

LA SIEMPREVIVA, DE MIGUEL TORRES Y LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA

MARÍA CAMILA LEGUÍZAMO SANZ

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el  
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá, 2013

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Jorge Manuel Pardo Acosta

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
1. MEMORIA, HISTORIA, OLVIDO	9
1.1. MEMORIA	11
1.2. HISTORIA	18
1.3. OLVIDO	27
2. HISTORIAS: LOS DESAPARECIDOS DEL PALACIO DE JUSTICIA	38
2.1. HISTORIA REAL	40
2.2. HISTORIA FICCIONAL	55
3. ESTRATEGIAS	59
3.1. GÉNERO	60
3.2. ESTILO	69
3.3. ESTRUCTURA	71
3.4. SÍMBOLOS	73
CONCLUSIONES	94
BIBLIOGRAFÍA	

## INTRODUCCIÓN

*La siempreviva* es una obra de teatro colombiano donde se narra, desde el interior de una casa de familia, los hechos de la Toma del Palacio de Justicia, en Bogotá. En 1985, el grupo guerrillero, Movimiento 19 de abril, M-19, se toma el Palacio de Justicia a la fuerza alrededor de las diez de la mañana. Inmediatamente, el Ejército, con ayuda de la Guardia Presidencial despliegan un operativo para retomar el Palacio. Después de dos días de combate, cientos de muertos, decenas de heridos y once desaparecidos, se anunció oficialmente que el Palacio había sido recuperado. Pero, la verdad sobre los hechos ocurridos los días 6 y 7 de noviembre de 1985 se mantiene como un enigma hasta el día de hoy.

Por su parte, *La siempreviva* es una de las obras fundamentales del teatro colombiano ya que habla de un hecho que partió en dos la historia de Colombia; lo hace desde un entorno familiar y a través de signos. La obra cuenta la historia de una familia popular que vive en el barrio La Candelaria, de Bogotá. La particularidad es que tanto la casa de la ficción, como la casa que sirvió durante tantos años de escenario para representar la obra<sup>1</sup>, se encuentra a pocas cuadras del Palacio de Justicia.

Allí conocemos de Dña. Lucia, una señora viuda, que heredó de su esposo la casa en la que todos viven. La mujer tiene dos hijos, Julieta y Humberto Marín. La muchacha es estudiante de Derecho y se encuentra a puertas de su graduación, trabaja y mantiene a su familia. Por su parte, el joven es un bueno para nada, con un trabajo del que apenas se conoce algo. La relación de la madre con sus hijos es de admiración y frustración respectivamente. Además de los tres miembros de la familia Marín, en la casa viven una pareja de esposos y un prestamista dueño de una compraventa. La pareja está compuesta por

---

<sup>1</sup> El grupo teatral, El Local, dirigido por Miguel Torres, realizó más de 600 funciones en dicha casa.

Sergio y Victoria. Sabemos que él solía estudiar y trabajar, pero cuando la empresa quebró, lo despidieron y tuvo que abandonar el estudio. Durante la ficción dramática, el personaje trabaja como payaso y como mesero. Victoria es una mujer bella y coqueta que solía trabajar como manicurista. Durante la ficción se desenvuelve como ama de casa, celada constantemente por su marido. Don Carlos, el prestamista, tiene una compraventa ubicada en la parte de atrás de la casa, le gusta Victoria y busca acercársele constantemente, pero ella lo rechaza. El último personaje es el doctor Espitia, él no vive en la casa, es abogado y profesor en la universidad de Julieta, además dirige su tesis. El hombre la corteja, con la venia de Lucia, pero la joven no le corresponde.

Tras su grado, Julieta entra a trabajar en la cafetería del Palacio de Justicia. Una mañana, va a entregar el puesto y jamás regresa. La obra penetra en la situación que se genera en la familia, cuando uno de sus miembros desaparece. La madre, Dña. Lucia, no deja de esperarla, ni de buscarla.

El objetivo central de este estudio es demostrar que *La siempreviva*, como su nombre lo indica, combate el olvido y en este sentido se presta a la creación de memoria.

A partir del objetivo planteado, el cómo viene determinado por dos factores íntimamente relacionados, los cuales son forma y contenido. Primero hablemos del contenido: la obra aborda la Toma del Palacio de Justicia desde una historia no oficial<sup>2</sup> con elementos de ficción. Segundo, estudiaremos el factor formal en el cual se analizan los elementos que hacen la narración más humana y centrada en la emoción con el fin de

---

<sup>2</sup> La historia oficial es aquella que está regulada por los entes que ostentan el poder. Ellos construyen la versión de los hechos según su conveniencia, o bien se apegan a una forma de la verdad como absoluta. Por otro lado, las historias no oficiales actúan de forma independiente y pueden afirmar o desmentir las versiones que la historia oficial promueve. Ambas subsisten en mismo panorama y se generan a raíz de un hecho histórico cualquiera.

conmover al lector y al espectador<sup>3</sup> (receptor). En este sentido, la obra trae a la memoria los acontecimientos que la historia oficial dejó de lado; los trae de manera efectiva al presente por medio de la forma, pues motiva la emoción.

El capítulo uno se centra en el problema de la memoria, la historia y el olvido con el objetivo de puntualizar, desde un acercamiento epistemológico, sus formas, expresiones y tipos, en relación con la obra. El capítulo dos busca estudiar el problema de la ficción y la realidad, ambas como construcciones de la memoria, desde una metodología documental, factual. La historia no oficial de la Toma del Palacio es el motivo central del capítulo pues dicha historia se narra en *La siempreviva*; es allí, como veremos, donde se confronta la memoria con el olvido. Finalmente, se analizarán ciertos elementos de la forma, los cuales creemos, pueden generar empatías, intereses en el lector de la obra y/o en el espectador hacia los hechos sucedidos en la Toma del Palacio de Justicia. Entre ellas encontramos el género de la obra, el estilo, la estructura y los símbolos que introduce.

La literatura dramática y el teatro han sido formas de la Literatura relegadas en nuestro país, o por lo menos en nuestra Universidad. Este fue uno de los principales motivos por el cual escogí mi objeto de estudio. El teatro colombiano ha dado una gran cantidad de textos, algunos de mejor calidad que otros, pero su desconocimiento, ha hecho que se deje de lado su estudio. La principal consecuencia de esto es que los dramaturgos de las nuevas generaciones, así como los colectivos, permanezcan suspendidos sin una base teórica fuerte.

En ese sentido, uno de los objetivos secundarios de esta tesis es promover el estudio de los textos dramáticos colombianos, así como incentivar la ampliación y/o creación de

---

<sup>3</sup> Un texto dramático alcanza su máxima expresión cuando es representado y puesto en escena. Un montaje teatral tradicional implica tres procesos: la escritura del texto por el dramaturgo, la lectura por parte de los actores y finalmente la lectura interpretativa del director, el cual dará la última palabra sobre otros elementos ságnicos de la escena como lo son las luces, el vestuario y la estética general. En este estudio, analizaremos el texto dramático de *La siempreviva* y no los montajes teatrales que la han llevado a escena.

teorías e instrumentos teóricos sólidos para el estudio y análisis de la literatura dramática en nuestro país.

Esta investigación surge de la unión de dos experiencias: una vital, por ser estudiante, joven, ciudadana colombiana y además ser consciente de la ignorancia de la historia de mi país, como sucede a muchos de mis coterráneos; y una empírica: haber participado en el montaje teatral de *La siempreviva*, con el grupo institucional de teatro de la Pontificia Universidad Javeriana (PUJ). Al ser una obra que revive de forma palpable un hecho histórico, en mí generó un sinfín de dudas sobre la historia de Colombia, dudas que antes no se habían hecho tan explícitas. Asumo, que como yo, muchas de las personas de las nuevas generaciones que no tuvimos contacto directo con estos eventos, parecemos dejarlos en el olvido como meros recuerdos o apuntes de la clase de Historia en la escuela. A este respecto, la memoria individual y la colectiva, en unión con el arte, se tornan fundamentales.

De esta manera, la conjunción de varios factores como son lo estético, lo histórico, lo personal y la memoria dieron como resultado este proceso de investigación. Ahora bien, el objeto de estudio, propiamente dicho, surge en la clase Seminario de Titulación 2, del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); seminario dirigido por el maestro Oscar Armando García. Posteriormente, mi proceso continuó en la PUJ bajo la dirección del doctor Jorge Manuel Pardo.

Esta investigación puede interesar a cualquiera que estudie temas como la construcción de memoria en obras de ficción, los hechos históricos y su ficcionalización, *La Siempreviva*, el olvido, entre otros.

## 1. MEMORIA, HISTORIA, OLVIDO

La memoria, la historia y el olvido son fenómenos estrictamente humanos como lo son el arte y la filosofía. Así mismo, la conciencia del pasado es una práctica reservada únicamente para los humanos y profundamente compleja en todas sus imbricaciones epistemológicas. No tomaremos en cuenta el análisis fisiológico, que de por sí supone otras tantas reflexiones distintas a este trabajo.

Si entendemos con San Agustín el tiempo como un continuo presente (libro XI de las *Confesiones*): presente pasado, presente, presente futuro, podemos ver que el pasado siempre se despliega en la fracción inmediata de tiempo que llamamos presente. Así lo entiende también Ricoeur, autor de referencia principal en este capítulo. El pasado no es más que un acumulado de recuerdos traídos al momento actual de cada sujeto y que permite reconstruir lo que ya sucedió. Así mismo, el futuro es otro tiempo estrechamente ligado con el presente en la medida que su condición, de no haber sucedido, sólo deja un interrogante en el presente por el *qué será* o el *qué acontecerá*. Tal reflexión carecería de sentido si no existiera un presente pasado y un presente para dar contexto a lo que ocurrirá, para funcionar como referente que proponga un camino viable de posibilidad. Siempre que se mencionen pasado, presente o futuro a lo largo de este trabajo de investigación, se debe entender en este sentido, aunque la mención al presente se haga o no con cualquiera de los tiempos.

De acuerdo con lo anterior, nos referiremos en este capítulo al pasado por su relevancia con el tema de estudio: *La siempreviva* y su ser reaccionario ante el olvido. Bien apunta Ricoeur, en la siguiente afirmación, hacia el común denominador de los tres temas eje de este capítulo: “una problemática común recorre la fenomenología de la memoria, la epistemología de la historia y la hermenéutica de la condición histórica: la de la representación del pasado.” (14).

El pasado es lo que vincula la memoria, la historia y el olvido. La memoria desde una pregunta fundamental por el recuerdo y su veracidad. La Historia es la ciencia de la

memoria, aquella que busca sistematizarla. Ardua labor dado que el recuerdo, materia constitutiva de la memoria, es escurridizo pues persigue algo que ya no está, busca atrapar lo fugaz. Finalmente, el olvido se relaciona con la memoria a través de la antítesis, en la medida que el uno anula la otra y viceversa.

En relación con el texto dramático, *La siempreviva*, está dando cuenta de un contexto histórico en un tiempo específico. Los eventos que sucedieron en 1985 fueron tomados por la Historia para dejarla plasmada para la posteridad. En este sentido, surge una historia oficial escrita por las entidades estatales y una historia no oficial escrita por el arte y las versiones independientes. La prensa juega, en este punto, un papel híbrido de tránsito entre lo oficial: el Estado, y lo no oficial: los testimonios de las víctimas. El hecho de que existan ambas versiones, y que se muestren en el texto de *La siempreviva*, demuestra que la Historia es un constructo, y busca acercarse a una verdad a través del recuerdo (datos, archivos, testimonios, etc.).

Como ya lo mencioné, el recuerdo es el principal insumo del pasado; la memoria busca preservar el pasado en el futuro con el fin de construir una historia humana. Pero, siempre se da la otra vía: de futuro a pasado como olvido. En este sentido memoria y olvido son antítesis y están en tensión constante en el presente. Por tal motivo, es que desde el presente se analizan los eventos, para no olvidar (pasado), por un lado y porque se crea identidad (futuro) en el acto de historiar, por otro.

Ahora bien, *La siempreviva* se relaciona con los tres elementos de este capítulo de la siguiente manera: la búsqueda de la memoria o del recuerdo de los sucesos de la Toma del Palacio de Justicia se hace expresa cuando nos enfrentamos a su ficción teatral. Sin embargo, al ser una construcción literaria, se aleja del principio de veracidad, tan procurado por la ciencia histórica. La discusión filosófica entorno a la Historia deja de lado, cada vez más, la noción de verdad por la noción de narración. *La siempreviva*, y su tema histórico, no es tan lejana al documento, como tampoco la historia oficial de la Toma del Palacio de Justicia es tan lejana de la ficción.

Aquí se conjuga la relación de la obra con nuestro tema de estudio, ya que la forma en que *La siempreviva* logra combatir el olvido es presentando, por medio de ciertos elementos formales, una historia no oficial. Para entender lo que la historia no oficial significa debemos comprender los mecanismos con los que funciona la Historia, para de esta manera, contrastar la realidad y la ficción en la construcción de una historia nacional.

*La siempreviva* es una huella lingüístico-artística del pasado. Como menciona Ricoeur:

En efecto, el fenómeno (el olvido) tiene la misma amplitud que las dos grandes clases de fenómenos relativos al pasado (la memoria y la historia); es el pasado, en su doble dimensión mnemónica e histórica, el que, en el olvido, se pierde; la destrucción de un archivo, de un museo, de una ciudad –estos testigos de la historia pasada– equivale al olvido. Hay olvido donde hubo huella. (Ricoeur 380)

A este respecto, la desaparición del primer Palacio de Justicia, a raíz del incendio provocado durante la Retoma, es la huella. Desaparecieron miles de archivos de la nación, una construcción emblemática del país y desaparecieron forzosamente personas que trabajaban en la cafetería del Palacio. No hubo un *olvido feliz* (como dice Ricoeur cuando se refiere a la doble dimensión del olvido), sino forzoso, violento. Este tipo de olvido deja más que una huella, una herida.

### 1.1. MEMORIA

Se puede analizar la memoria desde dos perspectivas principales. La primera de ellas es considerarla como un fenómeno y la otra, como un acto.

#### Memoria como acto

La memoria es el acto de recordar el pasado. Sin embargo, los griegos hacían una distinción en el lenguaje, que Ricoeur retoma, para definir el acto de recordar. Existen dos clases de recuerdos, uno involuntario y otro voluntario. El involuntario, llamado *mnèmè*, se

caracteriza por ser pasivo. Es decir, es el recuerdo que aparece casi como una afección de la mente, como un pathos (Ricoeur 20). No se puede controlar y así como llega desaparece. Podríamos comparar este tipo de recuerdo con la escena de *En busca del tiempo perdido*, cuando el protagonista se lleva la magdalena a la boca y en ese momento se abren las capas del tiempo.

Ahora bien, la otra clase de recuerdo es el recuerdo voluntario. Dicho recuerdo, llamado *anamnèsis*, se caracteriza por ser “una búsqueda, llamada de ordinario, rememoración, recolección.” (Ricoeur 20). En este orden de ideas, la *anamnèsis* apela a la razón, ya que es activa: se busca y requiere un trabajo intelectual encontrarla. Tal búsqueda es la contracara al olvido del pasado.

Según San Agustín, el pasado está determinado por el presente a tal punto que el pasado es una proyección del presente “hacia atrás” (referencia concreta). La memoria es el acto de recordar el pasado, en todos los sentidos, para traerlo al presente. Sin embargo ¿para qué recordamos? ¿Cuál es su finalidad? A este respecto Ricoeur nos da respuesta en el siguiente párrafo:

La búsqueda del recuerdo muestra efectivamente una de las dos finalidades principales del acto de memoria: luchar contra el olvido, arrancar algunas migajas a la “rapacidad” del tiempo (Agustín dixit), a la “sepultura en el olvido (...) Buena parte de la búsqueda del pasado se coloca bajo el signo de la tarea de no olvidar. (Ricoeur 51)

Podemos ver, si estamos de acuerdo con Ricoeur, que la finalidad del acto de memoria es recordar ¿Para qué? Básicamente para no olvidar. Ahora bien, las preguntas siguientes serían ¿qué es olvidar? y ¿por qué es importante no olvidar? Aunque los capítulos siguientes responderán más ampliamente dichas preguntas, podemos decir que el no olvidar permite construir de forma efectiva un presente. El pasado se potencia en el presente como posibilidad hacia la acción que efectuaremos. Cómo la haremos está definida por la experiencia que tenemos o no de un evento similar hacia otro que hayamos vivido en el pasado. El libanés Jawad Boulos retoma a Paul Valery para explicar esta situación:

P. Valery, en *Regards sur le monde actuel*, afirma que “el pasado actúa sobre el futuro como una potencia comparable con la del presente mismo. El porvenir por definición no tiene imagen. La historia le da los medios de ser definido. (20).

El pasado es el referente directo de acción para el futuro, en palabras de Rene Char, “*Notre héritage n’est précédé d’aucun testament*” (nuestra herencia nos fue legada sin testamento alguno) (62). Nuestra herencia, el pasado, llega a nosotros sin buscarlo. Hay que tener en cuenta que el acto de memoria implica una conciencia del acto de recordar, cuando no es así,

no deben tratarse de entrada (los olvidos) como formas patológicas, como disfunciones, sino como reverso de sombra de la región ilustrada de la memoria, que nos une a lo que ocurrió antes de que hiciésemos memoria de ello. (Ricoeur 51)

La herencia del pasado existe en cada uno de nosotros y en las cosas que nos rodean; pero requiere de un proceso de pensamiento aprehenderla, traerla a la memoria ya que no hay un recuerdo individual que la traiga al presente. No lo hace en el sentido involuntario en que funciona la *mnèmè*, pues ésta se basa en el recuerdo, más bien está presente en cada uno como una huella indeleble que define y marca.

Las huellas están presentes en todo nuestro entorno y en nosotros mismos. Lo que nos permite definir el pasado y diferenciarlo del presente son los objetos físicos: “Llamemos <<objetos temporales>> a estos objetos sobre cuya base se planteará más tarde el problema de la constitución del tiempo, considerado desde este momento como una duración no diferenciada por cosas que duran.” (Ricoeur 53). La relación entre tiempo y objetos es determinante en nuestra mirada histórica, ya que sin objetos que duran no podríamos determinar una temporalidad más allá del paso del día a la noche. Los objetos temporales son el material de la Historia pues definen perceptiblemente el tiempo.

Entre los objetos temporales encontramos las obras artísticas. Éstas dan cuenta de un momento específico en el tiempo y unas acciones que se suceden en él. La *Monalisa* es más

valiosa hoy por su duración en el tiempo, así como los grandes monumentos de la humanidad carecen de valor, ya que valen todo. La obra artística no es obra autónoma, siempre está dando cuenta de una duración, de un espacio, y de un contexto. Por otro lado, los eventos que tuvieron lugar en un espacio específico son traídos a la memoria cada vez que el lugar está presente.

De este modo las <<cosas>> recordadas están intrínsecamente asociadas a lugares (...) en este nivel primordial se constituyen el fenómeno de los <<lugares de memoria>> (...) Estos lugares de memoria funcionan principalmente a la manera de los *reminders*, de los indicios de rememoración, que ofrecen sucesivamente un apoyo a la memoria que falla, una lucha en la lucha contra el olvido, incluso una suplencia muda de la memoria muerta. Los lugares <<permanecen>> como inscripciones, monumentos, potencialmente documentos, mientras que los recuerdos transmitidos únicamente por vía oral vuelan como lo hacen las palabras. (Ricoeur 63)

Ejemplo de esto es la Toma del Palacio de Justicia. Por un lado la *cosa* recordada es el evento que tuvo lugar allí en noviembre de 1985. El evento es significativo porque a partir de ese momento cambió la noción de fuerza pública y guerrilla. La fuerza pública cambió su estatus de fiable y seguro a lo contrario; los guerrilleros del M-19 pasaron de ser victimarios y agresores, a agredidos y víctimas. Por otro lado, la fuerza pública dejó de ser la protección de los civiles para convertirse en la amenaza. Entre muchas otras cosas que han hecho del evento algo mnemónico.

El *lugar de memoria* es en este sentido el recuerdo “vivo” del pasado. Es una alternativa a las carencias de la memoria que veremos más adelante (fiabilidad y fidelidad). El Palacio de Justicia, de construcción republicana, anterior a la Toma, ya no existe. En este sentido pasa a hacer parte de la memoria colectiva como oralidad casi siempre: “ahí existía, ahí había, etc.”, o como hecho histórico muerto a la memoria en una hemeroteca, en un archivo, etc. Sin embargo, el nuevo espacio, está simbolizando la caída del anterior, por lo tanto narra de forma silenciosa los eventos que dieron lugar al nuevo edificio.

W. Benjamin, en *Sobre el lenguaje mudo de las cosas y el lenguaje en general*, afirma que las cosas, los objetos, poseen un lenguaje mudo que les confiere una espiritualidad que los hace más que meros objetos de uso. El lenguaje mudo es un lenguaje de signos que todos los objetos poseen, que habla de las formas histórico materiales que le dieron vida. En este sentido, el nuevo Palacio de Justicia, a través de su lenguaje de signos, expresa la barbarie que le dio vida y las víctimas que dentro de él perecieron. Habla de un por qué, de un cómo y de un dónde, sólo que de forma silente, el signo es fundamental. En este sentido, el lugar es *lugar de memoria*.

Por otro lado, si el receptor desconoce lo que sucedió en el Palacio de Justicia, si desconoce la historia detrás del edificio, etc., el lenguaje de palabras, a través de una narración de los hechos, ilustra más que el lenguaje mudo de la cosa. Se puede ver expresado dicho lenguaje a través de documentos, prensa o de manera oral y literaria. Para los dos primeros casos, aquellos que tienen que ver con una forma escrita de modo prosaico, transmiten el evento menos efectivamente que una obra literaria, la cual se caracteriza por su lenguaje de signos. El tratamiento de la forma es diferente y más eficaz en el caso de la literatura o el arte. El documento, escrito de forma prosaica, busca única y exclusivamente recuperar los hechos, clasificarlos y medirlos. Se aísla el fenómeno de las condiciones histórico-materiales que le dieron vida, se segrega como hecho aislado de la historia. Se guarda y se pierde en el archivo.

Algo muy diferente sucede con la obra de arte, para nuestro caso, una obra de teatro. Allí el lenguaje toma otro carácter ya que se emplaza en un contexto, tiene un tratamiento de la forma y además prolifera en signos. Por tal motivo, la obra de arte que habla de un hecho histórico, de tal o cual manera, es la mejor forma de traer a la memoria el evento ya que simboliza tanto el *lugar de memoria*, como los *objetos temporales* en presencia del tiempo que se detiene o retrocede cada vez que abrimos un libro o interpretamos un texto. Es decir,

Julieta Marín<sup>4</sup> siempre volverá a estar viva, en la medida que la obra se represente, o se lea; siempre que haya un sujeto de memoria dispuesto a ejercer su recuerdo como anamnèsis: trabajo, esfuerzo de recordar, en oposición al olvido.

Suena paradójico pero la memoria dista del hecho histórico, pues aunque un evento equis hace parte de la Historia, esto no implica que tal evento sea un hecho de la memoria. Esto ocurre porque para muchos no es un recuerdo vivido, propio, sino colectivo<sup>5</sup>. Los recuerdos colectivos tienden a difuminarse en el tiempo ya que la fuerza del fenómeno inicial se pierde paulatinamente. Además de que otros eventos comienzan a converger, sumándose al referente pasado. De esta manera, el evento histórico, tan recordado por algunos, tan olvidado por otros, se transforma desde el presente por hechos nuevos que lo modifican. Del mismo modo que el palimpsesto<sup>6</sup>, un evento pasado, antes fuertemente escrito, y fácilmente legible, con el paso de los años y nuevos escritos se hace ilegible. Pero, si un espectador ajeno al cuero, lo ve un día cualquiera, intuye las tantas escrituras que allí se dieron, más no reconoce ninguna en su totalidad.

De la misma forma funciona el pasado en relación con los hechos históricos y la memoria que se tiene de ellos. Un pueblo puede distinguir en su diario vivir una serie de fenómenos constitutivos que han cambiado el rumbo de su historia y su identidad. Pero, de forma individual, cada ser tiene su propio palimpsesto, de manera que la visión global está empañada por escrituras personales, por eventos propios que no repercuten necesariamente

---

<sup>4</sup> Julieta es el personaje que le da nombre a la obra de teatro. Está basada en un personaje real, Cristina Guarín, una de las once desaparecidas del Palacio de Justicia.

<sup>5</sup> Los recuerdos individuales tienen una fuerza superior que los recuerdos colectivos, ya que aluden al ego y a la personalidad de una persona. Son constitutivos directos de la personalidad de la persona, mientras que los colectivos son constitutivos de la sociedad en la cual esa persona forjó su personalidad.

<sup>6</sup> Según la Real Academia de la Lengua, el palimpsesto es “un manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente.”

en una colectividad, pero que en el camino contrario, es decir, de la colectividad al sujeto: lo determinan.

### Memoria como fenómeno

El fenómeno de la memoria es complejo pues está constituido por una serie de fenómenos a su vez. Si bien el recuerdo es la materia fundamental de la memoria, como ya vimos, no es su única constituyente: nos encontramos con otras dimensiones a las cuales Ricoeur ha llamado *fenómenos de memoria*<sup>7</sup>. No viene al caso definir cada una, basta con saber que la memoria es compuesta.

Otro elemento fundamental de la memoria, entendida en este caso como fenómeno y como acto, es la veracidad. Aspectos como la *fidelidad* al pasado y la *fiabilidad* del recuerdo son formas de la veracidad. A propósito de la veracidad podemos detenernos primero en la *fidelidad*. Ricoeur comenta: “A la memoria se vincula una ambición, la de ser fiel al pasado...” (41). En esta breve oración, se define la veracidad (desde su forma de *fidelidad*) como una ambición de la memoria. Podemos sospechar que se refiere a una *hybris* del conocimiento como desmesura, un ambicionar con algo incontenible: la verdad histórica, representada a través de la forma de la fidelidad a lo real pasado.

Por otro lado, en lo que atañe a la *fiabilidad*, anota lo siguiente: “Si se puede criticar a la memoria su escasa fiabilidad, es precisamente porque es nuestro único recurso para significar el carácter pasado de aquello que declaramos acordarnos.” (Ricoeur 41). La *fiabilidad* se torna casi como una necesidad no suplida, un anhelo. En el momento que se narra lo acontecido, se da una recreación, nunca se llega al acto mismo.

---

<sup>7</sup> El recuerdo, como la rememoración y la búsqueda, son fenómenos de memoria. Sin embargo, el recuerdo ya lo hemos expuesto. También la rememoración y la búsqueda, bajo los nombres de *mnèmè* y *anamnèsis*. Claro está que Ricoeur amplía mucho más estos conceptos en su obra *Memoria, Historia, Olvido*.

Como vimos, ni la *fidelidad*, ni la *fiabilidad* son características de la memoria. El hecho de que la memoria carezca de dos de los elementos fundamentales de la veracidad implica que el acto de recordar no está legitimado, como tampoco lo está el pasado mismo; esto a causa de nuestra forma parcial de percibirlo. En ese sentido, la narración histórica se aleja de las ciencias que buscan la verdad<sup>8</sup> para posicionarse en un estado que tiende más a la no verdad del pasado. La memoria se crea y se construye no sólo a partir de lo real pasado, ya que es inaprensible, sino también a través de la narración.

## 1.2. HISTORIA

Ricoeur en su libro *La Memoria, la Historia, el Olvido*, en la parte consagrada a la Historia, hace todo un recorrido epistemológico por dicho fenómeno. Analiza el paso de la memoria individual y colectiva a la *memoria archivada*, principal insumo de la Historia (191).

Sabemos que la Historia se distingue de la historiografía y se emparenta con el mito. J. H. Arnold, especialista en filosofía de la historia, en su libro *Brevísima Introducción a la Historia*, señala algunos puntos básicos del tema. Presenta qué es y qué no es la historia.

Para empezar, define la Historia como “un recuento verídico que sucedió hace mucho tiempo relatado en el presente.” (16). Tal afirmación, si bien nos abre un camino hacia el análisis, supone un problema: que sólo los hechos ocurridos “hace mucho tiempo” pueden hacer parte de la historia, deja de lado los eventos ocurridos en el pasado próximo o incluso en el presente (siempre está en fuga, cada micro milésima de segundo estamos en un nuevo presente. Cada micro milésima de segundo se construye el pasado). Por otro lado apunta algo que nos interesa bastante en esta investigación, la narración. Palabras como “recuento” y “relato” son formas de narrar que, como ya veremos a profundidad, dan cuenta de un artificio. Y más adelante propone la doble significación del término: “El lenguaje puede ser confuso. Historia se refiere tanto al pasado mismo como a lo que los historiadores

---

<sup>8</sup> El filósofo Libanés J. Boulos defiende la verdad en la historia en contraste con lo que se propone en este estudio.

escriben del pasado (...) (sin embargo) hay una diferencia esencial entre la historia y el pasado” (16). La Historia, como narración del pasado, es la principal definición que manejaremos aquí, no como pasado en sí misma sino como la necesidad del hombre por no olvidar a través de la recreación narrativa.

En este sentido, Ricoeur apunta a la dimensión documental de la Historia a través de *la memoria archivada* (191). Básicamente lo que propone en este apartado de su estudio sobre la Historia es que hay un punto de convergencia entre la memoria y la Historia. Tal punto es el testimonio, como prueba fehaciente del recuerdo: “yo estaba allí”. La percepción del evento a través de los filtros sensibles le concede una condición de veracidad. La *memoria archivada* es la sumatoria de testimonios escritos y sistematizados. Más adelante analizaremos la doble condición del testimonio: escrita y oral.

En este punto es necesario hablar de lo que se entiende por realidad, en tanto que aquello que percibo es lo real, el evento diríamos, pero pasado a través del tamiz del recuerdo y la imagen del recuerdo, dicha realidad se modifica. Como vimos antes, el pasado es modificado por el presente, de tal manera que cabe preguntarnos si ¿existe tal cosa como lo real pasado? y de existir ¿es dada a la percepción el acceso a tal realidad pasada?

La realidad viene del latín *realitas* y a su vez del latín *res*, que significa “la cosa”. La historia del pensamiento occidental se ha dividido básicamente en tres corrientes. El idealismo, el cual asienta su fundamento en las ideas; el racionalismo, que pone el énfasis en la razón y el pensamiento humano; y el *realismo*, el cual se basa en la idea de la realidad. Según decía Tomas de Aquino, la verdad es simplemente la adecuación de la mente con la realidad. Las cosas están ahí y existen en tanto que el hombre las puede percibir, modificar, pero sobre todo conocer. Pero cuando buscamos la realidad que ya pasó tenemos que hacer un doble proceso de adecuación. Por un lado de la mente con la realidad en un presente, llamemos a este nivel, el evento, y por otro lado, debo adecuar lo real pasado con mi mente, entendamos este proceso como el recuerdo del evento. Si seguimos a Sto. Tomas, la primera adecuación puede llevar a un conocimiento de la verdad (nadie podría negar que alguien estuvo ahí y vio cómo se quemaba el Palacio de Justicia: el acto de ver y estar ahí implica

**una** verdad). Sin embargo, la segunda adecuación, la que se refiere al recuerdo, carece de verdad en el sentido de que no es fiable ni fiel al recuerdo de la realidad. No puede ser veraz, simple y sencillamente porque la imagen del pasado está permeada por otros eventos, eventos que me hacen ser otro con respecto al momento en que lo viví. Por tal motivo, el presente modifica al pasado y en este sentido al sujeto del tiempo: el hombre.

Ahora bien, el testimonio siempre se cuenta desde un presente que remite al pasado. El “yo estuve allí” implica, ya en el tiempo verbal, la conciencia de lo ya ocurrido. En el momento en que el evento deja de ocurrir, en ese momento deja de ser verdad (entendida la verdad como Tomás de Aquino la enuncia: como una adecuación de la mente con la realidad) pues la realidad pasada se da al pensamiento no como la realidad de su momento sino una realidad otra. Lo que el pensamiento trae al recuerdo no es la realidad que existió, o el evento que sucedió sino otro.

Es decir que el testimonio no es cien por ciento veraz, así la persona que narra el evento haya estado allí. Y, al ser el testimonio uno de los principales insumos de la historia, podemos afirmar que la Historia tampoco es veraz. Es imposible decir desde el presente o como personas ajenas al evento (ni como sujeto ni como receptor) que hay una certeza más allá de las probabilidades de que el evento sucedió de tal o cual manera, por la misma cualidad falseable de la memoria, el recuerdo y el testimonio. María Inés Mudrovic trae a Voltaire a colación, a propósito del tema: “sólo alcanzamos certeza en las demostraciones matemáticas o en aquello que conocemos en forma directa a través de una intuición sensible; el resto sólo son probabilidades” (28). Probabilidad de que el evento sucedió, lo cuál no implica que haya sucedido.

Ya lo explicamos desde la filosofía de Aquino y con palabras de Voltaire, ahora veámoslo como fenómeno en su doble condición: escrito y oral. El testimonio puede ser un relato escrito: un historiador vive un evento y lo escribe o bien no lo vive, sólo lo transcribe. Pero también puede ser un relato oral de alguien que vivió el hecho, caso muy citado el de los sobrevivientes de Auschwitz. Para entender mejor su doble condición y su relación con la Historia ubiquémonos en el paso de la oralidad a la escritura. Las culturas orales se

caracterizan por la narración de leyendas y mitos, los cuales son contados por los ancestros en un entorno sagrado o consagrado a la narración, definido por el sentir colectivo y definido por la mudable condición de la palabra hablada. Por su parte las culturas escritas dejan de lado la memorización, y el carácter colectivo de la Historia pierde sentido. La historia escrita, alcanza una autonomía y en algunos casos, como ya veremos, se entiende como ciencia. El paso de la oralidad a la escritura implica grandes cambios en las formas cognoscitivas del hombre, para nuestro caso puntual, supone un cambio en la condición histórica del hombre y el nacimiento de la historiografía.

Ricoeur trae a colación a Nietzsche, a propósito de si este cambio de oralidad a escritura de la Historia es un veneno o un remedio (187). El mito de origen de la escritura, “plasmada en el Fedro de Platón” (Ricoeur 185), puede ser tomado como el mito de origen de la historia, ya que las culturas orales no entendieron como una disciplina aislada de la vida, sino como un todo al igual que las artes y la filosofía. La escritura hace que la Historia pierda su carácter vivo, por un lado y que se dé gran importancia al carácter de verdad de la misma. La oralidad modifica una y otra vez la narración mientras que el texto la fija: “si se les pregunta algo (a los textos), permanecen paralizados en actitud solemne y guardan silencio.” (Ricoeur 187).

Ahora bien, ya tenemos otra arista en el análisis de la veracidad de la historia. Como ya vimos, con el testimonio, el recuerdo y la memoria, la Historia también carece de veracidad, el alcance de la verdad de la realidad pasada a través del discurso es una quimera: “...la historia es parafraseable. El problema en todo caso tiene que ver con el referente no con el modo en que se representa.” (Mudrovic 76). Si bien la realidad pasada es inalcanzable (“el referente”) y esto supone un problema, el parafraseo de la historia implica una forma en sí misma, un “modo de ser representada”; la forma (narración oral o escrita) también contribuye a la lejanía de la verdad como lo vimos, por ejemplo, con el testimonio. Creemos que la forma también tiene que ver en tanto. Acabamos de hacer un breve recuento histórico del paso de la oralidad a la escritura. Donde la oralidad, materia del testimonio, nace de la lejanía con la verdad y de su cercanía con la narración, sin medra a la ficción. Podemos afirmar, pues, que el testimonio, teniendo en cuenta su cualidad oral, está sujeto a

modificaciones, alteraciones o cambios con respecto al evento real. En este sentido, el testimonio en tanto oral, ya sea en su forma escrita o hablada, comparte elementos con la ficción.

La obra teatral, a su vez, se caracteriza por una doble condición: escrita (el texto dramático) y oral (la puesta en escena). El texto atrapa lo que se va a decir, pero está escrito para ser dicho. Es una forma intermedia entre lo oral y lo escrito mediada por el artificio literario y, en un segundo nivel, por la actuación de los actores. A continuación analizaremos la relación entre literatura e historia, sus diferencias y similitudes. Primero hablaremos del tratamiento que se ha dado a la Historia en su calidad de ficción y de ciencia, una y otra relacionadas con la verdad de formas opuestas. Es importante dicha presentación para la posterior relación que se hará entre obra de ficción e historia.

La Historia se ha trabajado básicamente desde dos perspectivas: una que entiende la Historia como el medio de aprensión de lo real pasado de una forma científicista, en busca de la verdad, legado del positivismo; y otra que define la Historia como una narración y en tanto narración lenguaje y como tal construida y consciente de su relación con la verdad.

La historia científicista es definida por el filósofo libanés Boulos de la siguiente manera: “La historia puede ser definida como la representación actual, bajo forma de narración o de exposición sistemática, de los hechos humanos realizados en el pasado.” (Boulos 17). Lo principal aquí es la forma en la que se acerca al fenómeno, a través de una forma “sistemática” o de “narración”. Se da una ambigüedad en cuanto al carácter de la representación que podría llevarnos a pensar su tratamiento tanto como científicista como narrativo. Sin embargo más adelante afirma que:

Las transformaciones económicas y sociales consecutivas a los desarrollos científicos y técnicos, resucitan el sentimiento histórico: <<se preguntan sobre las causas de los trastornos y sobre sus consecuencias actuales y futuras>>. Los filósofos, los hombres políticos sacan del pasado la justificación de su doctrina y de sus actos. <<Marx elabora el materialismo histórico y Comte predica el positivismo>>. Gracias a este conjunto de trabajos y a la aceleración de los

progresos técnicos (arqueología, estadística, etc.) la historia, en el siglo XX, entra plenamente en la fase científica. Ella llega a ser <<una de las formas de la búsqueda de la verdad>>. (Boulos 19)

Esa es la tesis que defiende Boulos, que la Historia puede llegar a ser una forma de verdad. Sin embargo, entiende la forma de acercarse al pasado y la construcción de la Historia no como narración, pues en ella cabe todo, afirma, sino como un proceso, con un método en el cual “se consideran los hechos en una vista de conjunto y en su encadenamiento lógico y continuo, se descubren perspectivas ordenadas y buscan las leyes que rigen su curso del método histórico científico.” (Boulos 20).

Muy lejana de esta posición se encuentra la Historia entendida como narración. En este punto, Ricoeur cita a Barthes en su artículo *El discurso de la historia*, a propósito de su forma de entender la Historia y sobre todo el discurso histórico. Barthes afirma que el discurso histórico, forma en que se expresa la historia, está conformado por signos lingüísticos. Los mismos signos lingüísticos por los que está configurada la realidad. Nombramos y conocemos. De esta forma el discurso histórico, lejos de ser un acercamiento a los sucesos, es un acercamiento a las palabras que narran los sucesos: un acercamiento lingüístico, por lo tanto construido (Ricoeur 331). Desde nuestra argumentación, la forma en que se expresa la historia, a través de una narrativa o textualidad es aquella que no busca la verdad como algo imperativo en el discurso histórico.

Otros filósofos de la historia, como H. White, afirma Mudrovic,

(...) retoma(n) esta distinción de los cuatro tropos y siguiendo a los formalistas rusos publica en 1973 *Metahistory*. <<Ésta es, quizá, la obra que mayor rechazo ha despertado entre los historiadores al introducir lo ficticio en la configuración de lo real>>. (77)

Por un lado la pugna de la que hemos estado hablando entre la ficción y la historia se hace patente en la cita, pero por otro lado demuestra que se ha dado un giro en las

nociones de historia, realidad e historicismo y su relación con la realidad. Lo que demuestra a su vez, un cambio en el pensamiento, podríamos decir, enmarcado en la posmodernidad.

La ficción puede ser entendida, en este contexto, como los vacíos de la memoria que la historia debe entrar a llenar. No es una ficción producto de la imaginación de un autor, sino una ficción utilizada para llenar los espacios que deja el pasado cuando se trata de narrar. En esta ficción, el contexto, la pertinencia y otros elementos influyen en el cómo se llena el vacío. La imaginación por su parte aplica elementos como lo irreal o lo posible a la construcción del discurso.

Ahora bien, la literatura y la historia tienen más elementos en común de los que se podría llegar a pensar. La primera relación es que ambas son corrientes de conocimiento del hombre. La segunda, es que las dos son narraciones. Luego, analizaremos la ficción como elemento de ambas. Finalmente, analizaremos el signo tanto bajo la forma de la historia crítica como de la literatura.

La literatura, al igual que la historia, son medios de conocimiento del hombre porque en ambos casos es el hombre el sujeto de su estudio, entendiendo al Hombre en toda su vasta extensión. En la historia, a través de sus acciones en un lugar y un tiempo determinado, expresado en objetos que duran y significan. En la literatura, como *sujeto de acción* (Ricoeur) tanto en su forma de autor del texto, como en su forma de personaje mediado por la metáfora. El objetivo que persiguen ambas corrientes es conocer de una u otra forma lo que es el ser humano. ¿Qué sería de la Historia sin el hombre?

Lo que nos lleva a la segunda relación: ambas son narraciones. Tanto la literatura como la Historia no pueden desligarse del tiempo y del espacio del sujeto: el hombre, al cual escrutan desde diferentes ángulos. Uno privilegiando más la forma, otro privilegiando más el contenido. Esta condición de la existencia dual (un plano temporal y otro espacial) del hombre obliga a casi todas las ciencias humanas a no descuidar los eventos. La literatura por su parte, y puntualmente la literatura dramática, se caracterizan por la acción en el tiempo. La acción es su principal insumo como lo afirma Aristóteles en su Poética. Pero la acción no puede ser entendida sin el tiempo ya que no hay tiempo sin acciones u objetos que

duren. Por su parte la Historia toma como principal insumo, a su vez, casualmente, la acción del hombre. No es el propósito mostrar las diferencias, sin embargo la más relevante, es sobre la realidad en la historia y la realidad en la literatura. La literatura dramática es la suma de acciones en un espacio verosímil, no real. Mientras que la Historia es la suma de acciones en un espacio real, pasado a través del tamiz del recuerdo, lo cual la aleja de la verdad.

La discusión por lo verdadero, lo real y sus contrarios forman parte de la pregunta sobre la ficción tanto de la Historia como de la literatura, nuestro tercer punto de relación entre ambas. La literatura y la Historia poseen elementos de ficción. La literatura más profesamente en la medida que narra eventos basados en, menos o más, hechos reales, según el género (la Historia de forma disimulada). Como distingue Mudrovic en su estudio *La frontera entre el discurso histórico y la narración: la propuesta humeana*, no es una ficción como la del mentiroso la que le da vida a la narración literaria, ya que el mentiroso busca hacer pasar como acontecimientos del pasado, por testimonio, algo que no existió. En la narración literaria (incluido el teatro), hay una convención tanto del receptor como del emisor en la cual se sabe que lo que se está narrando puede ser o no real, pero la veracidad no determina el valor de la obra, sí la verosimilitud. Caso contrario ocurre con la Historia donde ¡ay del historiador que se le ocurra jugar con dicha convención! La ficción en su caso, como ya vimos, está encaminada a llenar los vacíos propios de la narración de lo desconocido, del pasado. Algunas corrientes históricas tienen una relación diferente con la ficción al tratar de hacer pasar como real y verdadero algo que no lo es. En ambos casos, tanto en el discurso literario como en el discurso histórico, hablamos de una construcción, de un artificio.

Una última relación, tiene que ver con el signo. La literatura, y las artes en general, son la casa del signo. Si atendemos a la estructura signica, propuesta por Saussure, el signo está compuesto por un significante y un significado los cuales son inseparables. El significante es la forma, y el significado, el contenido. En este sentido, la relación de las artes con tal estructura queda notoriamente expuesta. Para la historia, la relación con el signo se encuentra un poco velada, sin embargo no ausente. R. Barthes, en su libro *Mitologías*,

busca demostrar cómo la estructura signica existe en todas las cosas y fenómenos que nos rodean en pro de desmitologizar, o peinar a contrapelo, en palabras de Benjamin, el fenómeno o evento, y en nuestro caso la Historia. En este punto, una historia crítica (Ricoeur 387) se hace indispensable, en la cual los eventos del pasado no queden intactos con respecto a los hechos del presente. Es necesario leer los signos de la cultura bajo un lente histórico, enjuiciando a veces, afirma Ricoeur (387), replanteando en otras, decostruyendo aquí, puliendo allá. Por un lado, la historiografía y el discurso histórico deben ser analizados a contrapelo:

(...) el discurso histórico debe construirse en forma de obra (arquitectónica); cada obra se inserta en un entorno ya construido; las relecturas del pasado son otras tantas reconstrucciones, al precio, a veces, de costosas demoliciones: construir, destruir, reconstruir son gestos familiares al historiador. (Ricoeur 279)

Y por otro lado la misma historia debe ser entendida como una gran construcción signica en tanto producto y elemento del lenguaje (sin lenguaje no hay historia).

Un punto que no hemos tocado aún, y que se refiere al análisis histórico es la escala. A propósito de la escala:

(...) los modelos heurísticos propuestos por Labrousse y Braudel y la mayoría de los historiadores de los Anales proviene de un enfoque macrohistórico, extendido poco a poco desde el ámbito económico y geográfico de la historia al estrato social e institucional. (Ricoeur 277)

Pese a que ciertos modelos están sustentados en una escala macro, también subsisten microhistorias en la mirada de los historiadores. Lo macro, decir ciudad a todo un conjunto de sistemas es una cuestión de nombre. El nombre permite que algo ininteligible sea comprensible como concepto, más no como totalidad. En este sentido, la macrohistoria se enfrenta al problema de configurar un macro fenómeno a partir de elementos macros a su vez. Es imposible que las particularidades subsistan en este tipo de análisis. Sin embargo, y pese a la predominancia de la macrohistoria en el análisis de las culturas, las microhistorias

se cargan de relevancia cuando pensamos en las historias no oficiales, olvidadas, dejadas de lado las cuales son, a su vez Historia. Más adelante analizaremos a profundidad este fenómeno.

Ahora bien, en este momento no suena tan descabellado afirmar que, por ejemplo, *La siempreviva* es un documento histórico o que el discurso histórico posee elementos literarios, con sus matices claro, pero los componentes de realidad y ficción en la noción de Historia están desdibujando sus límites en la discusión actual como lo sustenta M. Mudrovcic en su artículo *Algunas perspectivas del debate actual en filosofía de la historia*.

### 1.3. EL OLVIDO

En los apartados anteriores analizamos la memoria y la historia. Vimos como se relacionaban estos elementos con la construcción de memoria o la lucha contra el olvido, que es el tema de esta tesis, en *La siempreviva*. Ahora bien, es el turno del olvido, aquel elemento del tiempo, que cerrará nuestra ecuación en la indagación por el pasado en el presente y sus implicaciones.

El olvido es *dejar de recordar* un evento, elemento o hecho acontecido en el pasado. Si atendemos a esto, para que haya olvido tiene que haber primero un recuerdo de lo acontecido. Sucede algo, lo recuerdo un tiempo, luego lo olvido. Posteriormente, por razones que analizaremos más adelante (anamnesis, mnèmè)<sup>9</sup>, el recuerdo olvidado regresa a la memoria, o no.

Paolo Rossi, analiza el olvido desde una posición heideggeriana de la Historia y plantea dos nociones principales a través de las cuales se puede analizar.

---

<sup>9</sup> Este tema fue tratado desde la perspectiva de la memoria en 1.1 MEMORIA. Ahora lo veremos desde la noción del Olvido.

La *primera* noción ve en el olvido algo que está ligado a la pérdida definitiva o provisoria de ideas, imágenes, nociones, emociones, sentimientos en un tiempo presentes en la conciencia individual o colectiva. La segunda noción ve en el olvido algo que no concierne a trozos, partes, sectores o contenidos de la experiencia humana, sino a la totalidad misma de esta experiencia y a la totalidad de la historia humana. (Rossi 23)

La primera noción apunta al olvido como tradicionalmente se entiende. Algo poseído, desaparece provisional o definitivamente de la conciencia. Sin embargo la segunda noción es un mucho más drástica y sugiere que el olvido se da a un nivel macro, en el cual tanto es olvidada la experiencia humana en su totalidad, como la historia humana en su condición de evidencia de la experiencia humana. Para entender mejor esta segunda noción, hay que detenerse brevemente en la concepción heideggeriana de la Historia a la que Rossi alude. Para Heidegger, la idea principal de sus tesis es la relación entre ser y ente. Rossi afirma que para Heidegger, el hombre ha olvidado al ser y ha estudiado al ente pensando que está estudiando al ser. De esta manera, la Historia es también un olvido.

El olvido del ser es “olvido de la diferencia entre el ser y el ente”. El ser, mientras aparece en el ente, se oculta en tanto que tal. La Historia es un juego de desvelamiento y encubrimiento, de manifestación y ocultamiento. El olvido no es la consecuencia de una negligencia del pensamiento, sino que es propio del ser, entra en la esencia del ser mismo. El saber puede ser definido como “memoria del ser”. Pero es el olvido el que suscita la memoria y permite dirigirse a lo olvidado. (Rossi 24)

Olvido y memoria se encuentran íntimamente relacionados. Primero en una relación de tensión de fuerzas, como contrarios. También como elementos de una misma ecuación del tiempo y que trabajan juntos en la construcción de la historia. Además, como excesos se perfilan en un mismo nivel de negatividad: exceso de memoria y exceso de olvido son por igual patologías. Estudiaremos uno a uno cada caso.

Comencemos por la definición primera que nos da Ricoeur a propósito del olvido: “El olvido es percibido, primero y masivamente, como un atentado contra la fiabilidad de la memoria. Un golpe, una debilidad, una laguna. La memoria, a este respecto se define, al menos en una primera instancia, como lucha contra el olvido.” (Ricoeur 540). Vemos a la memoria y el olvido como opuestos en este fragmento, como contrarios que luchan por imponerse al otro. Se crea una tensión en la cual la memoria se construye en pro de mantener el pasado cercano para no caminar a ciegas hacia el futuro; mientras que el olvido se perfila como la desaparición total o parcial de las formas del pasado. Es el desgaste del recuerdo en el tiempo.

Sin embargo, esta tensión nos lleva a la segunda relación de memoria y olvido que exponíamos en líneas anteriores, una relación de dependencia sin negar lo contrario de cada una: “La memoria y el olvido guardan la misma relación que la vida y la muerte. (...) La vida de unos necesita la muerte de otros.” (Augé 21). De la misma manera que entendían las antiguas culturas la forma en que la existencia siguiera corriendo: a través del sacrificio humano (la muerte el sol volvía a salir, los campos seguían fértiles y las lluvias se encontraban en el justo equilibrio (la vida). De la misma manera la muerte de algunos recuerdos, de cierta parte de la memoria colectiva e individual es necesaria para que otros recuerdos puedan penetrar en la memoria. Así mismo, para que la cultura avance hacia nuevos horizontes es necesario que se olviden las viejas prácticas. Por unas nuevas más acordes con el devenir del presente. De esta manera es el olvido una muerte necesaria hasta cierto punto y es un constitutivo de la misma memoria. Ya en el siglo XVIII se hablaba de esta doble relación de contrarios y necesarios entre los eruditos judíos. A propósito de la finalidad del olvido, Paolo Rossi cita a M. Buber (teórico judío de Europa Occidental) quien afirmaba:

A primera vista resulta poco claro por qué Dios ha creado el olvido. Pero el significado es éste: si no existiese el olvido, el hombre pensaría continuamente en su propia muerte y no construiría casas y no emprendería nada. Por eso Dios ha puesto en los hombres el olvido. Por eso un ángel está encargado de enseñarle

al niño que no olvide nada, y otro ángel está encargado de cerrarle la boca para que olvide lo que ha aprendido. (Rossi 36)

Tomemos este fragmento como una explicación metafórica del porqué del olvido. Nos encontramos con su doble forma: en tensión y como correlato. El olvido se crea a partir, como ya vimos, de un recuerdo existente. Podríamos decir incluso que sin olvido, el ser humano no avanzaría en el proceso civilizatorio, no crearía comunidad, no atendería al pensamiento en pro de su comunidad, en pro de las ideas, se centraría exclusivamente en lo sucedido. Sería un hombre del pasado, sin miras al futuro. El caso que nos presenta M. Buber, es el de la muerte, siendo ésta una pregunta fundamental del ser humano. Sin embargo, me tomo la licencia de verla como metáfora del mismo recuerdo, de un recuerdo terrible, en este caso de la finitud y lo desconocido, pero recuerdo en su forma más clara: como pasado. El ser humano que vive en su recuerdo está condenado a vivir en el pasado, pero en un pasado desdibujado por la experiencia del presente, borroso. Esto puede ser matizado cuando hablamos de las patologías de la memoria y del olvido, tercera relación que señalé anteriormente.

Tomemos el caso de Funes el memorioso, la ficción que Jorge L. Borges nos presenta en torno a este personaje que no olvida nada. Su invalidez, una pérdida simbólica, le da la capacidad de recordarlo todo y revivirlo al recordarlo, la ganancia simbólica también. Postrado en su cama no se lamenta de su suerte ya que su capacidad de recordar es tan fehaciente como la verdad misma del momento en que capturó para sí ese instante. Este hombre vive a través de sus recuerdos y por sus recuerdos, es un hombre del pasado ya que habita más tiempo allí que en el presente fugaz. Cada segundo, lo visto se almacena en su recuerdo, cada segundo vuelve a estar en el pasado. Esta “cualidad” casi “monstruosa”, como afirma Ricoeur (540), le impide a Funes pensar, analizar, discernir, crear. En este sentido, el abuso de la memoria o las patologías de la misma, alejan al intelecto del acto de recordar. Es necesario el olvido, cierta clase de olvido.

En este punto es fundamental recordar las dos formas del recuerdo que habíamos visto en el apéndice consagrado a la memoria: la *mnèmè* y la *anamnesis*. La primera

equivale a un recuerdo espontáneo que no se busca, que simplemente llega como imagen, como olor, como sensación. El segundo, por su parte es “el recuerdo como una búsqueda llamada, de ordinario, rememoración, recolección.” (Ricoeur 20). Esta rememoración implica una disciplina, un método, no es espontáneo. Implica, además, que se halla olvidado un evento para posteriormente traerlo a la memoria a través de un trabajo. La anamnesis es pues la forma en que el intelecto trabaja para construir un pasado propio, ya sea individual, en el acto de la reflexión personal, o colectivo, si se consigna en un documento público o si se trasmite de generación en generación. La anamnesis es la forma de pensamiento de la historia.

Posterior al acto de rememoración, es factible discernir entre lo que permanecerá y lo que no, en un acto de decisión mediada por la razón. El olvido, en este sentido es un bien necesario a la memoria y a la Historia ya que permite desechar de forma consciente aquello que no es útil o significativo en la construcción del yo o de la colectividad. “La historia es deriva y olvido” (Rossi 25). El acto de pensar se manifiesta en esta doble relación de procedencia o deriva, y olvido. Es una forma racional de conocernos como sociedad desde lo individual primero, pero con miras a lo colectivo. Esta tesis supone una profunda subjetividad, pero se basa en la libre decisión del ser humano como hombre y como colectivo en la construcción de su cultura, de su historia y de su identidad, todos estos procesos son subjetivos, hasta aleatorios, igualmente.

La huella, por su parte, es la forma en la que el pasado se manifiesta de forma inmediata en el presente. Por tal motivo, la huella está siempre en el presente, es el indicio de algo que fue (existe en el presente “degenerada”, más no olvidada, en ocasiones hasta resignificada). En este sentido, encontramos una de las finalidades y/o móviles del los archivos, los monumentos. Pero, de la huella se extrapola por negación una forma del olvido ya que aquello que no dejó huella, pero que sucedió, no puede ser olvidado porque es como si ni siquiera hubiera existido. A este respecto, es importante abordar el tema del olvido forzado.

Los recuerdos individuales no desaparecen, persisten de una u otra forma en el inconsciente, atendiendo a Freud. Lo que ocurre es que ceden su lugar a otros recuerdos. “El problema del olvido es que muchos olvidos se deben al impedimento para acceder a los tesoros escondidos de la memoria” (Ricoeur 577). El cerebro y más aún, la memoria, son selectivos. Escogen sólo aquello que ha marcado profundamente la experiencia del individuo o de la colectividad.

Ya hablamos de la forma del olvido necesaria para la memoria, ahora centraremos nuestra atención en los abusos del olvido. Podemos decir que tales abusos son aberraciones o formas trasgredidas del olvido, usualmente gestadas por personas externas a la comunidad, que la gobiernan y se erigen en el poder. El olvido es una forma de perder de vista lo que se fue y lo que se podría llegar a ser. Es la forma de encausar de una u otra manera la memoria colectiva sin el problema de las huellas o las evidencias de la manipulación.

Los olvidos forzados se dan usualmente a manos de quienes tienen el poder; olvidos selectivos pero no por decisión del pueblo o por el devenir mismo de su cultura, mucho menos a petición del individuo...no, por cuestiones puramente políticas. A propósito del olvido forzado y el pasado construido Georg Orwell escribe en el siguiente texto de ficción lo siguiente:

Hay una consigna del partido sobre el control del pasado. Repítela Winston, por favor. “El que controla el pasado, controla el futuro; y el que controla el presente, controla el pasado”. Repitió Winston obediente. “El que controla el presente, controla el pasado”, repitió O’Brien moviendo la cabeza con una lenta señal de aprobación (...) y si es necesario Winston, volver a acomodar la propia memoria, y reajustarla con documentos escritos, es necesario que después nos *olvidemos* de haberlo hecho. (Rossi 34)

La afirmación repetida por Winston y enfatizada posteriormente por O’Brien es lo que hemos venido refiriendo a lo largo de este primer capítulo, pero ahora, en boca de un personaje que representa el poder, que se ubica en una posición privilegiada de control y que lo sabe muy bien. Si se modifica el pasado, a través de los libros, de los documentos, de los

monumentos, de los edificios, en fin, de las huellas, entonces el camino precedente hacia el futuro, que se había construido por toda una sociedad a lo largo de los siglos, trunca su devenir. Se ficcionaliza a petición de unos pocos en pro de que el poder siga en manos de los mismos pocos, o bien, que se plantee un nuevo tipo de sociedad de forma artificial. En este sentido, la ficción alcanza una forma mutiladora, macabra. Muy diferente por ejemplo a la ficción de *La siempreviva* que se autodenomina ficticia: la historia oficial, se autodenomina verdadera.

En este mismo sentido apunta Ricoeur cuando se refiere al *olvido manipulado*:

Para quien atravesó todas las secciones de configuración y reconfiguración narrativa, desde la constitución de la identidad personal hasta la de las identidades comunitarias que estructuran nuevos vínculos de pertenencia, el peligro principal, al término del recorrido, está en el manejo de la historia autorizada, impuesta, celebrada, conmemorada –de la historia oficial–. El recurso al relato se convierte así en trampa cuando poderes superiores toman la dirección de la configuración de esa trama e imponen un relato canónico mediante la intimidación o la seducción, el miedo o el halago. Se utiliza aquí una forma ladina de olvido, que proviene de desposeer a los actores sociales de su poder originario de narrarse a sí mismos. (Ricoeur 582)

La narración propia del acto historiográfico pasa por un punto en el que le es imposible narrar todo lo acontecido, siempre se escapa algo o todo. El relato histórico, como vimos en los incisos anteriores, es susceptible de error, no es fiable ni veraz, a pesar de que tienda a esto dada la forma del recuerdo y de la distancia con el pasado: “La fidelidad al pasado no es un dato sino un deseo” (Ricoeur 644). Pero el elemento de la narración no ha sido aún completamente analizado en relación con el olvido. En la narración se seleccionan contenidos, se eligen palabras, se da énfasis a ciertos aspectos según lo que el narrador determine o entienda. Tiene un estilo y una forma que se hace pasar por objetivo y verdadero. En este sentido, se dejan de lado muchos detalles, microhistorias. Dejar de lado, en la Historia, es olvidar. Con el tiempo las huellas se irán transformando, se irán

resignificando por el presente en el que habitan, se irán olvidando los testimonios, se irán trasformando o simplemente ya no se narrarán más. En este punto, sólo el archivo permanece<sup>10</sup>, pero es el buen historiador (no el profesional, sino aquél hombre llamado a...) quien rastrea las microhistorias, las palabras olvidadas, los personajes suprimidos o los hechos minúsculos que no se dijeron. También es el buen historiador el que encuentra el devenir trunco de un país, una comunidad a manos de poderosos. Todo esto sin el objetivo de encontrar la verdad, por el contrario, sino de sacar del olvido esas narraciones de eventos constitutivos de una identidad comunitaria.

Me parece conveniente en este punto, anotar la relación de *La siempreviva* con el olvido en tanto narración o relato de una historia no oficial, ficcional. *La siempreviva* está mostrando a nivel microhistórico una forma de existir y de vivir el momento de la Toma del Palacio de Justicia. Es una de las miles de narraciones posibles sobre el evento, pero basada en hechos reales, en una familia que existe. Sin embargo, como narración ficcional, está plagada de elementos de imaginados, formales, que ponen el acento en una u otra figura, personaje o sentimiento. Este hecho, la emparenta con las historias oficiales ya que son también construcciones. Miguel Torres decide no incluir la versión de los “grandes” personajes de nuestro país inmersos en el evento. Busca lo pequeño, lo olvidado por el sistema, los pobres, lo popular. Pero también nos muestra una cara más cercana, una familia con sentimientos, con problemas, con risas y llanto. Una familia colombiana del centro de la república.

Por su parte, el olvido está presente en el luto por Julieta. Doña Lucia se niega a dejar partir la imagen de su hija, la tiene viva como esperanza y como recuerdo, se niega a olvidar.

---

<sup>10</sup> A propósito de la reconstrucción previa al olvido forzado: E. Mauro, en *Un archivo del terrore staliniano* “Ya frecuentaba el Instituto para los Archivos Históricos y estaba convencido de que en un país en donde también el pasado es incierto y la memoria puede ser suspendida, el archivo lo es todo: la palabra desaparece y los libros se pueden cambiar, pero el archivo resiste a la manipulación de la historia, es como la piedra, suple a la conciencia, un día u otro te reclama.” (Rossi 34)

En este sentido la locura posterior hace referencia a las patologías de la falta de olvido, como Funes si tomamos un caso extremo. La locura a la que se enfrenta el personaje de Doña Lucía es la pervivencia en el pasado desde su forma “que tal si...” hasta la completa negación del presente. Los personajes de Humberto y el Doctor Espitia nos muestran la otra cara de la moneda. Mientras Doña Lucia se enloquece, los otros personajes siguen su vida, no olvidan a Julieta, pero no reviven día a día el dolor, no “piensan constantemente en la muerte porque entonces no podrían construir casas”, trabajar, vivir, ser felices. Humberto y Espitia específicamente ven en la remuneración económica, en la demanda al Estado, entre otras cosas, la forma de olvidar.

En el caso que representa Doña Lucia y otros personajes que se enfrentaron en su momento a situaciones dolorosas, el olvido se configura como imposible. Es un *olvido difícil*, más que imposible, ya que el imposible puede degenerar en patología, es la consecuencia de la vivencia, directa o indirecta, de un suceso trágico. El recuerdo del padre asesinado en el caso de Jo (*IRA, Suave Lluvia para Heraldos Negros*<sup>11</sup>) o los recuerdos de un sobreviviente de Auschwitz, o de una madre que perdió a su hija, se afianzan en la memoria hasta el punto del rencor, del odio, de la autodestrucción, en muchos casos. Este recuerdo es un recuerdo doloroso, que hace daño pues no está mediado por el perdón. Para que se dé un *olvido feliz*, hay que perdonar.

Cierro esta parte del olvido con el perdón, elemento que Ricoeur figura como una suerte de vía hacia un *olvido feliz*. El perdón es la forma en la que se desatan las cadenas del pasado, entendiendo cadenas como un estar atado de forma dolorosa e incluso en contra de la propia voluntad. El objetivo del hombre es ser feliz como lo han afirmado varios filósofos

---

<sup>11</sup> Es una obra de teatro la cual habla del perdón. La guerrilla irlandesa IRA pone una bomba en el edificio donde se iba a llevar a cabo una reunión con diplomáticos y funcionarios del gobierno irlandés. La bomba cobra muchas víctimas fatales, entre ellas, el padre de Jo. La muchacha entra en un proceso de perdón que incluye conocer al asesino de su padre. Posteriormente, se hacen amigos. Hay un olvido feliz, porque hay perdón.

a lo largo de la historia, pero cómo ser feliz cuando los fantasmas del pasado, los miedos y los horrores no pueden ser olvidados. Ya vimos una forma de olvido positiva<sup>12</sup>, cuando se da de forma voluntaria y mediada por la razón, cuando permite un conocimiento en la rememoración, en la anamnesis. Ahora bien, el *olvido feliz* es otra forma de olvido positivo, pero de recuerdos negativos, o que han marcado de forma negativa a la persona o a la comunidad que hace memoria.

El discurso de los poderosos ha buscado esconder o negar estos eventos traumáticos de las formas oficiales de la historia, a este respecto y en relación con el perdón y el olvido, “La prosa política comienza donde cesa la venganza, a menos que la historia siga estando encerrada en la mortal alternancia entre el odio eterno y la memoria olvidadiza.” (Ricoeur, 651). La venganza se disipa cuando es posible cambiar la forma en que sucedieron los hechos, cuando el discurso modifica el curso de la historia hacia la forma que mejor conviene a quienes poseen el poder. Cuando ya no es necesaria la venganza, porque ya no existen pruebas de que haya habido una falta. Esto no sucedería si la Historia perdonara y se ejercitara en el arte de la anamnesis.

El *olvido feliz*, está determinado por un acto profundo de entendimiento. De comprensión de lo otro que nos hace daño, comprensión del recuerdo. Es necesario traer a la memoria de forma voluntaria el suceso, analizarlo a la luz del otro y así perdonar. *La siempreviva* no llega a este punto ya que nos muestra la tragedia de la familia y las consecuencias, no nos pone de cara con el evento, con la Toma del Palacio, con los actores que gestaron la masacre. A través de la microhistoria, alude al dolor y a la pérdida. Nos encara con una realidad social, nos muestra al otro, nos guía hacia el paso siguiente, pero no lo da. En su recepción no perdonamos, pero sí analizamos y recordamos. El perdón no va de la historia ficcional a los personajes, ni de la obra a los espectadores, pero abre el camino.

---

<sup>12</sup> Positivo y negativo con respecto a los valores tradicionales de la sociedad occidental: la felicidad, el sufrimiento, el bienestar, en fin.

De esta manera, el recuerdo de un evento que marcó la historia particular o colectiva, visto bajo un lente libre de odio, sin resentimiento, visto desde la lejanía que permite un escenario o un libro, con una objetividad tentativa, permite analizar el evento, tal vez permita perdonar, aprender de ello y dejarlo ir. En este sentido la obra de teatro juega el papel de la catarsis para el espectador pues presenta el conflicto, los personajes, produce una empatía pero siempre desde nuestro asiento, desde la mirada lejana del espectador, ajena al hecho y tan cercana a la vez. Al final de *La siempreviva*, como veremos en el capítulo tres, se da una suerte de catarsis para el espectador del evento traumático. Si no un perdón, sí un paso hacia él.

## 2.HISTORIAS: LOS DESAPARECIDOS DEL PALACIO DE JUSTICIA

Cuando se habla de un episodio histórico es necesario observarlo desde diferentes ángulos, ya que cada uno nos muestra una de las infinitas caras del poliedro que es el pasado. Nunca se dibujará ante nosotros la totalidad de la figura, pero podemos aspirar a develar una parte. La Toma del Palacio de Justicia es una historia sin resolver, en particular porque no se sabe la suerte corrida por las personas que trabajaban en la cafetería, ni la de una guerrillera. El episodio de los desaparecidos lo vamos a analizar a partir de cuatro escenarios: una historia real y una historia ficcional. Decimos “una” y no “la” para cada caso, ya que analizaremos sólo una de las caras de nuestro poliedro. Por su parte, cuando hablemos de esta historia real mencionaremos tanto una versión oficial que se maneja como la versión no oficial construida por las familias, por los periodistas, etc.

*La siempreviva* es una de las Historias ficcionales que se acercan a la Toma del Palacio de Justicia, sin embargo no es la única. En torno a este acontecimiento se han escrito infinidad de versiones, cada una con sus matices, con sus puntos grises, con sus verdades. Encontramos que en la literatura de nuestro país el tema del la Toma del Palacio de Justicia ha generado varios ficciones, entre las cuales encontramos las siguientes novelas: *El laberinto de las secretas angustias*, de Rigoberto Gil Montoya, *Las horas secretas*, de Ana María Jaramillo, *Vivir sin los otros, los desaparecidos del Palacio de Justicia*, de Fernando Gonzales Santos. También se han publicado novelas gráficas como: *Los once del Palacio de Justicia*, de Andrés Cruz, José Luis y Miguel Jiménez, *Desaparición*, de Gustavo Forero, y una novela inédita que quedó sin terminar sobre Carlos Pizarro, el líder guerrillero del M-19, por Carlos Fuentes. El único texto dramático, sobre el tema, que se ha publicado y representado, en Colombia, es *La siempreviva*.

Por su parte, los textos periodísticos, las crónicas y los testimonios sobre los hechos del Palacio conforman una bibliografía considerable. También encontramos textos oficiales como archivos, informes, declaratorias entre otros. Uno de los archivos que preservan este

evento para la memoria es el Informe Oficial del Holocausto del Palacio de Justicia del cual hablaremos más adelante.

La construcción de memoria es un proceso de ida y vuelta, no basta con el documento, no basta con el sujeto: es necesario que los dos se integren. El sujeto debe buscar activamente en las historias el pasado y de esta manera construir su propia memoria, la cual será diferente para cada uno. Es un proceso activo que implica una toma de posición.

El objetivo, así puestos los términos, es contrastar cada una de las Historias (real y ficcional) en torno al hecho histórico: los desaparecidos del Palacio de Justicia. De esta manera se busca promover en el lector una lectura de los hechos y promover el proceso de construcción de memoria. Por tanto, analizaremos a la luz de las víctimas y en especial de los desaparecidos, cada una de las versiones, toman partido.

Si bien las historias reales comparten el hecho de haber sucedido y la búsqueda de objetividad con el pasado, la versión oficial es lo que llamaríamos una macrohistoria: el Informe del Holocausto del Palacio de Justicia (versión oficial), a partir de una macrohistoria, esclarece los hechos a través de una investigación jurídica, aventurando una hipótesis sobre el paradero de los desaparecidos, busca pasar a la memoria de todo un pueblo, de toda una generación, es difundida en medios masivos, etc. Por otro lado, *La siempreviva* (historia ficcional), los relatos de los familiares (versión no oficial), y las investigaciones periodísticas (versión no oficial) nos cuentan a partir de una microhistoria lo que sucedió. Hay un posicionamiento del emisor en cada caso, el cual toma una posición frente a los hechos y desde allí los narra.

A lo que tienden las Historias oficiales, las cuales nacen de una versión oficial fuertemente aceptada, es a una búsqueda de objetividad. La imparcialidad, los argumentos basados en pruebas (tales como declaraciones de testigos, elementos encontrados en la escena, entre otros) y las aspiraciones de ser fieles a la verdad pasada son sus principales características. Desean mantener el status quo a toda costa. Por otro lado, las Historias ficcionales se reconocen a sí mismas como ficticias, están llenas de la subjetividad del autor, narran la parte humana del hecho, entretienen pues tienen un manejo de la forma y son

estéticas, buscan hacer justicia humana y no jurídica; en la memoria y no con indemnizaciones económicas. El personaje de Doña Lucia así lo afirma en uno de sus parlamentos:

-Lucia: La justicia no se hace con dinero, mientras puedan pagar los muertos de este país será muy fácil seguirlos matando. Yo sólo quiero que se castigue a los culpables, que alguien pague por lo que pasó, que un crimen como éste no se vuelva a repetir. ¡Yo sólo quiero que me devuelvan a mi hija, y que me la devuelvan viva! (Torres 105)

Lo que resalto de este apartado es la necesidad de la institucionalidad por un lado y de la ficcionalidad por el otro. Torres, entiende perfectamente esta dupla cuando pone en boca de Doña Lucia argumentos como “La justicia no se hace con dinero...” (justicia humana, la que es promovida por la obra, por el arte) y “Yo sólo quiero que se castigue a los culpables...” (justicia jurídica, en nuestra sociedad no hay otra forma de castigar legalmente sino a través de un marco constitucional).

No se trata de privilegiar una historia sobre la otra, o de decir que ésta es mejor que aquella. No. De lo que se trata es de conjugarlas en busca de una versión que a mí, como ser humano, como colombiano, me haga pensar, me dé elementos para ser crítico con mi presente y con mi futuro. La memoria está hecha de mil formas, se construye cada día. Lo importante es aprender para lo que vendrá, como sociedad, a través de la memoria colectiva, y como individuos, a través de la memoria individual. La literatura, el teatro, el arte también nos dan esa posibilidad.

## 2.1 HISTORIA REAL

Versión oficial<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> La versión oficial suele buscar mantener el *status quo*.

Esta versión está basada en el primer informe que salió a la luz en el Diario Oficial el 17 de junio de 1986; es decir, casi siete meses después de los sucesos. El texto se llama Informe sobre el Holocausto del Palacio de Justicia.

La razón por la cual se toma el informe más cercano a los hechos, y no otro de los numerosos expedientes, se debe a lo siguiente: por una parte a la génesis del mismo ya que fue el primer documento que trató de explicar el Holocausto del Palacio de Justicia; por otro lado, este informe es nombrado en uno de los parlamentos de la Radio de la casa en *La siempreviva*:

-LOCUTOR: Hay que concluir que la investigación es evasiva. Los autores del informe no señalan las causas de la muerte de los rehenes y guerrilleros en el piso cuarto. No hay precisión sobre la posible violación de los derechos humanos en que pudieron incurrir las fuerzas armadas, y es particularmente gaseosa la forma como la investigación trata y define el tema de los desaparecidos. El primer grupo, lo que constituye los empleados de la cafetería, ninguna de esas personas ha aparecido ni viva ni muerta. (Torres 99)

Los autores del informe en cuestión son los magistrados Jaime Serrano Rueda y Carlos Upegui Zapata. Ambos fueron escogidos para esta tarea el 18 de noviembre de 1985 por la Corte Suprema de Justicia. Además para tales efectos, por medio del Decreto 3300 de 1985, se creó el Tribunal Especial de Instrucción, el cual tenía como único objetivo el esclarecimiento de “los hechos relacionados con la ocupación del Palacio de Justicia, durante los días 6 y 7 de noviembre de 1985.” (Serrano y Upegui 1)

El informe está organizado en orden cronológico. Es decir, primero se habla de los antecedentes de la Toma; luego se habla de la ocupación de la guerrilla del Palacio de Justicia. A continuación, se explican algunos episodios de la Retoma; y, finalmente se habla de las víctimas, los desaparecidos, el mal manejo de los cuerpos sin vida de las víctimas y las conclusiones.

En cuanto a los desaparecidos, el informe señala dos grupos:

El primero está integrado por los empleados de la cafetería una visitante habitual del Palacio la doctora Gloria Anzola de Lanao, y dos visitantes ocasionales, doña Norma Constanza Esguerra, proveedora de pasteles y tortas de la cafetería, y doña Lucy Amparo Oviedo de quien sus familiares informan que luego de una visita al Tribunal Superior del Distrito, planeaba encontrarse con su paisano el doctor Alfonso Reyes Echandía, para solicitar su intercesión ante quien tramitaba su aspiración de conseguir empleo en la rama jurisdiccional.

El segundo grupo lo forman los guerrilleros que lograron salir con vida del Palacio de Justicia cuando se produjo la recuperación por las Fuerzas Militares, de quienes se ha perdido toda huella: se tiene por ahora la plena identificación de Irma Franco Pineda y de Clara Enciso. (Serrano y Upegui 49)

El número de personas desaparecidas, según esta clasificación, es de tres visitantes ocasionales, ocho trabajadores de la cafetería y dos guerrilleras, para un total de trece personas. Del grupo de los guerrilleros, Irma Franco continúa desaparecida pues salió viva, fue llevada a la Casa del Florero y después subida a una camioneta y hasta hoy se desconoce su paradero. Clara Helena Enciso salió con el último grupo de rehenes, fue llevada a la Casa del Florero y después se perdió su rastro. Hoy sabemos que murió de cáncer en México por lo cual no cabe dentro de la denominación de desaparecida. Una de las empleadas de la cafetería, Ana rosa Castiblanco Torres fue encontrada muerta en una fosa común<sup>14</sup> en la cual estaba identificada como N.N “a pesar de que los oficiales que la secuestraron sabían cuál era su identidad” (Castro 134). La mujer se encontraba embarazada pero el feto no fue encontrado<sup>15</sup>. En conclusión, hoy en día continúan sin aparecer once personas a las cuales

---

<sup>14</sup> “El Ministerio de Defensa Nacional fue condenado por este crimen el 12 de diciembre del año 2007.” (Castro 134)

<sup>15</sup> Según el testimonio de Ricardo Gámez Mazuera, la labor de parto inició dentro del Palacio y Ana Rosa tuvo que dar a luz apenas fue evacuada en uno de los camiones del ejército. Los militares que la ayudaron a dar a luz consintieron la idea que uno de los suboficiales, que no tenía hijos, se quedara con el bebé. Dice Gámez:

“Ha sido imposible encontrar vivas o muertas. De ahí su denominación de desaparecidos.”  
(Serrano y Upegui 49)

Una de las visitantes ocasionales, que se sabe estaba en la cafetería a la hora de la Toma del Palacio de Justicia era Norma Costanza Esguerra de quien se afirma lo siguiente:

Así mismo, en el cuarto piso, al lado de los restos calcinados de un cadáver no identificado, se encontraron objetos de adorno personal que los familiares de la misma señorita Esguerra reconocieron como de su pertenencia y que, precisamente, usaba el día de la tragedia. (Serrano y Upegui 49).

Según el Informe, esta es prueba de que los empleados de la cafetería estuvieron en el piso cuarto, donde se vivió el llamado Holocausto. En el mismo piso se encontró una pulsera de Lucy Amparo Oviedo (en algunos documentos aparece como Luz) al lado del cadáver calcinado de Reyes Echandía.

Cristina Guarín, mujer que inspiró el personaje de Julieta Marín en *La siempreviva*, se encuentra entre los desaparecidos de la cafetería. Además de ella había otras siete personas que trabajaban allí. En la actualidad se dice que todos los empleados de la cafetería del Palacio de Justicia salieron vivos, como lo demuestran algunos videos tomados por noticieros nacionales y extranjeros. En investigaciones posteriores, no se puede afirmar con total certeza que las personas identificadas por sus familiares sean las personas desaparecidas. Es el caso del administrador de la cafetería, Carlos Augusto Rodríguez, identificado por su padre y su hermano en los videos de los noticieros con términos imprecisos. Su hermano, afirmó en el 2006 lo siguiente :

(...) pues hubo algunos videos en los que parecía verse saliendo del Palacio de Justicia hacia la Casa del Florero pero desafortunadamente la calidad de las

---

“El suboficial aún existe, tiene una casa dada por el Fondo Rotatorio del Ejército y tres hijos, uno que es el mayor, corresponde a aquella mujer, y dos son sus hijos propios.” (Castro 134)

imágenes no permitieron obtener certeza, especialmente en un video de la televisión española. (periodismosinfronteras.com)<sup>16</sup>

Las imágenes de los noticieros donde se ve a cada una de las personas desaparecidas salir del Palacio son rápidas y furtivas. Es por esto que la identificación se hace imprecisa. Lo mismo sucedió con Cristina Guarín, quien fue identificada en uno de los videos por su hermano en 1994 y por su madre. Pero anteriormente, “La Señora MARIA NELFI DIAZ (ascensorista del Palacio), se reconoce en el (mismo) video en diligencia del **13 de Diciembre de 1985**, ante la Procuraduría General de la Nación, diligencia que aparece en el Anexo 55, folio 31.” (periodismosinfronteras.com)

Estas versiones tienen relación con la versión del *Informe*, la cual afirma que los desaparecidos son en realidad muertos del cuarto piso. Todos ellos calcinados a un punto irreconocible. De tal modo que sus cuerpos hechos polvo no se tuvieron en cuenta como tales, sino como cenizas de un escritorio, de una silla, etc. Sin embargo, el mismo informe señala que en “Las películas que, con notable minuciosidad se tomaron sobre la salida de liberados, no aparece ninguno de los empleados o visitantes vinculados a la cafetería.” (Serrano y Upegui 49). En un principio, según este informe en particular, la única persona que salió viva y que nunca más apareció es Irma Franco. Los demás, así llamados *desaparecidos*, no salieron del Palacio de Justicia.

Ahora veremos la hipótesis que los magistrados se aventuran a formular sobre el paradero de los desaparecidos:

Capítulos atrás se dejó establecido que en el piso cuarto se encontraban (presencia explicable y justificada) treinta y tres personas (...) Veinticinco personas, además, que no hacían parte de la nómina de la Corte o del Consejo y que no visitaban profesional u ocasionalmente a estos organismos, perecieron en

---

<sup>16</sup> Esta página de internet investiga todos los casos con una notoria ideología de derecha, oficialista. Todos sus artículos buscan dar argumentos para exonerar de sus cargos al Coronel en retiro Alfonso Plazas Vega.

el cuarto piso. Si quince asaltantes murieron en otros sectores del Palacio y fueron plenamente identificados, debe concluirse que catorce de esas veinticinco personas que perecieron allí eran guerrilleros y los restantes eran ajenos tanto a las instituciones como a la guerrilla.

Estos cadáveres no identificados, que no corresponden a guerrilleros, que no son de empleados porque la nómina aparece completa entre sobrevivientes e incorporados a las listas de fallecidos ya citadas, son, incuestionablemente, de personas desaparecidas. Y las únicas de que se ha dado cuenta a la autoridad, durante estos acontecimientos, son las mencionadas al principio de este capítulo (...) Para el Tribunal es evidente que no tenían vínculo con la guerrilla (refiriéndose a los desaparecidos de la cafetería). (Serrano y Upegui 49)

Afirman los Magistrados que en el cuarto piso había cincuenta y ocho personas de las cuales veinticinco no estaban registradas en esta zona, ni se las relacionaba con la misma. De esas veinticinco se cree que catorce eran guerrilleros, por lo cual quedan once personas desaparecidas (ocho trabajadores de la cafetería, tres visitantes ocasionales y una guerrillera), en realidad debería haber doce ya que el cuerpo de Ana Rosa Castiblanco aún no había sido encontrado. Lo cierto es que la investigación deja por fuera una persona desaparecida.

Por otro lado, los Magistrados afirman que las personas de la cafetería no tenían vínculos con la guerrilla. Sin embargo mucho se ha especulado, en artículos posteriores a este informe, sobre la verdadera intención de Cristina Guarín al trabajar en el Palacio de Justicia. Era cajera interina, estaba reemplazando a la esposa del Administrador de la cafetería, ya mencionado, Carlos Augusto Rodríguez. Llevaba sólo treinta y seis días en su puesto cuando se dio la Toma del Palacio. El informe la excluye de cualquier sospecha al afirmar que “Para el tribunal es evidente que no tenían (los empleados o visitantes vinculados a la cafetería) vinculación alguna con la guerrilla.” (Serrano y Upegui 49)

Otro elemento que resaltan los magistrados es el siguiente:

Quedaría incompleto este capítulo si no se hiciera mención del inicuo tratamiento que sujetos de perversidad incuestionable dieron a los acongojados familiares de los desaparecidos. Es uno de los capítulos más dolorosos porque a tiempo que alimentaba esperanzas conturbaba el ánimo ya en exceso adolorido.

Nos referimos a los desalmados que utilizaron el teléfono para, anónimamente, dar informaciones sobre encarcelamiento y crueles torturas a todos los desaparecidos. Muy pocos escaparon a esta sí real tortura. No vale la pena extenderse en ella aunque tampoco se puede ocultar.

Baste como ejemplo inicuo que el hijo del Magistrado Montoya Gil recibió informaciones telefónicas anónimas según las cuales su padre se encontraba vivo en la Casa del Florero, cuando ya era un hecho que había fallecido en las circunstancias que se han dejado relatadas. (Serrano y Upegui 50)

Las llamadas posteriores permitieron a muchos de los familiares de los desaparecidos afirmar que sus seres queridos habían salido vivos del Palacio de Justicia y que después de ser interrogados en la Casa del Florero, habían sido llevados a otras dependencias del ejército. Lo que el informe afirma es que las llamadas telefónicas no fueron más que bromas pesadas echas por “desalmados” anónimos que vieron a bien jugar una broma a los familiares. La prueba para quienes redactaron el *Informe* es la llamada que se hizo a la familia del Magistrado Montoya el cual ya había muerto en el baño del tercer piso del Palacio de Justicia. También se hicieron llamadas a varios de los familiares de los *desaparecidos* afirmando que sus familiares estaban siendo torturados o que estaban en tal o cual zona. Para ellos, esa es prueba suficiente de que sus allegados salieron vivos del Palacio de Justicia así la versión oficial sea otra.

Finalmente, la muerte del Magistrado Carlos Horacio Urán, es una de las más mencionadas por su irregularidad. El Magistrado, afirma el *Informe*, murió en los baños del entrepiso segundo y tercero. Relatan los autores que la certeza de la muerte los hacía actuar a todos, auxiliares, aseadoras, magistrados, choferes etc. de una forma absolutamente digna y luego apuntan lo siguiente:

Esta certeza de la muerte se hizo dolorosa evidencia después en los casos de los Magistrados Manuel Gaona Cruz y Horacio Montoya Gil, del **Magistrado Auxiliar Carlos Horacio Urán**, de los abogados asistentes Lizandro Juan Romero B., y Luz Stella Bernal Marín, de la auxiliar María Nieto de Navarrete y del chofer Luis Humberto García. (Serrano y Upegui 44)

Se cree que Carlos Horacio Urán pereció en el baño al lado de sus colegas y según el Informe Oficial murió en circunstancias similares que los mismos, es decir asfixiados, o por impactos de bala. La historia no oficial es que el magistrado salió con vida y fue asesinado por los militares quienes lo confundieron con un guerrillero. Este hecho se confirma a través de los videos de las cadenas de televisión, en los cuales se ve al Magistrado Carlos Horacio Urán salir con vida del Palacio de Justicia. Lo extraño es que el cadáver aparece en el primer piso del Palacio, junto con todos los otros cuerpos, lavados y sin ropa y no en el baño del entresuelo. Lo que reveló Medicina Legal, tiempo después es que el Magistrado Urán murió por herida de bala en la cabeza.

En uno de los capítulos del Informe titulado “Actividades preliminares de la investigación, errores protuberantes”, los magistrados sientan las pruebas de la mala manipulación de la escena del crimen por parte de las autoridades militares, los cuales recibieron ayuda de los Bomberos de Bogotá y otros organismos. El trabajo que realizaron fue extraño y dudoso ya que impidió el posterior esclarecimiento de las identidades de los que perecieron en el asalto, durante la Retoma y en el incendio. Entre las irregularidades está que los cuerpos fueron lavados, se les quitó la ropa y fueron apilados en el primer piso inmediatamente después de terminada la ocupación y de que los incendios fueran controlados. Esto permite a los Magistrados afirmar lo siguiente: “Se debe dejar constancia, de la insatisfacción del Tribunal en este aspecto de la prueba. No estamos seguros de que todas las identificaciones realizadas correspondan plenamente a la verdad.” (Serrano y Upegui 43). Hacen la acotación pero no pueden ir más allá y juzgar, se limitan a señalar los errores y aventuran que la causa de estas irregularidades pudo ser producto del caos que reinó en este Holocausto.

Otra incompetencia en cuanto a los levantamientos fue notoria días después cuando las señoras del aseo llegaron a ordenar los despojos del Palacio, pues barrieron cuerpos humanos en total estado de carbonización. No fue hasta momentos después, cuando empezaron a encontrar pequeñas partes de hueso, que se entendió la gravedad del asunto: lo que allí había eran cadáveres. El siguiente informe de Medicina Legal muestra la negligencia con la que se realizaron los levantamientos y a continuación la explicación de los Magistrados autores:

<<Descripción del cadáver: Se reciben restos humanos carbonizados correspondientes a por lo menos dos cadáveres adultos...>>

Quiere esto decir que el levantamiento de un cadáver se hizo sobre restos de dos en explicable confusión de los funcionarios de Policía Judicial, porque su capacidad no los habilita para hacer esta clase de determinaciones. Pero también demuestra que las cifras que se han dado sobre número de muertos son susceptibles de modificarse en la medida que aparezcan confusiones como la que se deja expuesta. (Serrano y Upegui 45)

Esta última afirmación abre la brecha para preguntarse si los desaparecidos no son otros que personas no identificadas. A su vez, la inhumación de los cuerpos que estaban en Medicina Legal por orden del Juez 78 de Instrucción Penal Militar, es uno de los episodios más confusos del asunto de las víctimas y de los desaparecidos. El Juez ordenó al Receptor de cadáveres de Medicina Legal que inhumara los cuerpos de veinticinco personas. “En cumplimiento de la orden, el Instituto de Medicina Legal hizo entrega de 23 cadáveres” (Serrano y Upegui 53), de los cuales dos ya habían sido entregados a sus familiares. Además, nueve de ellos ya habían sido identificados y se estaba procesando la solicitud de entrega a sus familiares cuando se ordenó la inhumación. Todo alegato de los familiares fue en vano, no se les regresaron los restos de sus allegados, al contrario, fueron enterrados en una fosa común del Cementerio del Sur. A este respecto el informe señala la siguiente opinión:

Ahora bien, no se descarta que una de las dificultades para esclarecer el problema de los llamados desaparecidos, tenga relación con haber dado sepultura en fosa común a este grupo de cadáveres. No es imposible pensar que algunos de ellos puedan corresponder a personas desaparecidas. Creemos que lo ideal habría sido agotar esfuerzos para lograr su identificación. La exhumación que se pretendió realizar en el Cementerio Distrital del Sur, precisamente, buscaba establecer si estaban o no, enterrados allí, algunas de las personas reclamadas por sus parientes, como desaparecidos. (Serrano y Upegui 53)

En su defensa, el Juez afirmó que lo hizo para evitar una nueva Toma del M-19 a las instalaciones de Medicina Legal<sup>17</sup>, a lo que lo que el informe responde que “la justificación no convence” (53). De esta manera llegamos al final de esta versión, quedan sembrados varios interrogantes que compete a cada uno de los lectores resolver. Según la oficialidad ¿quiénes son los desaparecidos?, ¿cuál es su paradero? y ¿de quién es la culpa de su suerte?

A la fecha han sido enjuiciados y condenados algunos miembros del Ejército Nacional, al igual que el Ministerio de Defensa:

“detenidos y llevados a juicio por los cargos de secuestro agravado y desaparición forzada agravada los coroneles Alfonso Plazas Vega, y Edgar Sánchez Rubiano, el sargento viceprimero Luis Fernando Nieto Velandia, el capitán Oscar William Vásquez Rodríguez, el sargento segundo Antonio Rubay Jiménez y el sargento viceprimero Ferney Casuyá. (Castro 140) En este grupo también se encuentra el cabo Tirso Armando Saenz Acero (convicto y condenado a 102 años de cárcel) (palaciodejusticia.org)

Sin embargo, a la fecha, algunas de las personas que fueron declaradas culpables y condenadas por el Estado, en representación de la Fiscalía General de la Nación, como es el caso de Plazas Vega, están a punto de ser dejadas en libertad. De hecho la Procuraduría

---

<sup>17</sup> Con el supuesto fin de recuperar a los compañeros caídos en combate.

General de la Nación pidió a la juez, que lleva el caso del coronel en retiro, un fallo absolutorio a favor del militar. La juez Jara y la fiscal Buitrago serán investigadas por la presentación y aceptación de falsos testigos como prueba probatoria en contra del coronel Plazas Vega.

Como podemos ver la versión oficial se sigue modificando. La búsqueda de la verdad pasada es una tarea ardua e imposible. Aquellos que ostentan el poder quieren seguir teniéndolo y una mala imagen, una versión desprestigianete no puede pasar a la Historia. Dependiendo de la versión que se tome como la oficial, aquellos que ostentan el poder en nuestro país (llámese instituciones, familias, personas, grupos ilegales, etc.) podrán o no conservarlo. La Historia es una tensión de fuerzas, una maraña de versiones de las cuales se abre camino la que defiende mejor el status quo, la pretensión de verdad queda en un segundo plano.

#### Versión no oficial

La versión no oficial nace como respuesta a una versión oficialista que busca acallar la verdad. Cabe aclarar que estas versiones no son fijas, es decir que transitan de la no oficialidad a la oficialidad constantemente. Si los argumentos de la versión no oficial son contundentes, la oficialidad no puede hacerle caso omiso, de manera que la investiga y si descubre que la versión no oficial apunta a un hecho cierto, entonces se da el tránsito a la oficialidad. Por lo general estos informes que muestran al Estado como el villano de la historia no suelen ser difundidos y es común que suceso se olvide en cuestión de pocos años. Es decir que no pasan a la historia del país como sucesos relevantes, simplemente se archivan como documento en un sótano de alguna institución.

Cristina del Pilar Guarín era la cajera encargada de la cafetería. La última vez que fue vista tenía 27 años. Tenía siete hermanos de los cuales destaca René Guarín, el menor. Afirma René que fue a través de su madre la joven consiguió el puesto en la cafetería:

María Helena, la mamá de Carlos, llama a mi mamá para contarle que Carlos está administrando la cafetería de Palacio y que su esposa Cecilia entra en

licencia de maternidad. Que necesita a alguien de confianza que le maneje la caja y propone que Cristina vaya allí. Mi hermana en principio no quería aceptar ese puesto. Ella tenía previsto irse para España a hacer un posgrado en ciencias de la educación, pero finalmente dice que lo acepta para ocupar su tiempo mientras le sale la beca. (Castro 198)

Carlos Rodríguez era el administrador de la cafetería y tenía 29 años la última vez que fue visto. Su esposa, Cecilia Saturia Cabrera, que también trabajaba allí, se había tomado una licencia de maternidad y Cristina la estaba reemplazando. La mujer afirma que su esposo se encontraba en la cafetería en el momento de la toma ya que personas que salieron con vida así se lo comunicaron. Según el testimonio de Yesid Cardona, militar que evacuó a las personas de la cafetería, Carlos salió ileso del Palacio de Justicia. Su familia lo reconoció, años después, cuando se dirigía a la Casa del Florero escoltado por unos soldados<sup>18</sup>. (Castro 189)

Ahora veamos qué dice la versión no oficial a propósito de las llamadas telefónicas que recibieron los familiares de las víctimas días después de sucedidos los hechos del Palacio. La esposa de Carlos Rodríguez, el administrador de la cafetería, recibió dos llamadas a su casa los días 14 y 15 de noviembre. La primera llamada fue hecha por un anónimo, el cual afirmaba que Carlos estaba en el Cantón Norte del Ejército y les pedía que fueran a preguntar por él. En la segunda llamada, la voz afirmaba lo siguiente:

(...) que él había sido uno de los que había conducido a los de la cafetería hacia la brigada militar. Que él había sido de los que investigaban a estas personas. Que fueron sometidas a fuertes torturas, pero que se dieron cuenta de que eran inocentes y los entregaron a otro grupo de inteligencia. (Castro 179)

---

<sup>18</sup> La identificación se hace en un video encontrado al registrar la casa del coronel en el 2007, además de éste se encuentran otros videos del Holocausto.

Otros de los familiares de los desaparecidos recibieron llamadas similares, es el caso de Pilar Navarrete, esposa de Jaime Beltrán, mesero de la cafetería y de Luz Dari Samper, esposa de David Suspez, empleado de la cafetería. La última afirma que el 15 de noviembre recibió una llamada anónima de una persona que dijo ser del B2 de inteligencia del Ejército. El anónimo afirmaba que ellos habían sacado a las personas de la cafetería y que los habían llevado a la Casa del Florero. A los sospechosos los llevaron al batallón de Caballería de Usaqué donde habían sido “cruelmente torturados” (Castro 178) y que para ese momento de seguro ya estaban muertos.

Es decir que las llamadas existieron, podemos presumir que las personas que llamaban no eran bromistas como afirma el Informe sobre el Holocausto, sino soldados que impresionados o compadecidos por la situación de los rehenes, trataban de salvarlos avisando a sus casas. Estas personas anónimas estaban amenazadas de muerte si revelaban lo que allí sucedía. Se instauró un pacto de silencio entre los estamentos militares, como lo afirma el Procurador General de la Nación de la época. Aventuramos esta hipótesis con base en el testimonio de algunos soldados que marcaron a las casa de las familias de las víctimas por petición de las mismas y a escondidas de sus superiores. (Castro 210)

Existen testigos fundamentales en el proceso contra el Ejército, Ricardo Gámez Mazuera y Edgar Villamizar, así como José Vicente Rubiano y el cabo Tirso Armando Acero. Todos, afirman los detractores de la fiscal Buitrago quien lleva el caso contra del coronel Plazas Vega, son testigos falsos o inválidos. En el primer caso, dicen que Gámez era un policía inactivo desde 1879; de Villamizar, cabo primero del Ejército, dicen que se encontraba en el departamento del Meta durante los hechos de Palacio; Rubiano, es un civil que afirma haber sido capturado en Zipaquirá por el Ejército, pues lo confundieron con un guerrillero. Después fue llevado a la Escuela de Caballería de Usaqué donde fue torturado. Este testigo tampoco es de fiar pues en el momento que se le pidió que identificara el sitio en que fue retenido, no señaló la Escuela de Caballería sino la escuela de Infantería en la 103. La declaración de Acero también fue desvirtuada porque días después de declarar, Acero pidió a la juez Jara que se implementaran las peticiones que habían acordado si él declaraba (su pena es de 102 años en prisión).

Total que todos son testigos con declaraciones extensas y que revelan muchos datos relevantes. A través de ellos podemos armar una versión verosímil que incluya lo que sucedió el 6 y 7 de noviembre y el destino corrido por los desaparecidos. Todos los testimonios son descalificados por quienes defienden al Estado a capa y espada así como a sus instituciones. Por lo cual la versión que se construye a partir de estos testimonios entra a hacer parte de la no oficialidad.

Ricardo Gámez Mazuera es un ex agente de inteligencia, se vinculó primero como miembro de la Policía Nacional y luego trabajó con el Ejército. Entre 1977 y 1988 fue miembro activo de la Fuerza Pública, en particular se desarrolló como informante de la DIPEC (hoy Departamento de Inteligencia de la Policía, DIJIN). A la fecha vive en Europa en calidad de asilado político por sus declaraciones. Los sectores que defienden al Coronel Plazas Vega y que afirman que el Estado colombiano es inocente de varios de los crímenes de los que se les acusa, afirman que el testimonio de Gámez Mazuera es irrelevante. Se supone que el joven se encontraba inactivo en estado de deserción, desde 1979, cosa que niega el agente de inteligencia del Estado. A este respecto él afirma que estaba activo y adjunta un “Paz y Salvo expedido por la Auditoría Auxiliar 35 de guerra” (Castro 121) en su declaratoria ante la Notaria 17 de Bogotá. En ella notificó tener conocimiento de lo siguiente:

(...) secuestros, torturas y asesinatos en dependencias del Ejército a partir de los hechos del Palacio de Justicia. Además (adjuntó) gráficas con un ubicación de cementerios dentro de dependencias del mismo Ejército, ocupados por gente asesinada en las torturas. (Castro 120)

La información suministrada por Gámez es de vital importancia en la investigación sobre el paradero de los desaparecidos. Los cementerios que menciona son dos: un terreno baldío vía Villavicencio y otro ubicado en los llamados “polvorines” en la Escuela de Caballería de Usaquén.

Por su parte, Edgar Villamizar cuenta que estuvo presente el día en que Cristina Guarín fue asesinada. Cuenta, que los rehenes, después de ser llevados a las pesebreras de la Escuela de Caballería, fueron torturados y algunos murieron allí mismo:

(...) habrían transcurrido cuarenta, cuarenta y cinco minutos de Achury haciéndole eso a ese señor (...) me di cuenta que cada vez que le aflojaba la toalla (mojada y envuelta en toda la cabeza) él decía que no le hiciera eso, que él era de la cafetería y soltaba un eructo fuerte. Como a los diez o quince minutos sale Achury y comenta con Gamboa “–Curso, curso, se me fue este hijueputa”.

Estando observando lo que hacían Achury y Gamboa, se escucharon los gritos de una mujer. (...) Se me acerca Corredor y me dice: “–Tenaz. Yo de esta mierda me retiro”. Al poquito tiempo se retiró y luego yo me retiré. Estando en esas sale Arévalo y manifiesta: “–Manito, manito, la cagué, –Por qué, –Maté a esa vieja”. (Se refiere a Cristina del Pilar Guarín Cortés, de la cafetería). (Castro 196)

La versión no oficial es que los desaparecidos salieron con vida del Palacio de Justicia y fueron llevados a la Casa del Florero, allí fueron encontrados como sospechosos de haber participado en la Toma del Palacio. A continuación fueron enviados a diferentes brigadas militares en camiones, donde fueron torturados y asesinados. Según Gámez Mazuera, Cristina Guarín y Gloria Anzola de Lanao fueron enviadas a la dependencia del Ejército Charry Solano. Mientras que al chef de la cafetería, David Súspez Celis, fue enviado a la Escuela de Caballería. (Castro 131). Después, eran enviados a otras dependencias según lo consideraban los de inteligencia. Hay varias versiones entorno al tratamiento que se le dio a sus restos. Algunos afirman que fueron enterrados en fosas comunes como N.N o bien que fueron enterrados en cementerios clandestinos del Ejército. La versión de Gámez sobre el paradero de los restos de Cristina es que “su cuerpo fue disuelto en parte entre ácido sulfúrico y cal viva” (Castro 201). La última versión es que algunos de los desaparecidos nunca salieron del Palacio de Justicia pues murieron calcinados allí.

## 2.2. HISTORIA FICCIONAL

Esta historia es todo el conjunto de acontecimientos que suceden en la ficción dramática y que se relacionan con la realidad de diferentes formas, ya sea que la *transcriban* o la *adaptan*. La ficción dramática transcribe la realidad en todo lo relacionado al espacio en el cual se desarrolla la obra, pues maneja un estilo naturalista tendiente al hiperrealismo<sup>19</sup>. La adapta como lo vemos con el personaje de Julieta y su familia, los cuales están basados en personajes reales, como lo son Cristina Guarín, René y su madre. Existen otros elementos de la ficción que no son ni adaptaciones de la realidad, ni transcripciones, son representaciones que nacen de la creatividad del autor el cual es un buen lector de su realidad.

Dentro de los elementos de la realidad que se *transcriben* en la obra encontramos las llamadas telefónicas hechas por militares a las familias de los desaparecidos, algunos apartes de los personajes de la obra que hacen referencia directa aun hecho real, la tragedia de Armero y el radio de la casa

Las llamadas telefónicas, de las cuales ya hemos hablado anteriormente, aparecen también en la ficción. Los personajes tienen una escena en la cual se encuentran todos reunidos en el patio, acaba de llamar alguien informando del paradero de Julieta:

-Sergio: (Interrumpiendo) Para mí no hay ninguna duda. ¿Cómo se enteró el soldadito ese del teléfono de esta casa si no fue porque la propia Julieta se lo dio?

(...)

-Lucia: Dicen que está en el Cantón Norte, dicen que vayamos por ella antes de que sea demasiado tarde, dicen que necesita ropa y comida.

-Victoria: No creo que haya alguien tan cruel como para andar jugando con algo tan grave como esto. (Torres 96)

---

<sup>19</sup> En el subcapítulo 3.3. Estilo, se amplía esta idea.

Este fragmento retrata de forma realista cada una de las opiniones en torno a la llamada. El parlamento de Sergio está enfatizando en el hecho de que algunos rehenes dieron su número telefónico para que avisaran en sus casas sobre su paradero o bien los soldados lo hicieron para tratar de evitar una suerte peor. Dña. Lucia trasmite el mensaje del soldado, el cual es muy similar al que recibió la esposa de Carlos, el administrador de la cafetería. Finalmente Victoria parafrasea la idea de los Magistrados autores del *Informe*, los cuales toman las llamadas como bromas de mal gusto.

Por su parte, varios apartes de los personajes con respecto a su realidad ficcional apuntan a una *transcripción* de la realidad objetiva. Es el caso de Humberto cuando afirma “...el ejército le prendió fuego para que todo el mundo se achicharre allá adentro” (Torres 81), se hace una referencia puntual al incendio del Palacio, el joven acaba de entrar de la calle, acaba de ver con sus propios ojos esto y se lo informa a su madre a través de un comentario.

Otro elemento *transcrito*, es la tragedia de Armero<sup>20</sup>. Este evento es de suma importancia, a nivel de construcción de memoria, ya que ninguna de las otras versiones lo trata. Encontramos tres alusiones sobre Armero: dos que hace escuchamos a través de un locutor en el radio de la casa, y la última en boca de uno de los personajes, Humberto, el cual afirma que “lo más seguro es que (...) Julieta y otros desaparecidos fueron sepultados en la fosa común del Cementerio del Sur, junto con un centenar de víctimas de la tragedia de Armero” (Torres 122). Es otro posible escenario, una versión más para escoger.

Por su parte el radio es un elemento que *transcribe* constantemente la realidad dentro de la obra. A través de él escuchamos noticias reales, que van dando cuenta de lo que ocurre en el país a la par que vamos viendo el devenir de la vida de los personajes. El radio es un elemento artificioso, de utilería. Esto, así como la distancia temporal entre los sucesos que

---

<sup>20</sup> El Volcán Nevado de Armero se activa a las 08:30 p.m. 13 de noviembre 1985, el calor generado por el volcán provoca una tremenda avalancha que arrasa con el pueblo.

narra y el tiempo de los espectadores (tiempo objetivo), provoca que se dé una *transcripción* y no una *igualación* de la realidad.

Ahora bien, entre los elementos de la realidad que son adaptados en la ficción, tenemos el personaje de Julieta Marín, de *La siempreviva*, basado en Cristina Guarín. Encontramos varias diferencias: primero, Julieta y su familia vivían en una casa de inquilinato y la familia de Cristina sólo vivió en un inquilinato, recién casados los padres. Otro elemento es la cantidad de hermanos que tiene el personaje real, son ocho hijos en total. Dña. Lucia, la madre de Julieta sólo tuvo dos hijos. Para la época de los hechos de la Toma del Palacio, el padre de Cristina estaba vivo. El señor muere en el 2005 sin creer que su hija estuviera muerta, todos los días se iba a buscarla por el centro entre las “locas” de las calles (Castro 200). En lo que sí coinciden las versiones es que tanto Julieta como Cristina entran a trabajar a la cafetería de Palacio a través de un contacto de la madre. En el caso Cristina, su madre, Elsa Cristina Osorio, tenía una amiga de juventud la cual era a su vez madre del administrador de la cafetería. A través de esta relación Cristina consigue el puesto. Algo muy similar ocurre en *La siempreviva*.

Por su parte, la madre de Cristina, Elsa, no era como la madre que dibuja Miguel Torres, Lucia. En casa de los Guarín, cuando se pierde Cristina, es el padre el que emprende la campaña para dar con su paradero, que en la obra, emprende Dña. Lucia. La búsqueda que emprenden tanto el padre de Cristina, como la madre de Julieta es implacable. Ninguno de los dos ni puede, ni quiere creer, que su hija esté muerta.

Los demás personajes que construye Miguel Torres están basados, en personas de la cultura popular colombiana: son a su vez adaptaciones de la realidad. No es raro encontrar en la calle un Dr. Espitia: un abogado, cuya oficina está en el centro, un adulto culto y que trabaja como profesor. Tampoco es raro ver un hombre machista, que tenga dos trabajos: como payaso promocionando el almuerzo de un restaurante, y como mesero como lo es Sergio. Victoria es la mujer bella del barrio, pero casada, coqueta y vivaracha. Humberto es el hijo que vive a la sombra de su hermana, con baja autoestima y flojo. En cada esquina de la zona Centro de Bogotá o de Chapinero es común encontrar un negocio de compraventa o

de empeño, D. Carlos es el hombre que trabaja allí, dueño y administrador de ese negocio. Dña. Lucia es la madre bogotana, abnegada, entregada y amorosa. Julieta es la joven entusiasta y esforzada que busca mejorar su condición y la de su familia.

*La siempreviva* es una historia ficcional y no una ficción ya que comparte muchos elementos con la realidad. Por otro lado, complementa las versiones de la realidad (oficial y no oficial) pues goza de libertad para expresar cualquier idea, por más improbable que parezca. La ventaja está en que no pretende decir una verdad, sino contar una historia. En este sentido, propone o agrupa opiniones que se estaban dando en el país a raíz de la Toma.

### 3. ESTRATEGIAS

Por estrategias nos referimos a todas aquellas formas a través de las cuales la ficción dramática puede llegar a construir memoria en el receptor (público o lector). En el capítulo anterior nos referimos a la construcción de memoria a través del contenido de la obra. Ahora es el turno de los elementos formales y propios del estilo, que hacen de la ficción dramática un vehículo viable para la construcción de memoria.

La Toma del Palacio de Justicia es el evento que creemos se acerca a los receptores una vez tienen contacto con la ficción dramática. Esto lo logra la obra a través de varios elementos formales, principalmente analizaremos cuatro: el género dramático, en el cual se inscribe la obra, el estilo que posee y que complementa el género, su estructura y los símbolos que utiliza.

El género es una estrategia importante ya que determina la forma que la obra llega al receptor. Si la obra logra tocar las fibras sensibles de quien la recibe, muy seguramente esta tendrá un lugar en su recuerdo. De tal manera que sus temas penetran por medio de la forma en que nos cuentan la historia.

Por estilo nos referimos a la corriente artística-literaria que predomina en la obra. En nuestro caso es una obra de estilo naturalista con rasgos hiperrealistas. Este estilo impacta al público porque lo embarca en una ficción en la cual queda prácticamente atrapado, tanto por la intensidad de los eventos de los que es testigo, como por las formas espaciales que propone la obra. La ficción lo hace sentir como un miembro más de la casa, siente conoce a los personajes de toda la vida y por lo tanto se apiada de ellos. Se da un proceso de identificación el cual construye memoria porque el distanciamiento entre “lo que les sucede a ellos” y “lo que me sucede a mí”, se desdibuja.

La estructura es una estrategia que permite la construcción de memoria pues emite un mensaje por un canal directo. El mensaje, en este caso, es la toma de conciencia por los desaparecidos del Palacio de Justicia y por el hecho histórico mismo; el canal es la estructura, la cual es clásica y el receptor es el público o el lector según sea el caso. Por

estructura clásica nos referimos a los tres actos en los que está dividida *La siempreviva*, y de los cuales se hablaba ya en la *Poética* de Aristóteles.

Finalmente, analizaremos los principales símbolos de la obra. Tomamos los símbolos como el signo lingüístico por excelencia que construye memoria, en oposición al índice y al ícono los cuales no generan un proceso de pensamiento e interpretación, cosa que sí hace el símbolo.

### 3.1. GÉNERO HÍBRIDO

Emilio Ariel Rivera, autor de la *Composición Dramática*, expone que existen siete géneros dramáticos: la tragedia, la comedia, la pieza, la farsa, la tragicomedia, el melodrama y la obra didáctica. Sin embargo, existen algunas obras modernas que mezclan géneros con un resultado feliz, ya sea que mezclan dos géneros, los cuales coexisten en perfecta armonía, o bien, una obra en donde predomina un género específico, pero con el tono de otro. El último es el caso de *La siempreviva*, que posee casi todos los elementos de la pieza, por lo menos los más importantes, y además maneja un tono melodramático.

La pieza es un género, cuyo nombre viene de los naturalistas franceses. *La pièce bien faite* era como catalogaban una pieza bien hecha, es decir las obras de este movimiento que mostraban la realidad tal cual era. La pieza, retrata la vida cotidiana y los personajes más triviales. Es llamada la tragedia moderna porque su final, por lo general, es desafortunado.

Rivera, en su estudio, clasifica las obras de acuerdo con el protagonista y cómo se desenvuelve éste en su medio. Para el caso que nos atañe,

El protagonista de pieza tiene las más identificables características del ser humano pero, además, es el mejor representante del momento y la clase social a la que pertenece; no tiene ni grandes defectos ni grandes virtudes, se define en la mediocridad, pudiendo pertenecer a cualquier clase social se le localiza normal y fácilmente en la clase media y en el sexo femenino (...) Su conflictiva es la no

relación entre la realidad subjetiva y la realidad objetiva de su medio, es su negación a asumir lo que el futuro le depara. (Rivera 125)

El personaje de Doña Lucia es el protagonista de la obra ya que su presencia marca el inicio y el final de la misma. Ella guía la acción dramática a lo largo de toda la obra, la cual empieza con *su* cumpleaños y termina cuando grita a todo pulmón que “Julieta no está muerta” (Torres, 144). Así mismo aparece en todas las escenas y a través de su historia se tejen las demás. Por su parte, es el personaje que hace que la obra se llame *La siempreviva*, pues por medio de su recuerdo Julieta vive para siempre. Ella se caracteriza por pertenecer a una clase media-baja y por ser mujer. En ella se representan a todas las madres de la sociedad colombiana. Su tiempo objetivo (es decir el tiempo en que transcurren los hechos de la ficción o el tiempo al cual se pertenece) es 1985 y es el tiempo enmarcado por la Toma del Palacio de Justicia. Doña Lucia es la madre de una desaparecida, de cualquiera, y además la encarnación del dolor sin luto. Se niega a aceptar que Julieta está muerta. Esto produce que su realidad subjetiva (Julieta regresará) oculta constantemente su realidad objetiva (once personas fueron desaparecidas, entre ellas Julieta). Se niega a asumir el luto que le corresponde dada la situación, cosa que sí asumen los demás personajes.

La pieza, así como la comedia y la tragedia, es considerada un género complejo por la profundidad de los personajes, por los conflictos que afrontan y por el planteamiento de los mismos. En particular la pieza se caracteriza porque posee dos esquemas fundamentales sobre los cuales se desarrolla la obra, estos son:

- “1. El protagonista toma conciencia de su desajuste con el medio y se ubica consigo mismo.
  2. El protagonista no toma conciencia del medio, ni se ubica consigo mismo”
- (Rivera 121)

*La siempreviva* cabe dentro del segundo esquema ya que la protagonista, Doña Lucia, se obstina en perpetrar un pasado inoperante en su momento presente. Se queda con la idea constante de que Julieta está por entrar a la casa en cualquier momento, que no murió en el Holocausto del Palacio de Justicia y que muy pronto las cosas serán como en la primera

parte de la obra, en la cual Julieta estaba aún viva. Por supuesto que “no se ubica consigo misma” pues es un personaje que se sume en su pasado, se sume en su versión de los hechos y en la esperanza de que su hija va a regresar: se destierra en su interioridad. Los demás personajes pueden ir afrontando la pérdida de Julieta, pueden hacer el luto, pues saben en su interior que la muchacha no volverá, pueden olvidar. Sin embargo la protagonista hace de Julieta una *siempreviva* pues la mantiene presente y viva en su recuerdo y en la esperanza de su retorno.

Dentro de los principales elementos que hacen a una ficción dramática una pieza, Rivera expone los siguientes: “1. transcribe la realidad objetiva, 2. Induce al espectador a una toma de conciencia que, la mitad de las veces, no alcanzan sus protagonistas, 3. Aborda la naturaleza humana en sus aspectos más elementales, confrontándola luego con la realidad, 4. Proyecta enfáticamente la acción del protagonista, 5. Final de la pieza siempre desafortunado(, 6. Tema), 7. Maneja una anécdota que peca de simplicidad”. (127)

1. **Transcribe la realidad objetiva:** Como ya vimos anteriormente, la realidad objetiva se refiere a la realidad del autor y en la pieza coincide, o es muy semejante, con la realidad de los personajes. Es decir que la obra, en el momento de ser escrita, comparte con su entorno el momento histórico. Transcribe la realidad objetiva ya que “se obliga a reflejar como en un espejo gigantesco, la misma realidad del público espectador” (Rivera 129). Para el caso de *La siempreviva*, la realidad objetiva es toda la etapa marcada por la Toma del Palacio de Justicia. La obra es estrenada en 1994, y para esa fecha no se ha logrado desentrañar la verdad de lo sucedido durante los días 6 y 7 de noviembre del 85; por esto, la realidad objetiva está aún vigente y continúa siendo muy cercana a la realidad de los personajes. La ficción transcurre en un tiempo de un año y cuatro meses, desde junio de 1985 a octubre de 1986. Cada vez más los espectadores de la obra, los lectores del texto, estamos más lejos de la realidad objetiva transcrita en la obra, cada vez nos identificamos menos con lo que allí sucede y las personas que vivieron el suceso en carne propia a través de cualquier medio o circunstancia, es decir, los pertenecientes a la generación del Holocausto del Palacio de Justicia son menos. Los personajes de la ficción permanecen fijos mientras que los espectadores se transforman lenta e incesantemente de acuerdo con su realidad. Sin embargo, el tema de *La siempreviva* es un tema vigente y lo seguirá siendo en tanto sigan existiendo desaparecidos, en tanto que sigan existiendo los crímenes de estado, en tanto siga

siendo una constante en nuestro país la injusticia. La construcción de memoria se da en este punto de forma directa ya que si bien veinte o treinta años después el nuevo espectador ya no se reconoce en la realidad de los personajes, sigue reconociendo la naturaleza del protagonista como la propia (Rivera 129). Reconoce la humanidad en ese personaje y de allí puede hacer el viaje a la situación de la obra. Al identificar algo conocido y propio como es la vida o circunstancia del protagonista, el espectador viaja fácilmente hacia la anécdota, la analiza y la siente como suya. Se construye memoria pues lo que presenta la ficción es un momento real, fijo en el tiempo y con unos personajes generales imperecederos, con características presentes en todos los seres humanos. Para el caso de Dña. Lucia, identificamos en ella el dolor, la figura de la madre, el sufrimiento, la añoranza, la clase media, etc. Lo mismo sucede con todos los personajes. En ese punto, así no conocemos nada sobre la Toma del Palacio de Justicia, la historia se hace cercana y apela al espectador directamente.

2. **Induce al espectador a una toma de conciencia**, pues como vimos lo hace partícipe de la ficción. La pieza se vale de un mecanismo de acercamiento a la realidad más cotidiana de unos personajes completamente identificables y con características que todos los humanos poseemos. En *La siempreviva* vemos a través de una ventana indiscreta la vida diaria de una familia que en un punto dado se enfrenta a una tragedia: la desaparición de uno de sus miembros. El espectador, al final de la obra, entiende que Julieta está muerta y se conduele porque el personaje de Dña. Lucia no ha podido aceptar esta realidad. Es consiente de la situación: hay desaparecidos, Julieta quizá jamás regrese, pero a su vez es partícipe del dolor de la madre y puede quedar con la incertidumbre de si en verdad está muerta. La fuerza y la energía con la que el personaje se empeña en ocultar su situación hacen pensar al espectador en la suerte corrida por Julieta. Todos los demás personajes parecen estar a tono con su situación actual y ser conscientes de que el luto es inminente. Pero como la protagonista nos guía por otro camino, la verdadera toma de conciencia del espectador está dada por la situación en que es puesta Dña. Lucia. De tal manera, que a lo largo de las obra y especialmente al final, cuando la protagonista repite que “Julieta no está muerta” somos conscientes de varias cosas: a) la protagonista ignora por voluntad su presente y decide aferrarse a la idea de un pasado más feliz (Julieta está viva), b) la situación provocó en ella ese desfase temporal, pues si Julieta no hubiera corrido esa suerte, todo seguiría su curso normal, c) al identificarnos con el dolor de la mujer y su debate entre lo que fue y lo que es, quedamos con la sensación de haber perdido también a Julieta por causas injustas. En total, el protagonista tiene que desnudar su interioridad frente al espectador, confesarse o ser

confesado “para que éste (el espectador), a su vez, cuestione la suya, reconozca y asuma su propia individualidad en relación con su también propia y desnuda realidad” (Rivera 128)

3. **Aborda la naturaleza humana en sus aspectos más elementales, confrontándola luego con la realidad:** *La siempreviva* nos presenta el escenario más común de todos, una casa de familia. Además nos presenta unos personajes muy humanos, ni buenos ni malos, con características identificables en cualquier persona de la calle o en alguno de nuestros amigos, familiares e incluso en nosotros mismos. A su vez, vemos que las actividades que realizan los personajes son propias del diario vivir: pagar la renta, una comida, un cumpleaños, una graduación, una discusión de pareja, etc. Pero cuando Julieta se pierde, viene la confrontación de esa vida cotidiana con un suceso de lesa humanidad.
4. **Proyecta enfáticamente la acción del protagonista:** La pieza privilegia la acción interna de los personajes más que la externa y física. Sin embargo en esta obra vemos que las dos existen de manera pareja. Sin embargo, Dña. Lucia es un personaje cuya acción es más interna que física, la expresa sobre todo a través de sus argumentos cuando es llevada, por la acción o por los personajes, a un extremo intolerable. Es el caso de su discurso sobre la justicia, que citamos páginas atrás, en donde expone su opinión sobre la reparación por parte del Estado en forma de dinero. También vemos su acción interna en cada debate que sostiene con los demás personajes que buscan hacerla caer en cuenta de su situación. O bien cuando le expresa a Julieta todo su amor y en las escenas que Julieta regresa en forma de espectro, escenas privadas de Dña. Lucia.
5. **Final de la pieza siempre desafortunado:** La pieza siempre tendrá un final desafortunado y por eso también se le conoce como la tragedia moderna.  
 El protagonista normalmente se descubre desubicado consigo mismo y con su medio frente a la realidad aplastante que circunda lo subjetivo y lo insignificante de su individualidad. La mitad de las veces toma conciencia, y la otra mitad no llega a darse cuenta de su desajuste, simplemente se asume derrotado. (Rivera 127)

En *La siempreviva*, el desajuste de la protagonista con su medio es suficiente para que el desenlace sea desafortunado, pero entre las consecuencias de dicho desajuste vemos que la familia se desintegra, todos los personajes terminan en

decadencia o muertos (Humberto desaparece, D. Carlos es asesinado, Sergio es traicionado por Victoria y cae en el alcoholismo, Victoria tiene que abandonar la casa) y además la suerte corrida por Julieta queda como un interrogante infinito. Es una familia que se destruye, como se destruye la ilusión de la joven abogada, Julieta, de tener un futuro. Todos parecen quedar suspendidos de una u otra forma a raíz este suceso. Sin embargo es Dña. Lucía la que mueve toda la acción dramática y termina desequilibrada mentalmente.

6. **Tema:** el tema de la pieza es la comunicación. Sin embargo, afirma Rivera, que ésta siempre se expresa en su forma opuesta es decir como incomunicación:
- (...) la relación rota del individuo con su medio, la búsqueda de la identidad, la necesidad de comprensión, la desavenencia con el pensamiento social imperante, el desajuste con los vínculos más necesarios y elementales para el desarrollo en el ámbito colectivo y, en todos los casos, la relación obligatoria, inexcusables y simbiótica del protagonista con el medio; desde el más estrecho ámbito doméstico hasta los círculos sociales más abiertos. (Rivera 123)

Dña. Lucia es un personaje que no puede comunicarse con sus allegados en el momento que Julieta desaparece. En este punto se ve imposibilitada de transmitir a los otros su angustia, su deseo de buscarla hasta el cansancio, su idea de que ella está con vida y que la necesita. Es una mujer que lucha sola contra la corriente. Además es una incomunicación que se hace progresiva, ya que en un principio parece que se da en los casos más simples como la incomunicación entre madre e hijo, entre madre e hija, entre esposos, pero que con la desaparición de Julieta se vuelve más y más radical, al punto de dejar relegada a

la protagonista a su propio mundo, completamente incomunicada y al final prácticamente muda (como el mimo que la sigue)<sup>21</sup>.

7. **Maneja una anécdota que peca de simplicidad:** Rivera afirma que la historia a contar dentro de una ficción dramática no cabe ni dentro del tiempo ni dentro del espacio de la narración, motivo por el cual es necesario seleccionar lo más importante y relevante de la historia, sus situaciones más complicadas y el momento coyuntural donde hace crisis, así como sus últimas consecuencias (36). La anécdota de *La siempreviva* es la siguiente: hay una familia que vive en el barrio La Candelaria, en Bogotá. La hija de esa familia, Julieta, entra a trabajar a la cafetería del Palacio de Justicia después de su graduación como abogada. Corre con tan mala suerte, que el día de entregar su puesto el M-19 se toma el Palacio. Después de esto Julieta no aparece más. Este evento desencadena en su hogar todo tipo de reacciones. Pero poco a poco los miembros de la casa van olvidándola y regresan paulatinamente a sus propios conflictos de vida. Su madre es la única que continúa aferrada a la posibilidad de encontrarla. Sin embargo, esto nunca sucede. Podemos decir que no es una anécdota que tenga muchos vericuetos, ni que sea complicada de descifrar, no es un Hamlet. Sin embargo tiene tonos altos en muchas escenas que hacen la anécdota más interesante como por ejemplo la escena del cumpleaños, la escena de la graduación, la escena en que recién se toman el Palacio de Justicia, la escena del incendio entre otras. Escenas que se acercan más al tono melodramático.

Ahora bien, el tono de *La siempreviva* es melodramático. Este se caracteriza porque es alto ya que aporta elementos de emotividad superior a ciertas escenas, a ciertos personajes o momentos. Es una forma de exaltar las emociones del espectador, a un punto mayor que la pieza, la cual maneja tonos medios y bajos.

---

<sup>21</sup> Al final de la obra, sólo están Sergio y Lucia en la casa. La mujer en avanzado estado de locura y él al borde de la misma. “*Sergio, en el patio, vestido de esmoquin con los zapatos de payaso, se maquilla la cara de mimo frente al espejo. Lucia, de vestido y pañolón negro, camina por los corredores del patio*” (Torres 141). Todos los personajes regresan a escena en forma de recuerdo de la señora y comienzan a hablarle, “*Lucia (...) comienza a responder estas frases en desorden yendo de un lado a otro del patio. Sergio comienza a imitar su gesticulación y sus movimientos.*” (Torres 143)

El melodrama es definido por Eric Bentley, autor de la *Vida del Drama* de la siguiente manera:

La visión melodramática es sencillamente, en cierto sentido, la visión normal. Corresponde a un aspecto importante de la realidad. Es la forma espontánea y desinhibida de ver las cosas. El naturalismo es más refinado; no es más natural. El sentido dramático es el sentido melodramático. El melodrama no es una clase de teatro particular y marginal, y menos una especie decadente o excéntrica; es el teatro en su forma más elemental: constituye la quintaescencia del teatro. (202)

El melodrama cumple la principal exigencia del drama: divertir. Consideremos que la mención a *divertir* debe ser considerada en su sentido más amplio, como un alejamiento de la rutina, más que como risa. Este género, mediante el método de expresar emociones en el escenario, provoca las mismas en el espectador:

Es el género melodramático el que se concentra en suscitar emociones positivas y negativas en el hombre, exaltando unas y otras en el mismo texto –desde las más recónditas hasta las más manifestables– para cumplir un postulado que aparentemente le corresponde, divertir. (Rivera 174)

El melodrama es un entrecruce de acciones y reacciones, de emociones, de circunstancias comunes al servicio de divertir al espectador, una alternación continua de situaciones positivas y negativas dentro de una historia convencional (Rivera 185). Podemos decir que una vez que la vida exige a los personajes regresar a la cotidianidad, al trabajo, a los asuntos de todos los días, olvidan la figura de Julieta o al menos la dejan en un segundo plano. Surgen de nuevo todos los enredos de la vida familiar los cuales son graciosos en muchos casos e impactantes en otros. Estas situaciones hacen una contracara tonal a la figura de Dña. Lucia, la cual es algo lúgubre, triste y solitaria. La obra sopesa sus tonos internos de manera que la última parte no caiga en una cuenca de sufrimiento. Es el momento en que se da la aventura de D. Carlos con Victoria y todo el melodrama siguiente cuando Sergio los descubre e incendia la casa. O por ejemplo las intrigas de Humberto con

el Dr. Espitia para sacar provecho de la desaparición de Julieta. A su vez, regresa el problema de la hipoteca de la casa y D. Carlos como el villano que los va a dejar sin hogar. Al final, estos personajes sucumben a sus situaciones.

Es como si la estructura interna de la ficción dramática se dividiera cuando Julieta se pierde. Primero todos acompañan a Dña. Lucia en su preocupación pero poco a poco la dejan sola e incomunicada. Todos vuelven a sus problemas diarios (Sergio y Victoria, Carlos, Humberto y el Dr. Espitia) los cuales tienen un tono melodramático a partir de allí, mientras que Dña. Lucia se consagra como un personaje de pieza.

El tono melodramático de esta pieza (*La siempreviva*) se expresa en las situaciones que rodean a la protagonista, así como en algunos puntos de la anécdota que se salen del tono calmado, bajo de la pieza y entran al tono alto propio del melodrama. Otro elemento del tono melodramático es el dolor de la madre que crece cada día con la ausencia de la hija. Este dolor invita al receptor a sentir, a emocionarse al extremo y a sufrir con la protagonista. También podemos llorar, reír y sorprendernos en sucesión de emociones tan diversas y seguidas como podamos imaginar. Por ejemplo: Dña. Lucia está sentada en el patio en silencio, detrás suyo Sergio y Victoria planean ir a cine con una plata que consiguió Victoria, Sergio la convence hasta de comprar “un pollito asado”. Esta escena causa mucha risa entre el público, es muy cotidiana y además divierte el cinismo de Sergio. Después, la luz cambia y Julieta aparece con una túnica blanca por la puerta por donde acaban de salir Sergio y Victoria, la escena se caracteriza por la sangre que mana del pelo de la joven cuando su madre se lo lava en el lavadero. De fondo Malher con *Los niños muertos*. Sin duda es un contraste muy fuerte que busca crear en el espectador una exaltación de emociones y sentimientos propios del melodrama. Al final de la escena, la Dña. Lucia del principio, callada e imperturbable, se desgarró en llanto tratando de que Julieta no se valla. La escena es muy dolorosa pero fue precedida de una cómica. El público pasa de una emoción a otra completamente diferente, lo que hace que sienta con más fuerza la última. De esta manera cuando recuerda la ficción tiempo después, la imagen de Julieta muerta está aún grabada en su mente. He aquí otra estrategia de la construcción de memoria.

### 3.2 ESTILO

El estilo de la obra es naturalista, tendiendo al hiperrealismo. Rivera hace dos distinciones del estilo: estilo subjetivo y estilo objetivo. El estilo subjetivo se refiere al estilo personal del autor, mientras que el estilo objetivo, el que nos importa exponer en este estudio, “aparece en una obra como la corriente artística predominante de la época y el lugar en que ha sido escrita” (66).

El nuevo teatro colombiano fue una corriente surgida en nuestro país en el siglo XX, más o menos en la década de los sesenta. Entre sus características encontramos el manejo de temas sociales con un estilo realista, así como la fuerte preocupación por los temas propios de Colombia y las políticas del país. Miguel Torres se forma en este periodo de surgimiento de grupos independientes y estudiantiles, los cuales cuestionaban la realidad circundante y a través del espíritu de la creación colectiva. El nuevo teatro exploraba la vida del país en una época marcada por el socialismo y las ideas comunistas de la revolución cubana.

De esta manera, el estilo objetivo de Torres está marcado por este movimiento teatral pero también por una vivencia personal que lo hizo tomar partido por el tema de la Toma del Palacio de Justicia. Él se encontraba a pocas cuadras de la Plaza de Bolívar cuando estalló el Holocausto.

Torres maneja en *La siempreviva* un estilo hiperrealista ya que invita al espectador al patio de la casa de los personajes para que desde allí presencien toda la función: “Escenografía –Patio trasero de una vieja casona del barrio La Candelaria de Bogotá, a pocas cuadras del Palacio de Justicia.” (Torres, 11) y así continúa toda la descripción del espacio en el que tiene lugar la ficción dramática. En la representación, el espectador llega, se sienta en el patio de la casa de los personajes y se hace invisible para ellos. Mientras tanto, cada uno se desenvuelve con la naturalidad que lo haría una persona en su propia casa. El espectador es un invitado silencioso a un momento de la vida de los personajes (hiperrealismo escénico).

Vemos, por otro lado, que la ficción dramática no asume como tema central la Toma del Palacio de Justicia. No, su tema va hacia lo pequeño, hacia la familia que sufre las consecuencias del Holocausto, jamás salimos de la casa a ojear qué está pasando fuera, nos enteramos por el radio (audios reales de periodistas que dieron seguimiento a los hechos) y por los personajes que salen y cuentan lo que vieron. Lo que importa, en esta ficción, es la casa, la intimidad, la realidad privada, el llanto que no tiene que ser callado por pudor a desconocidos, en fin.

Los personajes son completamente verosímiles y podríamos reconocerlos en cualquier persona de nuestros círculos. Representan la colectividad y además gozan de todos los altibajos emocionales propios de una persona. Como espectadores no podemos odiar a uno u otro pues todos se muestran en suma complejos.

Por su parte, la pieza es el género naturalista por definición, ya que como vimos, atiende a las necesidades de su realidad histórica. Sin embargo cada vez la realidad que muestra la ficción dista de la realidad objetiva del espectador. Pero en su planteamiento siempre se mantiene fiel a su momento histórico. Afirma Rivera, cuando se refiere al estilo de la pieza, lo siguiente:

Queda claro que, por avocarse la pieza al individuo conjuntando todos los aspectos de su naturaleza y confrontándolo con la realidad objetiva, la obra se conforma con elementos del estilo naturalista, alternando con los elementos básicos del realismo. (124)

Miguel Torres, después de un largo proceso de documentación, tres borradores de la obra y nueve años después de los sucesos que relata, estrena *La siempreviva* con su grupo de teatro El Local. Hay una investigación profunda y no se dejan cabos sueltos para relatar la ficción dramática que es *La siempreviva*. Por su parte, el tema social, narra de forma muy cercana al espectador los sucesos: a través de una casa de familia, a través de una protagonista como lo es Dña. Lucia. Tenemos la impresión de estar observando los hechos en el mismo instante en que suceden.

Esta estrategia permite que se dé una construcción de memoria. Lo vemos primero en la realidad objetiva de los personajes que se muestra muy cercana a la realidad subjetiva del espectador, ya que el proceso de distanciamiento, entre ficción y realidad, no se hace sencillo. El espectador, el receptor está inmerso en la realidad planteada por la ficción; lo está físicamente (patio de la casa), lo está emocionalmente (se identifica con los personajes, es uno más de la familia pero pasivo e invisible), es testigo de un suceso que lo confronta como persona, como colombiano, que sucedió y que lo lleva a reflexionar, es testigo del dolor (inconscientemente huimos del dolor, por lo tanto buscamos no volver a repetir los eventos que lo producen).

Finalmente, Ricardo Silva Romero, en el prólogo a *La siempreviva* afirma lo siguiente: “Miguel Torres sabe que el verdadero realismo descubre que sí existen los fantasmas: que decir la verdad sobre la historia de Colombia es decir la verdad sobre sus muertos.” (9)

### 3.3. ESTRUCTURA

La estructura de la obra es una estructura predominantemente clásica por su organización en actos: tres. El primer acto corresponde al planteamiento, el segundo acto corresponde al desarrollo y el tercero a la conclusión. También se puede poner en términos de presentación, conflicto, catarsis o bien de inicio, nudo y desenlace. Lo que provoca esta estructura clásica es que el mensaje que contiene la obra, sin importar cual, sea más fácilmente asimilable por el receptor que tiene esta estructura narrativa interiorizada. Se traza un camino menos pedregoso entre el emisor (ficción teatral) y el receptor (espectador o lector), el mensaje llega de forma directa lo que hace que se asimile con facilidad.

En el primer acto nos presentan a los personajes, los conocemos en todas sus facetas, es donde identificamos sus cualidades y defectos, así como sus conflictos. Sabemos que los personajes pertenecientes a la familia de Dña. Lucia tienen problemas de dinero, que D. Carlos es el adinerado y avaro de la casa, que Sergio es un celoso empedernido y que Victoria es una mujer subyugada por su marido. D. Lucia es la señora de la casa, la madre amorosa, Julieta es el sostén de su familia, tanto emocional como económicamente.

Humberto, por su parte es el bueno para nada, la oveja negra y el Dr. Espitia, el viejo verde, el culto, la representación de la clase alta a la que aspiran todos. De la misma manera se nos presentan las relaciones entre los personajes que se desarrollarán en una sucesión de acciones a lo largo de toda la ficción dramática.

El primer acto tiene un objetivo muy claro: crear simpatía entre el receptor (espectador, lector) y los personajes y sus conflictos. Es en donde más nos reímos, donde más nos acercamos a la dinámica *normal* de la familia. No en vano comienza con una fiesta, eso sí frustrada por los desacuerdos de los personajes: el cumpleaños sorpresa de Dña. Lucía y termina con el grado de Julieta como abogada, la escena más grata de toda la obra ya que hay risas, música, diversión por todos lados, diferentes focos de acción, todos interesantes y ritmos diversos.

Después de la fiesta de graduación hay un encadenamiento musical: el *Cali pachanguero*, la máxima exaltación de la felicidad, de la fiesta, se va transformando poco a poco en disparos, explosiones y lanzamiento de rockets. Es el principio del segundo acto, Julieta desaparece a partir de aquí, ya no la volvemos a ver viva.

En el segundo acto, el nudo o desarrollo, la tensión dramática es muy alta. Los personajes están exaltados, los ánimos muy inestables y explosivos, además, la incertidumbre es total. En este punto, la angustia y el desasosiego por no saber lo que sucederá con Julieta es lo que mueve el drama.

Si bien es muy intensa esta segunda parte, es también la más corta de todas. No es posible mantener tal tensión narrativa por mucho tiempo. Lo que se quiere lograr en esta parte es tener al receptor en una total incertidumbre y con la expectativa muy alta por saber lo que pasará. Todos los personajes refuerzan esta acción, todos están pendientes del paradero de Julieta. La acción de los personajes es afirmación de la gravedad del asunto, todos olvidan sus vidas cotidianas para atender a lo serio de la situación.

En el tercer acto, ha pasado ya tiempo desde que Julieta desapareció, y si bien a casi todos los personajes les sigue importando, el devenir diario los llama de vuelta a sus asuntos

cotidianos. Dña. Lucia es la víctima de esta parte, ya que mientras que los otros pueden seguir con su vida, para ella Julieta se convierte en toda su existencia. Se aferra a su recuerdo, se queda suspendida en el tiempo.

La intensidad de la narración en esta parte es alternada, tenemos tonos altos en una escena seguida de una con tonos medios y bajos. O bien, una escena muy graciosa seguida de una muy fuerte por su carga trágica. Lo que predomina en esta parte es la catarsis que se da en el público. La obra termina con el personaje de Dña. Lucia sentada en una silla, *“lleva abrazada la pancarta con la foto de Julieta que encabeza la palabra DESAPARECIDA”* (Torres 141). De pronto la mujer reacciona y comienza a hablar con un interlocutor invisible *“¿Por qué no había vuelto mi niña?”*. Cuando cae en cuenta que está sola empieza el desequilibrio entre la realidad y la ficción. En oposición al desvarío de la mujer vemos a Sergio vestido de mimo repitiendo los ademanes de la señora. Es el contraste de la evasión de la realidad (Dña. Lucia, locura) con la confrontación de la misma (Sergio, practica su técnica de mimo para trabajar).

### 3.4. SÍMBOLOS

El símbolo, así como el índice y el ícono son signos lingüísticos: “A partir de esta mirada triádica (significado, significante y objeto referente) del signo, Peirce encuentra tres clases de signos al estudiar la relación entre significante y referente, que son a) el índice, b) el ícono y c) el símbolo.” (Pardo 16)

El índice es un signo que mantiene una relación física entre el significante y el referente. El ejemplo que utiliza Pardo es el del marcador de la gasolina de un vehículo: el significante es la aguja y el referente es el tanque lleno o vacío de la gasolina, ambos guardan una relación física ya que deben estar conectados para que la aguja marque algo. Por su parte, en el ícono el significante y el referente poseen una semejanza formal, se parecen: es el caso de la cédula de identificación, la cual tiene la foto de la persona, “la foto de la cédula de una persona sería su signo icónico” (Pardo 17). Finalmente llegamos al símbolo, signo que se presta en la construcción de memoria. Se caracteriza porque existe

una relación de arbitrariedad entre el objeto referente y el significante, a la vez que su significado está condicionado por el grupo social que lo lee.

En el caso del arte y la literatura, la arbitrariedad del símbolo se hace aún más profunda en la medida en que el artista o el escritor en su acto creador construye continuamente formas simbólicas particulares, con las que frecuentemente subvierte los simbolismos establecidos o muestra —a partir de la ironía, de la paradoja o de la construcción metafórica o metonímica— relaciones inusuales pero contundentes entre la forma expresiva utilizada y su referente, por lo que es necesaria una competencia y sensibilidad especiales por parte del receptor o lector para aproximarse a unas lecturas relevantes de los símbolos presentes en la creación artística o literaria. (Pardo 18)

*La siempreviva* es una obra llena de símbolos sutiles. Por su estilo naturalista traza unas líneas narrativas muy apegadas a la realidad. Esto impide que los símbolos que utiliza sean muy notorios o rimbombantes. Tiene que promover un simbolismo sutil y que no raye en la vanguardia. Los símbolos que utiliza van desde su título, hasta la música, pasando por la escenografía, la utilería y los mismos parlamentos de los personajes. En el primer acto la gran mayoría de los símbolos son premonitorios. Es decir que avisan al espectador que los sabe leer, sobre lo que sucederá escenas después. También encontramos símbolos irónicos, los cuales se caracterizan por que su mensaje es opuesto a lo que quiere decir. Es el caso de muchas de las letras de las canciones que aparecen en la obra. En algunos casos el símbolo es simplemente metafórico.

El símbolo es el signo que facilita la construcción de memoria porque produce en su receptor una necesaria curiosidad. El receptor tiene que intervenir en la construcción de la obra para lograr descifrar el mensaje que esta posee. De manera que se convierte, no en un receptor pasivo, sino en constructor de la ficción misma. A su vez, es constructor de memoria, afirma Pardo, por lo siguiente: “la memoria colectiva es lo que nos permite conservar o, mejor aún, construir permanentemente nuestras identidades, ya sea como grupo, nación, pueblo o país, y ese proceso sólo es posible a partir de lo simbólico.” (26). El paso

de la memoria colectiva a la identidad está determinada por lo simbólico. El símbolo, caracterizado por la arbitrariedad entre su significante y su referente, implica que su significado esté enmarcado por una cultura, una sociedad que le dé sentido. Para lograr construir esos significados, la memoria colectiva debe tener a la mano el devenir histórico de sus símbolos. Es el caso de *La siempreviva* que utiliza como símbolo la bandera de Colombia, a modo de ropa colgada en una cuerda, poco a poco se van convirtiendo en una sucesión de prendas negras. Como colombianos entendemos el símbolo de la bandera que luego se hace negra: un país en luto por sus desaparecidos y por sus víctimas. Los símbolos de la obra apelan a nuestra humanidad, pero más específicamente aluden a nuestro ser colombiano. En pocas palabras, la obra apela a mi identidad a través de las referencias que maneja y los símbolos que utiliza, esa identidad es producto de la memoria colectiva y la obra está fomentando la construcción de símbolos cuyo referente está enmarcado por la cultura colombiana. La construcción de memoria no sólo se da hacia los sucesos del Palacio de Justicia, sino también hacia nuestra constitución como “grupo, nación, pueblo o país”, por medio de una identidad simbólica.

Ahora bien, analizaremos los principales símbolos de la obra que se mencionan en el texto dramático. Comenzaremos por el título, la primera lexía de todo escrito, siguiendo a Barthes. Después hablaremos de la música de fondo. Y finalmente, de la escenografía / utilería como la parte física que propone el autor debe ir en el escenario.

**El título-** La siempreviva es una planta perene, es decir que vive durante más de dos años. Es una planta cuyas flores encontramos en muchas casas de Colombia. Se caracteriza además por sus colores que van desde el magenta hasta el azul. Sus tallos son leñosos, fuertes al igual que sus raíces. Después de ser cortada, la planta continúa luciendo igual por tiempo indefinido. Pasados los años, detrás de su aparente frescura se esconde su fragilidad pues, con el paso del tiempo, se hace cada vez más y más delicada, cualquier roce depende sus flores fácilmente. Es casi un espejismo pues parece viva, pero no lo está.

Así como la planta cuando está viva, el personaje de Julieta es una mujer fuerte, trabajadora y además emprendedora con todo un futuro por delante. Como sabemos, su

destino se trunca por el incidente del Palacio de Justicia, desaparece, muere quizá. El punto es que ella ya no está presente (físicamente) en la vida de los demás personajes. Su madre, en particular, es la que más reciente el hecho y la inmortaliza en su memoria, la convierte en una siempreviva. De la misma manera que la planta va perdiendo su lozanía e hidratación haciéndose cada vez más frágil, la imagen de Julieta se hace cada vez más borrosa, más débil y cada vez menos fiel a la realidad pasada. Aunque su recuerdo dista mucho de lo que fue, así vivirá en la memoria de su madre por siempre.

El símbolo de la siempreviva remite a las demás masacres del país donde las víctimas se han convertido en desaparecidos y estos a su vez en cadáveres insepultos. Estarán siempre vivos para sus familiares, tanto de una forma real, pues la incertidumbre por su paradero hace posible pensar que continúan con vida, como de una forma metafórica, en su recuerdo. Julieta se convierte en un personaje tipo<sup>22</sup> en un contexto social violento, como lo ha sido Colombia.

**La música-** El plano sonoro de la obra es muy importante dentro de la ficción dramática. El texto enuncia cuarenta y un sonidos en total entre canciones, sonidos ambientales y locutores de radio y televisión. En particular, centraremos nuestra atención en la música que se menciona en el texto a lo largo de toda la obra y su significado dentro del contexto de la misma.

En su mayoría son canciones populares, muy posiblemente un gran número de colombianos a la fecha las han escuchado o bailado. Son canciones que reconocemos, por lo cual hacen que nos identifiquemos con ellas. Dentro de la obra, las canciones actúan como subtextos, por lo cual el factor de la identificación es supremamente importante. El mensaje que está en ellas va dirigido a la memoria emotiva de cada uno de los receptores.

---

<sup>22</sup> Personaje que representa a todo un grupo, o colectividad por sus características y por su actuación dentro del medio.

El proceso que se da puede ser esquematizado de la siguiente manera: escuchamos las canciones, recordamos inconscientemente la sensación que nos produjo en algún momento de la vida, vemos la obra (o bien la leemos<sup>23</sup>), relacionamos la letra con el contexto de la ficción. Finalmente, la relación entre lo que sucede en la obra y mi percepción subjetiva de la misma, en unión con la sensación personal que me genera cada una de las canciones, provoca que se dé un interés mayor por el tema tratado allí. Esto facilita la creación de memoria. Por su parte, la música está muy de la mano con el hiperrealismo que se propone crear la obra pues son canciones que nos es raro escuchar en una casa colombiana.

#### Primer acto

***Feliz cumpleaños-*** Es una canción popular, la escuchamos en la primera escena. Doña Lucia llega y se encuentra con la sorpresa de una celebración por su cumpleaños. Todos los personajes cantan el feliz cumpleaños. La primera canción que escuchamos es una que celebra la vida, que celebra el hecho de estar con una persona querida. El aniversario del natalicio es la forma de afirmarnos en esta realidad y por otro lado es la forma que tienen nuestros allegados para afirmar su cariño, simpatía hacia nosotros, es celebrar que compartamos dicha realidad juntos.

Se abre el telón con una celebración de la vida, sin embargo, no hay vida sin muerte o cumpleaños son aniversario luctuoso. El gozo por que un ser querido está con nosotros otro año, se convertirá en desasosiego, tragedia y soledad.

***Sin Ti, de Los Panchos-*** La canción es un bolero y se escucha en la misma primera escena: Doña Lucia, después de recordar con nostalgia un episodio con su difunto esposo, comienza a cantar Sin Ti, los otros se le unen. La fiesta termina prematuramente a causa de una discusión familiar.

---

<sup>23</sup> El efecto de la música se hace más fuerte en la puesta en escena que con sólo la lectura del título, que si bien evoca no emociona igual.

La canción habla de la ausencia de una persona muy querida y de la imposibilidad del otro de seguir viviendo sin esa persona. “Sin ti, que me puede ya importar... sin ti no hay clemencia en mi dolor, la esperanza de mi amor te la llevas por ti, sin ti es inútil vivir, como inútil será el quererte olvidar”. Es el argumento de Dña. Lucia a lo largo de toda la obra, sólo que está hablando de una realidad aún desconocida para los personajes. Ellos en su presente están felices, recordando. Si bien ellos están en el pasado a través del recuerdo del padre y la nostalgia evocados por Dña. Lucia, el subtexto nos está lanzando al futuro de la ficción en donde la protagonista podría perfectamente dedicar esta canción a su hija.

**El payaso, de Joe Arroyo-** canción del género Salsa, la escuchamos en la Segunda escena: “*Sergio sale del suyo (de su cuarto) vestido de camisa y corbatín, nariz, enormes zapatos y pantalones de payaso, Victoria al verlo esconde la bolsa al lado del lavadero*” (Torres 27).

La canción dice así: “Queremos ver la cara que pones, payaso, cuando acaba la función y te marchas con tu amor/ Es muy difícil pensar que fuiste muy sincero en el amor, payaso”. Podemos inferir dos cosas. Una, que la canción denota la condición de payaso de Sergio. Y dos, que la canción hace referencia a la relación de Sergio y Victoria.

Vamos con la primera: Sergio vive paradoja de todo payaso que es hacer reír cuando en realidad solo tiene problemas. Cuando acaba la función, se borra la sonrisa y caen de nuevo sobre sus hombros los dilemas de la vida diaria. La segunda inferencia está relacionada con la situación laboral y económica de la pareja. Sergio posee dos trabajos, trabaja como mesero y como payaso de restaurante. Victoria es esteticista, pero Sergio no le permite trabajar ya que él es machista y celoso, además exige que su esposa se quede en la casa, considera él, como corresponde a cualquier mujer, pero cuando acaba la función y se encuentra con la realidad, se ve sin dinero suficiente y con una vida bastante miserable. Está malhumorado porque no puede cumplir con las responsabilidades que, para él, su rol le obliga.

**Hola, Soledad, de Rolando Lasarie-** También es un Bolero y aparece en la tercera escena: el Dr. Espitia y Dña. Lucia están sentados en la mesa del corredor. Julieta aún no

llega y los dos se ven obligados a esperar. Él permanece allí con la intención de cortejar a la joven y ella con la intención de emparejar a su hija con el respetable abogado. La canción dice así:

“Hola Soledad/no me extraña tu presencia/casi siempre estás conmigo, te saluda un viejo amigo/que te encuentres uno mas/Hola soledad/esta noche te esperaba, aunque no te diga nada/es tan grande mi tristeza ya conoces mi dolor/ yo soy un pájaro herido que llora solo en su nido porque no puede volar/ y por eso estoy contigo, soledad yo soy tu amigo, ven que vamos a charlar”

La canción funciona en dos niveles simbólicos. Por un lado, representa la situación de la pareja de adultos. Tanto Espitia como Lucia son personajes solitarios que encuentran en Julieta la salida a su aislamiento. Con respecto a Lucia, la mujer lleva una excelente relación con su hija, es su amor y en ella deposita todas sus esperanzas. A diferencia de su hijo, Humberto, con quien mantiene una relación un poco más distante, ya que el muchacho siente que su madre prefiere a Julieta. Ahora bien, de Espitia poco conocemos. No sabemos nada de su vida privada, salvo que está cortejando a Julieta. Pero la canción nos hace sospechar que es un hombre solo. Su soledad es quizá la causa de su alcoholismo<sup>24</sup>.

El segundo nivel simbólico se refiere a la situación en la que se verán envueltos los personajes sin la presencia de Julieta en la casa. Cuando la muchacha desaparece, la familia entra en una situación de alerta, luego en una especie de calma momentánea y finalmente en un desenlace terrible para todos los habitantes de la casa: todos a su modo terminan solos. Dña. Lucia, en particular, se sume en la soledad, sin proponérselo, cuando los personajes de la casa continúan con sus vidas. Se ve envuelta en una incomunicación total pues los demás miembros de la familia regresan a la rutina que la vida les impone para poder subsistir. Ella,

---

<sup>24</sup> “El doctor Espitia está sentado en la mesita del corredor. Apura un trago de una botellita que esconde en su maletín.” (Torres 31)

en cambio, permanece en estado de alerta, permanece buscando a Julieta y esperándola, lo cual la distancia completamente.

**Virgen de medianoche, de Daniel Santos-** Esta canción es un bolero, la escuchamos en la quinta escena: La canción está denotando las cualidades de Julieta. Sola en el patio, mira las estrellas y allí se expresa toda su belleza física y espiritual. La canción no sólo denota, sino que idealiza este personaje. Le confiere cualidades divinas: “Virgen de media noche/ cubre tu desnudez/ bajaré las estrellas/ para alumbrar tus pies”. O bien en la siguiente estrofa: “Incienso, de besos te doy/ Escucha oh!/ mi rezo de amor”.

El personaje se pone al nivel de la Virgen María. Elementos como el incienso y el rezo son privativos de personajes santos. Julieta está sentada en el patio viendo el cielo, de noche, de seguro ve también las estrellas y la letra está diciendo que le bajará las estrellas para alumbrar sus pies. Los pies son una parte del cuerpo relacionada con la suciedad y con el trabajo. No en vano, el lavatorio de los pies, echo por Jesús a sus apóstoles, es el mayor acto de humildad. Sin embargo, los pies de la Virgen merecen las estrellas y mil cosas más, ya que nada está a su altura: Julieta tiene el cielo a sus pies. La joven tenía a sus pies el mundo entero, simplemente la oportunidad de vivir, es ya la posibilidad de ser todo lo que queramos. En ese momento, la muchacha tenía una vida por delante.

**El carretero, de Portabales-** lo escuchamos en la séptima escena, es un son guajiro: “*Mañana de un domingo de octubre. Victoria sentada en el lavadero, le arregla las uñas a Julieta, que está sentada en una banquita.*” (Torres 52). El carretero trabaja para poderse casar, mientras que Victoria no puede trabajar porque está casada: “Yo trabajo sin reposo, para poderme casar”. La canción funciona como un símbolo irónico pues contradice la situación de la esposa de Sergio quien le pide a su marido varias veces que la deje contribuir con los gastos de la casa. Por su parte, Julieta trabaja en a cafetería del Palacio de Justicia y conoce a un joven con el cual comienza a salir. La canción habla del matrimonio y del trabajo: la muchacha trabaja, se enamora, pero no podrá casarse. La canción es símbolo irónico porque narra una historia prohibida para las dos mujeres.

**Busco tu Recuerdo, de Charlie Figueroa-** Aparece en la octava escena, es un bolero: Don Carlos tiene un negocio de compraventa. En el patio hace un recuento de los morosos y de los que ya pagaron su deuda. Se muestra entregado a su trabajo, solo y concentrado. En ese momento suena la canción, la cual dice:

“Busco tu recuerdo dentro de mi pecho/ de nuestro pasado que fue de alegría/ Pero solo llegan a mi pensamiento grandes amarguras para el alma mía/ Se que no has de volver, ni yo lo pretendo/ soy culpable de tu ausencia, cariñito mío/ (coro: Pero si supieras lo que estoy sufriendo/nuevamente regresaras porque tengo frío)/ Nadie como tu para quererme tanto/ por eso te llamo llorando mi pena/porque en las tinieblas de mi cruel quebranto/ sin tu amor mi vida sería una condena/ (coro) Tengo mucho frío en el alma sin el calor de tus besos (bis).

Como vemos es una canción de amor, pero no es una mujer la que se roba los pensamientos de D. Carlos, sino su hijo<sup>25</sup>. Preso en los Estados Unidos no lo verá en mucho tiempo. El autor a través de este símbolo, explica un poco la conducta de D. Carlos y revela una parte de su intimidad. El prestamista sufre por no tener a su hijo consigo.

**Fiesta de graduación y Cali pachanguero** – En la novena escena tenemos una mezcla de canciones que concluyen con *Cali pachanguero*, una salsa del Grupo Niche. Se da un cierre musical ambientado con sonidos de bala. Es la forma simbólica de mostrar toda la vida que le quedaba por delante a la joven abogada, todo el mundo de posibilidades que había recorrer. Se queda bailando *Cali pachanguero* mientras detrás empiezan a reventar las bombas, los disparos. La felicidad extrema en contraste con la violencia que trunca su vida. Este recurso de unir en un mismo audio una canción de salsa y unos sonidos ambientales bélicos actúa como una elipsis narrativa, en la cual se suprime un período de tiempo (se

---

<sup>25</sup> “–Carlos: (*saliendo*) La próxima vez no me pongo con pendejadas y lo hago meter preso. ¡Vea a ver! – Sergio: ¡Con tal que sea en la misma cárcel de los Estados Unidos donde tienen metido a su hijo! –Carlos: (*Volviendo*) ¡Esa sí no se la perdono, coime infeliz! ¡Esa sí no se la perdono!”(Torres 116). Después de esto Victoria tiene que ir a recuperar el esmoquin de Sergio. (Canción *Sed de Oro*, tercer acto)

funde el presente de la graduación y el último día de trabajo, en el Palacio de Justicia) con el fin de enfatizar la acción y crear un símbolo.

### Segundo acto

No hay música, el plano sonoro corresponde a locutores de televisión y radio los cuales anuncian lo que está sucediendo en el Palacio de Justicia; también hay estruendos, disparos de metralletas, explosiones de bombas y helicópteros.

El silencio musical corresponde al ritmo que maneja el acto, el cual es muy alto y con un grado de tensión importante. Se retrata todo el proceso que va desde la noticia de que el Palacio fue tomado por el M-19, Julieta estaba allí, hasta que se plantea la posibilidad de que ya no regrese más. Se necesitan estruendos y sonidos bélicos para reforzar la idea del peligro que está corriendo la muchacha. Y finalmente que el silencio se vaya apoderando del lugar como símbolo de la muerte.

### Tercer acto

***Canción Infantil-*** Hasta la tercera escena volvemos a tener música: Dña. Lucia canta *La muñeca azul*<sup>26</sup> en el patio, es de noche y está sola. En eso, una voz se une a la suya y “*una luz lenta descubre a Julieta vestida de niña, encaramada en el papayo*” (Torres 100).

Es la primera vez que vemos a Julieta desde los hechos del Palacio de Justicia. La escena hace parte de la imaginación de la madre. El atuendo infantil demuestra la desprotección, la necesidad de ser cuidada. Por otro lado, la canción resalta el dolor de la madre por la pérdida de su bebé. Ante los ojos maternos, Julieta siempre será una niña.

---

<sup>26</sup> Hay dos grupos teatrales que han realizado una puesta en escena de *La siempreviva*. Uno es el teatro el Local, dirigido por Miguel Torres y el otro es el grupo de la PUJ, Teatro 40. Ambos interpretaron en sus montajes teatrales que la canción infantil era *La muñeca azul*.

La “muñeca vestida de azul”, es indudablemente Julieta. Lucia fue quien aconsejó a la muchacha de tomar el puesto de cajera en la cafetería y gestionó su entrada allí: “la llevé al paseo y se me constipó”. El personaje siente que el destino corrido por su hija es culpa suya. Ahora, la mujer no quiere más que cuidar a su pequeña muñeca, pero ya no puede: “la tengo en la cama con mucho dolor”.

***Periódico de ayer, de Héctor Laboe-*** Salsa, Quinta escena: Victoria baila al ritmo de esta canción mientras lava en el lavadero una prenda. El sonido de la música sale de su radio transistor que tiene en el lavadero. Es la escena en la que regresa la música. Hay un ritmo similar al que reinaba en la casa en el primer acto. Todos están en sus actividades diarias, hay baile, hay movimiento. Por su parte, Sergio ha conseguido trabajo después de mucho tiempo de buscarlo.

Sin embargo, esta canción marca el principio del fin para los personajes. Aquellos que no se dejaron caer en la desesperación por la desaparición de Julieta tienen en esta escena el inicio de su desenlace dramático: Sergio necesita su esmoquin y Carlos no quiere desempeñarlo por una noche. Sergio, en escenas anteriores lo empeñó para pagar el arriendo a Dña. Lucia. El payaso y el prestamista terminan peleando, Carlos le saca en cara a Sergio que lo robó, este lo niega. Carlos insinúa que le pague con Victoria y Sergio enfurece. Finalmente, Sergio menciona al hijo preso de D. Carlos. Éste se pone como loco y se va.

***Sed de Oro de Tony del Mar-*** es un bolero y suena hacia el final de la quinta escena, es la continuación de la historia: Sergio necesita trabajar y manda a Victoria con D. Carlos para que recupere el esmoquin empeñado. Lo irónico de esta decisión es que la ha estado protegiendo y celando, en especial del prestamista, toda la obra. Todos saben muy bien en qué juego se están metiendo, saben también las reglas y las consecuencias, pero no importa, llevan hasta el final la situación. Esta sub-historia la llamaremos *la historia del trío*.

*La sed de oro* se refiere principalmente a Sergio, quien a pesar de celar excesivamente a Victoria, su esposa, a pesar de saber exactamente los deseos de D. Carlos, la manda como becerro al matadero a recuperar lo que es suyo. Victoria regresa después de un momento con el esmoquin, pero a qué precio: “–Victoria: (*muy seria, interrumpiéndolo*)

Aquí lo tiene. *Sergio Vuelve la mirada. Ella baja la suya. Oscuro.*” (Torres 118). Las miradas que se esquivan son muestra clara de que los personajes saben lo que sucedió. D. Carlos pidió un precio por desempeñar el esmoquin, sólo por esa noche, no sabemos cuál. Sin embargo hay varios indicios: el único bien valioso que le queda a Sergio es su mujer. Por su parte Carlos, desde el principio, sabemos que desea profundamente a Victoria, pero no la puede tener por más dinero que tenga. Finalmente se presenta la oportunidad, Carlos tiene a Sergio contra la pared (sin el esmoquin, no comen) y él, a su vez controla a Victoria. Sergio pierde lo que es suyo, para recuperar lo que es suyo.

***Canción para los Niños Muertos, de Mahler-*** En la octava escena, la canción es música clásica: acaban de salir Sergio y Victoria para el cine, Dña. Lucia se queda sola en el patio, es de noche. En ese momento entra Julieta vestida de blanco.

La canción no tiene letra, es instrumental de principio a fin. El título ya nos está dando una primera señal: *los niños*, la muñeca azul, Julieta y su madre. Por otro lado, *muertos* hace pensar en que la muchacha falleció.

La canción entra en un volumen bajo, seguida de un crescendo. En ese momento Julieta pide a su madre que le laven el pelo, éste se encuentra lleno de sangre. Surge una duda a partir de esta canción: ¿Julieta está muerta?

La madre nunca aceptará que su hija murió, de manera que la escena cae en la ambigüedad de su origen: realidad o imaginación. No sabemos si Julieta se presenta a su madre como fantasma, o si Dña. Lucia ya comienza a mostrar síntomas de locura.

***Ninguna, de Aníbal Troilo-*** Corre la novena escena y escuchamos el primer tango de la obra: “*Sergio aparece entrando por el corredor. Viene de esmoquin, sobrio, y empuja la puerta de su cuarto.* “-Sergio: Victoria, cancelaron el coctel mi amor” (Torres 129). Sergio encuentra a Victoria con D. Carlos en el cuarto del último. Se vuelve completamente loco e incendia la casa.

La canción habla de una mujer perfecta, inigualable que ya no está presente. Es la agonía de ese hombre porque todo le recuerda a su mujer: “cuanto quiero alejarme del pasado/es inútil me dice el corazón”.

Este es el nudo de *la historia del trío*, la cual inició con el rescate del esmoquin. Ahora, los personajes se encuentran con las consecuencias de sus decisiones: Sergio paga por haber usado a su esposa como bien de cambio, D. Carlos se gana un enemigo mortal y Victoria tiene que irse de la casa. La canción está adelantándose a este último suceso: “no habrá ninguna igual, todas murieron/ en el momento que dijiste adiós”. El adiós estuvo claro cuando cedieron a los impulsos del prestamista.

Por su parte, el incendio también está anunciado en la canción: “es la triste ceniza del recuerdo/ nada más que cenizas, nada más”. El tango tiene una fuerza particular que aviva la tensión de la escena. Esto provoca en el receptor una tensión aún mayor.

Lucia, al ver el fuego, sale de su cuarto gritando “Saquen a mi hija de ese infierno, asesinos” (Torres 132). Después de esta escena todos son cenizas de sus recuerdos; nadie del *trío* es el mismo: Sergio se queda solo, Victoria se va y Carlos no aparece más, luego nos enteramos que es asesinado. Con Julieta se fue un pasado mejor.

**Periódico de Ayer, de Héctor Lavoe-** Salsa, Décima escena: Victoria se va de la casa. Es el desenlace dramático de Victoria en la *historia del trío*. Tiene que abandonar la casa, ahora ella es el periódico de ayer, así como la historia de Sergio y ella. La reiteración del tema es una forma de puntualizar en el pasado: el pasado como un periódico de ayer. Dentro de la ficción los personajes van pasando la página, Dña. Lucia no olvida, sigue leyendo el periódico de ayer una y otra y otra vez.

**Juego de la Vida, de Daniel Santos-** En la decimoprimer escena “*Lucia, en el patio, lava y cuelga la ropa de Julieta. Humberto está en el cuarto de Lucia. Sergio, en su cuarto, vestido de esmoquin, se pasea bebiendo de una pequeña botella.*” (Torres 136).

Los tres personajes de la casa que restan, se encuentran en franco estado de desesperación: Lucía se evade, Sergio se alcoholiza y Huberto se va. Al final, quedan ella y Sergio y un montón de fantasmas en la memoria de la mujer. Una historia que tenía todas las posibilidades de tener un desenlace feliz se descarrila a raíz de un suceso que los marca a todos, por eso bien afirma la canción que “En el Juego de la vida/ nada te vale la suerte/ por que al fin de la partida/ gana el albur de la muerte”.

La familia es humilde, no tienen mucho dinero y la canción afirma lo siguiente: “Cuatro puertas hay abiertas/ al que no tiene dinero/ el hospital y la cárcel/ la iglesia y el cementerio”. Los personajes, al final, o bien no se sabe donde están (caso de Humberto, Espitia y por supuesto Julieta), o están al borde de la locura (Sergio, Lucía), o están muertos (Carlos). Cada uno pasó por el juego de la vida. Como buen juego está lleno de azar. A ellos les tocó una mala partida, a otros no.

**Escenografía/Utilería-** Son los elementos que componen la estética de la obra como lo son los adornos, los muebles, lo que usan los personajes etc. En este caso analizaremos sólo los que el texto nombra, sin tener en cuenta los que se usaron en los montajes teatrales. Cada uno de ellos está dando cuenta de una situación social, cultural, económica y política. A su vez propone una forma de autoreconocimiento por parte del receptor. Esto fomenta la construcción de memoria y está muy de la mano con el tono realista de la obra.

### Escenografía

Según el Diccionario del Teatro, de Patris Pavis,

La skênographia es, para los griegos, el arte de adornar el teatro y el decorado pictórico que resulta de esta técnica. En el Renacimiento la escenografía es la técnica que se utiliza para dibujar y pintar un telón de fondo en perspectiva. En el sentido moderno, es la ciencia y el método del escenario y del espacio teatral. Es también, por metonimia, el decorado mismo que resulta del trabajo del escenógrafo. En la actualidad la palabra se impone cada vez más reemplazando a

decorado, para superar la noción de ornamentación y de envoltura de esta última.  
(164)

En nuestro caso, dentro de la escenografía encontramos la casa y lo que en ella está fijo. Es decir las paredes, las ventanas, las puertas, los adornos, las camas, el patio, su barandal, los decorados de las paredes, lo que hay en los cuartos, las mesas y sillas, el lavadero, entre otras. Analizaremos los principales.

*La casa* es el escenario en el cual van a tener lugar todos los acontecimientos de la obra. Es una casa real, con paredes y puertas ventanas. Con un patio trasero en el cual se sientan los espectadores. Se encuentra ubicada a pocas cuadras del Palacio de Justicia en el barrio La Candelaria de Bogotá. Por su parte, la familia que habita la casa son los personajes de *La siempreviva*. El espectador ve lo que sucede allí a través de resquicios. A veces los personajes discuten a puerta cerrada pero los vemos a través de los vidrios de las ventanas. Esta intimidad a la que somos invitados provoca que queramos indagar más en los conflictos de los personajes, en el desarrollo de la historia. De esta manera, los espectadores se sumergen profundamente en la ficción de la familia.

*Las flores* que adornan el patio son siemprevivas, las encontramos en los floreros de las mesas, en las macetas de las paredes y por todo el rededor del patio. Este símbolo, que ya analizamos en el título es una forma de recalcar en la idea de la perpetuidad, del recuerdo y del no olvido.

*El lavadero, el agua y la sangre:* el lavadero se encuentra ubicado en proscenio, es decir en la parte más cercana al público del escenario. Allí vemos a Dña. Lucia lavando la ropa de Julieta, una vez desaparecida; vemos a Victoria lavando algunas prendas, vemos a D. Carlos afeitándose, en fin: es un espacio importante en la casa.

En la escena octava del tercer acto, Julieta y Lucia tienen una escena en el lavadero:

*Julieta ingresa al patio mirando a Lucia. Luego camina lentamente mirando todas las cosas con detenimiento hasta llegar al lavadero. Allí se detiene y con*

*movimientos muy suaves agacha la cabeza sobre la piedra de lavar. Lucia va hacia ella y comienza a lavarle el cabello. El agua destiñe un color rojo sangre que Lucia, alucinada, mira escurrir en el lavadero. Su estupor aumenta a medida que vierte el agua a totumadas en el pelo de Julieta... Julieta se incorpora echándose el cabello hacia atrás. La música gana intensidad. Julieta avanza buscando la salida. Lleva la túnica chorreada de sangre. (Torres 126)*

La sangre y el agua se convierten en símbolos de muerte y de vida respectivamente. En esta escena la muchacha no habla, pero hace que su madre le lave el pelo. El color blanco de la túnica que usa refleja la inocencia del personaje, así como su pureza. El pelo de la muchacha parece limpio, sin embargo el agua descubre la verdad, la sangre.

El agua suele ser símbolo del nacimiento, de la vida, de limpieza, de renacer. En este caso, el agua representa el renacimiento a la vida; la joven en escenas anteriores<sup>27</sup> ha enfatizado en la petición de que se le lave el pelo. No en vano es la madre, la dadora de vida, quien lo hace. Es un grito por volver a nacer. Por otro lado, el agua limpia en dos sentidos. Primero, limpia la sangre del cabello de Julieta, limpia el dolor que provocó que se derramara esa sangre. Segundo, el agua borra la fachada con la que entra el personaje: vemos, con el correr de la sangre sobre la túnica de la joven, como se desdibuja el ángel para dejar ver a la mártir. El símbolo del agua-sangre escurriendo es un resumen del proceso dramático de Julieta, ya que al principio se nos presenta como una virgen, un ser sacro, y con su desaparición se consagra como el símbolo de la agonía, como la mártir.

Por su parte, la sangre es la muerte, el sufrimiento. Pero está escondida, seca en el pelo de Julieta. Se podría ver un símil entre los desaparecidos de Colombia y la sangre seca: la oficialidad busca ocultarlos, no quiere una mancha roja en su historia, sin embargo, han habido fuerzas, aguas, que han hecho correr parte de la verdad.

---

<sup>27</sup> Escena tres, tercer acto: “La muñeca azul”

*La decoración de las paredes* está muy bien descrita en la escenografía de la obra. Encontramos toda clase de chécheres curiosos en la casa, que además corresponden a un personaje, el texto no lo dice pero las características delatan la relación. La decoración de las paredes muestra explícitamente la personalidad de los personajes.

En el cuarto de Sergio y Victoria encontramos, “*En las paredes afiches de artistas, Chaplin, Marilyn Moroe*” (Torres 12). Las personalidades de los dos pueden ser representadas en estos dos actores, ambos aspiran a ser como ellos respectivamente, son sus ídolos y sus modelos a seguir. Por su parte, en el cuarto de Dña. Lucia y de Julieta encontramos en las paredes “*cuadros de santos, diplomas, paisajes y retratos de familia*” (Torres 12). Los cuadros de santos corresponden a la madre, los diplomas a la hija.

En las paredes que dan al patio hay “*Otros cuadros como paisajes, estampas de cacería y hermosas doncellas*” (Torres 13). Las doncellas pueden estar enfatizando la figura de Julieta. Sin embargo, hay un cuadro, en el muro que separa las dos puertas ventanas del cuarto de Dña. Lucía que llama la atención y dice el autor, “destaca”, es “*Un gran cuadro de las Ánimas del Purgatorio*” (Torres 13).

Las ánimas del purgatorio son almas en pena que están purgando sus pecados para poder entrar al cielo. Se representan como cuerpos en medio de llamas con los brazos extendidos al cielo. En algunas imágenes vemos que están rodeadas de ángeles que las consuelan; o bien con una imagen santa como la Virgen con el niño Jesús, Jesús crucificado o San Pedro en la parte más alta de la imagen.

Esto tiene mucha relación con lo que sucederá a Julieta. Es un cuadro que actúa como premonición ya que el fuego, que envuelve a las almas del purgatorio, se relaciona mucho con el incendio del Palacio de Justicia y con los que allí murieron calcinados. Es una forma de mostrar el sufrimiento de la joven y de las víctimas del Holocausto del Palacio de Justicia, así como de adelantar el destino de la misma.

En esos cuadros, el fuego simboliza purificación. Algunos filósofos y teólogos contemporáneos afirman que el purgatorio es la vida. Es decir que, al superar ciertos

momentos difíciles de la existencia se están purgando los pecados. En ese sentido, podemos decir que los que sufrieron esta purificación en vida, es decir que murieron a causa de las llamas, en un nivel simbólico, entran al cielo directamente. El cuadro es un símbolo premonitorio como ya dijimos, pero también un símbolo de reparación, ya que confiere la paz a los que murieron de forma tan terrible.

### Utilería

La utilería son todos aquellos elementos que utilizan los actores en escena. Viene de la palabra latina *utilis* que significa “cualidad de poder ser usado, que sirve” (etimologias.dechile.net). Entre ellos encontramos un sinfín, sin embargo los más simbólicos son el radio, las velas que se utilizan tanto al principio como al final de la obra y las prendas de vestir que se cuelgan en el tendedero.

***El radio*** es un elemento indispensable dentro de la obra ya que se posiciona como otro personaje de la escena. Además, es fundamental en el proceso de construcción de memoria de la obra, por los temas que trata y por la forma en que lo hace.

Este elemento de utilería, con características de personaje, tiene unos parlamentos. A través de ellos cuenta todo lo que sucede fuera de la casa, en la macroesfera. La macroesfera es lo contrario a la familia y su intimidad dentro de la casa, es todo lo que atañe al exterior, pero especialmente a la vida pública del país. Por ejemplo, antes de que el M-19 se tome el Palacio, los locutores que escuchamos a través del radio comentan las opiniones de los líderes del movimiento insurgente, la búsqueda de la paz, los planos que se encontraron en Bogotá con el plan para tomarse el Palacio de Justicia, etc. Así mismo, a través suyo se informa sobre la tragedia de Armero, la cual ocurre días después de la Toma. Relata el proceso de las investigaciones sobre el Holocausto del Palacio de Justicia, cómo reaccionan los diferentes órganos del gobierno y qué dice la opinión pública sobre el tema.

El radio es la ventana que tiene el público para enterarse de lo que sucede fuera del ambiente familiar. Es la contracara a los conflictos internos de la madre y de la familia por la pérdida de Julieta. También menciona los puntos de vista de los altos mandos y de la

opinión pública. El autor, con este elemento, está mostrando los principales ángulos de la historia: el familiar, y el nacional.

Por su parte, la forma en que narra dichos eventos es determinante en el proceso de construcción de memoria. La ubicación del radio en el escenario es privilegiada, está en un punto para que se le preste atención: centro-centro. El ojo humano tiende a ver directamente hacia este punto. Es una ubicación destinada al protagonista cuando dice algo de suma importancia o a una escena que se quiere resaltar para que no pase inadvertida.

El radio por ser un personaje quieto puede llegar a perder el foco de atención de los espectadores. Por eso, su ubicación es central. Así mismo, y para reforzar más su presencia, tiene una luz puntual. En cada cambio de escena, hay un oscuro general, pero con la luz del radio encendida. Es lo único que se ve en el escenario y es lo único que se escucha durante el tiempo que dura su intervención. El autor quiere que los espectadores atiendan a lo que les cuenta el personaje, no quiere que se distraigan y usa todos sus artificios para que así sea.

El radio es emisor de noticias y de música. Ya vimos la simbología de la música dentro de la obra y su importancia en el proceso de construcción de memoria. La importancia de las noticias es que nos permite contrastar la realidad externa y la histórica, con la realidad de los personajes y su tragedia. Da un elemento más de verosimilitud a la obra afirmando el hiperrealismo de la misma. El espectador está escuchando las noticias reales que fueron transmitidas entre 1985 y 1986. Está enterándose, a la par de los personajes, de lo que sucede afuera.

***Las velas:***

*La primera que aparece es Julieta, en su habitación, iluminada por la luz de una vela que lleva en la mano. Después, también iluminados con velas, aparecen Humberto y Carlos. En la otra habitación sucede lo mismo con Sergio y Victoria. (Torres 19)*

*La escena queda en un silencio absoluto. Los personajes permanecen pegados a las ventanas, alumbrados con sus velas, como al principio de la obra (...) Al final sólo queda iluminado el rostro de Julieta.* (Torres 144)

El símbolo de las velas, al principio y al fin de la obra, nos da la idea de continuidad o de circularidad, pues inicio y fin hacen parte de un todo. Cuando finaliza la obra, el escenario que tenemos es el siguiente: Julieta desaparecida, la familia desecha, la madre al borde de la locura. Sin embargo, las velas dan la pauta para recordar el inicio, el elemento transporta al receptor a la primera fase: Julieta viva, la familia en casa, la madre sana. El símbolo que maneja la vela es similar al de las siemprevivas pues llaman a la rememoración. La ficción nos permite volver a leer, a escuchar o ver la ficción representada, y en todos los casos, podremos volver al principio, al cumpleaños de Dña. Lucia, si así lo deseamos.

Por su parte la luz que produce la vela alumbra la oscuridad. Si entendemos la oscuridad como la incertidumbre del paradero de Julieta, entonces la luz es el recuerdo. Por otro lado, si entendemos la oscuridad como la agonía que vive la joven a raíz del Holocausto, entonces la luz puede ser tanto el encuentro con la divinidad como la esperanza de la misma por regresar a casa o la esperanza de su madre.

*Las prendas de vestir* que se ponen a secar en cuerdas, al lado del lavadero van cambiando de color a lo largo de la obra. “*Al comienzo de la obra el color predominante de las prendas es alegre. Al promediar la obra, gris y al final, totalmente negro.*” (Torres 13). Las tonalidades corresponden al ánimo que se vive en la casa en cada uno de los actos.

Los colores vivos son sinónimo de alegría, de cotidianidad, de una forma de ser muy latinoamericana. Los tonos oscuros en la cultura occidental representan el luto, la muerte, el respeto. Al principio, cuando Julieta está presente, la familia tiene problemas, pero con solución y viven su día a día como cualquier familia. Luego, en el segundo acto, cuando Julieta se pierde, la tensión y desasosiego que esto produce equivale a un tono gris. El segundo acto es definitorio pues allí se sabe si la joven va a aparecer o si definitivamente su paradero será una incógnita. El gris representa muy bien esta ambigüedad pues es un color que está entre el blanco (la vida, la luz) y el negro (la muerte, las tinieblas). El último acto,

como ya lo analizamos, es la consumación de la desgracia familiar. El luto, por lo tanto, es completo y representa el estado en el que se encuentra la familia.

La ropa de Dña. Lucia cambia a medida que nos acercamos al final de la obra. De vestir con colores, pasa a vestir “*con pañolón y falda negra*” (Torres 103). Es la forma de aceptar que Julieta murió (en un sentido figurado): murió porque no está con ella, no hace el luto y continúa esperándola<sup>28</sup>.

En uno de los primeras escenas, Dña. Lucia sale muy elegante para misa, lleva puesto el vestido para se suponía iba estrenar en el grado de Julieta. La señora, Julieta y Humberto tienen un diálogo en el patio y mientras tanto Julieta cuelga la ropa recién lavada. “*Julieta sigue ocupándose de la ropa. Ha organizado, al descuido, tres prendas con los colores de la bandera.*” (Torres 55). Julieta las organiza, ella es la representación del país, de la democracia. Al desaparecer, “*Victoria cubre con un trapo negro las prendas que forman el tricolor nacional.*” (Torres 83), es el segundo acto y el momento en que los personajes comienzan a alejarse de Dña. Lucia. Vemos que la bandera, símbolo de la vida, de la nación y de la democracia, ahora es un paño negro, símbolo de la muerte o del luto porque el país está manchado de sangre.

---

<sup>28</sup> “-Lucia: oiga Sergio, si Julieta llega a venir dígame que me espere, que yo no me demoro” (Torres 112)

## CONCLUSIONES

Podemos afirmar, después de realizar este estudio, que *La siempreviva* es una obra de notable calidad, siendo una de las mejores obras de la literatura dramática colombiana contemporáneas. Afirmamos esto por múltiples razones, la primera de ellas es porque su trama es compleja e interesante pues refleja dentro de una historia común, la complejidad de la vida humana. A su vez, por la forma en que están contruidos sus personajes, todos en suma complejos y absolutamente verosímiles. Por el ritmo que utiliza para contar la historia, a través de clímax dramáticos por medio de los cuales suscita en el receptor una gama de sensaciones específicas para los distintos momentos: risa, llanto, suspenso, miedo, etc. Por que se aproxima a la imagen de lo real y lo logra través de un estilo naturalista-hiperrealista, que crea en el receptor la sensación de presenciar los hechos. Por la forma en que se acerca al hecho histórico, desde una historia familiar y no desde la historia oficial. Además, porque escoge un tema fundamental, ya que la Toma del Palacio de Justicia es definitiva y parte en dos la historia de Colombia. Porque posee un plano simbólico muy amplio y sutil, que se configura como un segundo nivel de interpretación a la par de la historia. Porque a partir de una historia particular, suscita emociones universales de manera que el tema se extiende a través del espacio y del tiempo de su contexto o dicho de otra forma, es una obra que trasciende su contexto y habla a lo universal.

El tema de la obra está basado en un hecho histórico, pero éste es abordado desde un enfoque intimista, con una escala micro, pues trata los pormenores de una familia que ha perdido uno de sus miembros como consecuencia de los hechos ocurridos en la Toma del Palacio de Justicia. En este sentido, la obra articula el aspecto macro del contexto histórico y su relación con la estructura social con el microcosmos familiar. Este tratamiento del tema, puede resultar más efectivo en la construcción de memoria que la narración de los eventos generales, como lo son todos aquellos relacionados con la vida pública del país.

Podemos afirmar que el autor, Miguel Torres, se vale de distintas estrategias formales en orden de acercar al lector/espectador a la ficción teatral (entre ellas encontramos

el género de la obra, el estilo, la estructura, y los símbolos presentes en la ficción). Tales estrategias apuntan a que el receptor se identifique y se compadezca de los personajes, así como de su situación. Pero, existe un proceso posterior en el cual el espectador/lector se distancia y toma conciencia del hecho histórico. Tal distanciamiento se da gracias al nutrido plano simbólico de la obra, el cual promueve en el lector/espectador un acercamiento racional. Estos procesos, como lo son emocionarse y racionalizar, que suscita la obra en el receptor, promueven la construcción de memoria.

*La siempreviva* es una ficción literaria y teatral que actúa como un gran signo cultural: la obra revive la figura del cadáver insepulto, planteada ya en la tragedia griega, y en particular en *Antígona*, de Sófocles. En ese sentido, actualiza un gran mito de la literatura que, en nuestra realidad histórica, se ha hecho presente a través de los miles de cadáveres insepultos, consecuencia de las diferentes formas de violencia en nuestro país. Así mismo, *La siempreviva* no sólo condensa una parte de la historia colombiana, sino que actúa como premonición. Por tal motivo, vincula al receptor con su pasado y con su presente induciéndolo a una toma de conciencia en torno a su Historia, tal proceso construye memoria.

La memoria individual, mediante los recuerdos, es una forma de acercarnos a la realidad pasada. Dicha facultad tiende a ser caprichosa ya que actúa de acuerdo con las subjetividades. Además, como se sabe, los recuerdos tienden a ser selectivos y más aún, a transformarse con el tiempo. Por otra parte, la memoria colectiva nos permite reconocernos como cultura, como sociedad y, en ese sentido, posibilita el mejoramiento de las condiciones de vida en nuestra realidad presente. Así mismo, la memoria colectiva nos alerta para no repetir hechos tan atroces como el Holocausto del Palacio de Justicia. Por este motivo es de suma importancia que recordemos y que promovamos los procesos que nos ayudan a construir memoria como sociedad.

Paradójicamente, el olvido es la contraparte necesaria de este proceso. Sin embargo, es de vital importancia que se dé el *olvido feliz* que propone Paul Ricoeur, ya que es el que permite que las heridas causadas por un trauma histórico se cierren y sanen. El perdón, en

ese sentido, sólo es posible si hay un *olvido feliz*. Para el caso de *La siempreviva*, la familia de Julieta Marín no puede olvidar, al menos no de manera feliz, ya que la desaparición de la persona amada y la falta de información sobre la suerte que corrió impiden hacer el duelo.

Según una concepción tradicionalista, la Historia tiene la pretensión de ser veraz y de fijar para la memoria un evento pasado. Pero las nuevas teorías afirman que no hay que confundir el objetivo de la Historia: encontrar la verdad pasada y fijarla en el presente, con su acción real. La Historia no puede aprehender el pasado a cabalidad, sólo una imagen de él, tampoco puede ser veraz porque la información siempre tendrá vacíos que deberán ser llenados para hilar una historia coherente.

La Historia cambia y se construye constantemente según el modelo, el poder, o el *status quo* que se quiera preservar. Así mismo, aquel que ostenta el poder es a su vez el que manipula la construcción de la Historia. Por eso, el papel de las versiones no oficiales, así como de las Historias ficcionales juegan un papel fundamental en la construcción de memoria, pues aporta otros elementos y puntos de vista que no son tomados en cuenta por la oficialidad. Estas dos formas de la Historia son independientes, de manera que entran a complementar la gran Historia y a actuar como oposición frente a las versiones oficialistas y macroestructuradas.

Es imposible recuperar, para el presente, de manera objetiva lo que sucedió los días 6 y 7 de noviembre de 1985 durante la Toma del Palacio de Justicia. Podemos acercarnos, a lo sumo, a distintas versiones del evento, las cuales están construidas a partir de diferenciados puntos de vista. Son éstas versiones las que se irán convirtiendo poco a poco en la historia oficial. *La siempreviva* se presenta de forma explícita como un producto de la ficción y de la invención y ofrece, a través de la verosimilitud dramática, otra forma de acercarnos a la verdad histórica y, en particular, a los desaparecidos del Palacio de Justicia.



## BIBLIOGRAFÍA

Arendt, Hanna. *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós, 1995.

Ariel Rivera, Virgilio. *La composición dramática*. México: Gaceta S.A., 1989.

Arnold, Jhon H. *Una brevísima introducción a la Historia*. México: Océano, 2003.

Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998.

Benjamin, Walter. «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres.» *Illuminaciones IV*. México: Taurus, 2000. 59-75.

Betley, Eric. *La vida del drama*. México: Paidós, 1992.

Boulos, Jawad. *La geografía, factor esencial de la Historia*. Caracas: Universidad central de Venezuela, 1969.

Castro, German. *El Palacio sin máscara*. Bogotá: Planeta, 2008.

Char, Rene. *Feuillets d'Hypnos*. Paris: Collections Spoir, 1946.

de Hipona, San Agustín. «Libro XI.» *Las confesiones de San Agustín*. México: Porrúa, 2008.

*etimologias.dechile.net*. 17 de 07 de 2013. 17 de 07 de 2013.  
<<http://etimologias.dechile.net/?u.til>>.

Mudrovcic, María Inés. *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en filosofía de la Historia*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

*palaciodejusticia.org*. 18 de Julio de 2013. <<http://www.palaciodejusticia.org/>>.

Pardo Acosta, Jorge Manuel. *Simbólica latinoamericana*. Bogotá: Centro Universidad Abierta, JAVEGRAF, 2004.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

*periodismosinfronteras.com*. s.f. 23 de Junio de 2013.

Puentes Melo, Ricardo. *Carlos Augusto Rodriguez no está desaparecido y Cristina Guarín no está desaparecida*: 23 de Junio de 2013. *periodismosinfronteras.com*

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.

Rossi, Paolo. *El pasado, la memoria, el olvido: ocho ensayos de la historia de las ideas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

Salmeron, Nicolas. *Itinerarios- SCMI*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2008.

Serrano, Jaime y Carlos Upegui. *Informe sobre el Holocausto del Palacio de Justicia*. Judicial. Bogotá: Diario Oficial, 1986.

Valery, Paul. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1990.