierran una fuerte carga emocional. Frases cortas y directas, que vomitan los personajes desde su tensión contenida.

Todo un reto para sus intérpretes. Y una muestra del trabajo dramático que, como creador, desarrollaba Buenaventura al frente del Teatro Experimental de Cali, desde su fundación a finales del año 1955. Una labor en la que la obra teatral no existe como texto literario, sino como montaje de creación colectiva, donde se concluye se ha llegado a cierto punto de madurez, y el mensaje aparece claro ante la mirada del director y de los propios actores.

Esta opción, que encabeza Buenaventura y la Escuela de Teatro de Cali, marca la personalidad del teatro colombiano de mediados del siglo XX, momento en el que predomina la creación colectiva frente a las dramaturgias individuales.

En este concepto de teatro, el texto literario como tal, no tiene sentido si no cumple su función de libreto. Si no es para guiar la puesta en escena de una historia, de un conflicto.

Donde las palabras son elementos de un total pero no los más importantes, pues no son

¹⁷ Buenaventura, 1990: páginas 37-38.

pocas las referencias que encontramos, en sus discursos y en su producción personal, en la que se observa cierta fobia a dar por concluida una obra dramática. Un hecho que nos lleva a encontrar varias versiones de un mismo texto a lo largo de los años.

La autopsia, al igual que el resto de las piezas que componen *Los Papeles del Infierno*, muestran donde la temática predominante gira en torno a episodios trágicos de la historia nacional. Una mirada hacia sí mismos, que no pierde la perspectiva del teatro internacional.

Pues, como bien señala Adam Versenyí, para el autor colombiano: “La comprensión del teatro de Shakespeare, del teatro Noh japonés, de la *commedia* o de Molière, sería imposible sin entender el espacio teatral que se crea entre el actor y el público”¹⁸

Y no son pocos los artículos en los que el colombiano demuestra ser un amplio conocedor de las principales propuestas escénicas del siglo XX que se desarrollan, sobre todo, en Europa.

La producción dramática de Buenaventura es, ya en esta etapa y de forma progresiva en la siguiente, un teatro de pensamiento, de compromiso con lo popular que, en muchos casos, hacen que se hable de los teatros de Buenaventura, y no de un solo tipo de teatro.

En el caso de *La autopsia*, hay que destacar que la situación se resuelve fuera de escena, como si se tratara de una actualización del recurso *deus ex machina* barroco. Así, una llamada de teléfono, una orden de la policía, donde se le ordena a EL DOCTOR el alejamiento del caso, se le informa que la autopsia la hará su ayudante y se le dan tres días de permiso, se recibe con agradecimiento por parte de los protagonistas.

No tanto por lo que tiene de comprensión ante una situación difícil, sino porque les pone en bandeja los argumentos para poder aparecer ante la opinión pública. Una forma cómoda de salir de la situación, en la que no les señalarán por participar en una farsa que afecta al esclarecimiento de la muerte de su propio hijo, sino que, además, aparecerán como protegidos por un sistema que les libera de la sospecha de participar de las ideas revolucionarias que están sacudiendo la estabilidad social. Circunstancia que beneficia a la clase media, por tanto, a sus propios conocidos y vecinos.

Así, esa llamada, lejos de verse como un movimiento para comprar su silencio, se entiende como una muestra del afecto que la jerarquía política y policial siente por EL DOCTOR. Lo que les permite seguir en su realidad pacífica y tranquila. Pero que, al mismo tiempo, demuestra la poca confianza que tiene el autor, y su grupo de teatro, en sus propios conciudadanos y conciudadanas. Pues considera que, para salir de la situación represiva en

¹⁸ Verseny, 1996, página 240.

que se encuentran, hace falta tomar parte en el proceso de cambio, y no esperar a que la solución llueva del cielo.

Un proceso que seguirá causando dolor, a pesar de todo. Pero que, cada uno, sobrellevará de una forma distinta: EL DOCTOR, saliendo de escena para arreglar la celebración del funeral de su hijo. Y, de puertas para adentro, LA MUJER, que optará por una vivencia más personal. Así, ésta queda sola en escena con la cara hundida en las manos mientras llora hasta derribarse totalmente. Lo que, de nuevo, refleja el rol tradicional de las mujeres en las sociedades latinas. Es decir: las mujeres a llorar a los muertos, mientras los hombres hacen las gestiones oportunas y viven su experiencia como un trámite administrativo más. Eso sí, sin derramar una sola lágrima.

Una desesperanza con la que Buenaventura quiere provocar una respuesta catártica en los espectadores, incitándoles a que tomen partido ante la indiferencia que se materializa en estos personajes, y que es reflejo de la apatía social de Colombia ante los abusos de poder de sus gobernantes. Una muestra más de la simpatía que el dramaturgo sentía por los movimientos revolucionarios que se venían desarrollando contra el colonialismo cultural y político que invadía la realidad hispanoamericana de los años sesenta y setenta. Un teatro que conecta directamente con la revolución y con sus preceptos.

Una forma de ver el mundo que, al mismo tiempo, provoca una radicalización en los posicionamientos dramáticos de Buenaventura y del Teatro Escuela de Cali, de quien es director desde el año 1956 hasta julio de 1969, justo un año después de publicar *Papeles del infierno*.

Una postura que se desarrolla en torno a un teatro que les permita establecer una comunicación directa con el público, que vaya directo a sus sentidos y que no proponga complejas elaboraciones visuales o literarias, que finalmente escapen de su cometido: la acción pública.

Quizá por esta tendencia y, como ocurre en otros casos de teatro comprometido que se desarrollan paralelamente en toda América Latina, Buenaventura hace un hueco importante en su teatro a la población indígena. Como se ha podido comprobar en este análisis, en este caso la referencia la señala como uno de los sectores sociales que más sufre la represión. Una constante que todavía hoy se mantiene en el conflicto colombiano.

Por y para todas ellas y para todos ellos, Buenaventura y el TEC -hoy también Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura- ofrece un ámbito de reflexión en torno a la violencia; y un espacio para el debate: *La autopsia*.

BIBLIOGRAFÍA

AMNISTÍA INTERNACIONAL. 2008. ¡Déjennos en paz! La población civil, víctima del conflicto armado interno de Colombia. Madrid.

ALFONZO Weir, Elsa Cristina. Enrique Buenaventura y el proceso de Creación Colectiva en Latinoamérica. 2002. Venezuela. Revista Dramateatro. http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n_0008/EBUENAVENTURA.pdf Consulta realizada el 26-12-2008

BUENAVENTURA, Enrique. 1990. Los papeles del infierno. México. Editorial Siglo XXI.

BUITRAGO, Fanny. 1987. A la diestra y a la siniestra, Revista Latin American Theatre Review, pp. 77-80.

DECRETO LEGISLATIVO NÚMERO 3398 DE 1965, www.defensacivil.gov.co/portal/resources/files/archivos/07Decreto3398_de_1965.doc (Consulta 8-1-2009)

DE LA FUENTE, Ricardo; AMEZCUA, Julia. 2002. Diccionario del Teatro Iberoamericano. Salamanca. Ediciones Almar.

DÍEZ, Luys A. 1981. Entrevista con Enrique Buenaventura, Latin American Theatre Review.

JARAMILLO, María Mercedes; OSORIO, Betty 2004. 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. Texto completo en <http://res.uniandes.edu.co/pdf/data/rev17pdf>

VERSENÝ, Adam 1996. El teatro en América Latina. Cambridge University Press.

WALLACE, Penny A. 1975. Enrique Buenaventura's Los papeles del infierno, Latin American Review, pp. 37- 46.

WATSON Espender, Maida. 1976. Enrique Buenaventura's Theory of the Committed Theatre. Latin American Theatre. Pp. 43-47.

La teoría teatral de Enrique Buenaventura: el problema del colonialismo cultural. En: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/34694063210147209632679/031093.pdf?incr=1>, consulta el 30-12-2008