

## Tragedia, metáfora y realidad en *La siempreviva* de Miguel Torres\*

Fecha de envío: 27 de octubre de 2016

Nancy Doris Ospina Zapata\*\*

nayoszaho@hotmail.com

*¡Julieta no está muerta!*  
*¡Nunca ha estado muerta!*

Miguel Torres, *La siempreviva*

### Resumen

En el presente artículo se realiza un ejercicio interpretativo de la obra *La siempreviva* del dramaturgo colombiano Miguel Torres. Se explora en ella su dimensión trágica y la poética particular que permite identificarla como una experiencia estética que, desde el arte, pone en escena una intención reflexiva y de denuncia. La obra tiene como acción central la desaparición forzada, producto de la injusticia e impunidad en medio de la violencia generalizada en Colombia, y parte de un hecho histórico real: la toma del Palacio de Justicia por parte del grupo insurgente M-19 en el año 1985. Esta realidad se confronta con la ficción literaria del autor y genera una metáfora que, desde un inquilinato de barrio, le permite mostrar la transformación de los personajes que representan el drama universal del dolor, la soledad y el olvido de los desposeídos.

Palabras clave: Siempreviva, tragedia, realidad, desaparición forzada, dolor, dramaturgia.

### Abstract

This article offers an interpretative exercise regarding the work *La siempreviva* whose author is the Colombian dramatist Miguel Torres. The work is analyzed from its tragic and particular poetic dimension that allows to identify it as an esthetic experience that, from the art point of view, enacts the reflection and the social condemnation. The work has a central action the forced disappearance, as a result of the injustice and impunity due to the generalized violence in Colombia and it was written based on a real historical event: The Siege of Colombia's Palace of Justice by the M-19

---

\* Este artículo es producto del Seminario de trabajo de grado en el marco de la Maestría en Hermenéutica Literaria de la Universidad EAFIT.

\*\* Candidata a magíster en Hermenéutica Literaria de la Universidad EAFIT. Licenciada en Literatura de la Universidad del Valle. Docente del Municipio de Medellín.

insurgent group in 1985. This reality is confronted with the fiction created by the author offering a metaphor that, from a tenancy in a poor neighborhood, allows the author to show the transformation of the characters that represent the universal tragedy of pain, loneliness and the dispossessed oblivion.

Key words: *Siempreviva*, tragedy, real life, forced disappearance, pain, dramaturgy.

El teatro es una práctica artística que en Colombia ha vivido un proceso de transformación de acuerdo a las épocas y tendencias. *La siempreviva* es una obra que se ubica en la corriente que desde la segunda mitad del siglo XX ha desarrollado un tipo de teatro de carácter social y que, dadas las características y el contexto del que parte: la toma del Palacio de Justicia por parte del grupo guerrillero M-19 en 1985, y las consecuencias de este hecho como respuesta del Estado al ataque, se puede ubicar en términos de lo que muchos artistas en estos tiempos han catalogado como “Dramaturgias de la violencia, Dramaturgias de la resistencia o Dramaturgias de la memoria y otras similares, entre ellas Poéticas del horror. Así mismo se habla de un Teatro que reconstruye, el cual abarcaría las nuevas ritualizaciones colectivas de expresión de dolor<sup>1</sup>”.

En *La siempreviva*, Miguel Torres muestra una estética particular en la que un realismo sin ambigüedades y convincente lleva a los espectadores a pensar, por un lado, en la historia que el autor cuenta, y por el otro, en el teatro como expresión del arte y la cultura que, aún hoy, evoca las manifestaciones de la tragedia clásica; esta, vista desde la soledad del ser humano, de la puesta en juego de su ambigüedad existencial y de la inmersión de un pueblo como el colombiano en una violencia devastadora. Torres, abre la cerradura del dolor que se enraíza en la vida cotidiana de unas familias que habitan el inquilinato de doña Lucía, personaje que se constituye en el arquetipo de los seres que, en los hechos históricos violentos ocurridos en Colombia, han marcado el trajinar de esas familias que, desde la

---

<sup>1</sup> La cita hace parte del estudio que en el año 2012 patrocinó el Ministerio de Cultura de Colombia a través del libro titulado *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la Dramaturgia del conflicto*. En el texto se cita al profesor Jorge Dubatti (2003: 8) cuando caracteriza el teatro y los teatristas argentinos de la post dictadura en términos de resiliencia, en el sentido de “la capacidad humana para sobreponerse a las adversidades y construir sobre ellas”. Situación que no está lejos de lo que en nuestro país han vivido y asumido las víctimas del conflicto y que ha sido representada en la dramaturgia nacional (Colombia, Ministerio de Cultura, 2012: 17).

esperanza y el deseo, engrosan las filas de quienes buscan a un ser querido desaparecido, en este caso, a su hija:

LUCÍA: Yo la voy a encontrar. Así tenga que hablar con el presidente de la República, con los generales, con el mismo Dios, yo la voy a encontrar.

HUMBERTO: Para las autoridades no hay desaparecidos.

LUCÍA: ¡Entonces que me la devuelvan! (Torres, 2010: 94)<sup>2</sup>.

La obra de Miguel Torres, además de la dramaturgia, con experiencia como actor y director de teatro (uno de los pioneros del movimiento teatral en Colombia), se expresa en su vocación de escritor, cuentista y poeta y deja ver en sus historias la exploración de hechos históricos que han marcado la vida política del país. Es así como en sus novelas *El crimen del siglo* (2006) y *El incendio de abril* (2012), que hacen parte de una trilogía inconclusa, ahonda en “El Bogotazo”, en ese histórico 9 de abril de 1948 cuando fue asesinado Jorge Eliécer Gaitán, el hombre que representaba las ilusiones de un pueblo de ser redimido de la pobreza, la injusticia y el abandono al que lo tenía sometido el Estado, hecho que Torres considera como el gran fracaso colombiano del siglo XX. En esta línea, el proceso de creación de Torres es una investigación que apunta a hechos concretos, sin embargo, la materialización de su obra de arte apunta a la ficción. De *El crimen del siglo* dijo alguna vez que contó la historia como pudo haber sucedido porque estaba convencido de que “la ficción literaria arroja luces reveladoras que hacen que el lector mire un hecho real de una manera distinta” (Villa, 2012)<sup>3</sup>. Y es igualmente una visión propia la que presenta el escritor en sus obras; en ellas fabula la realidad, sobre todo, desde la voz y la mirada de la gente que vivió y padeció los hechos, pero no de los personajes destacados por la historia que son de renombre, sino de aquellos que en la historia del país no han sido escuchados ni tenidos en cuenta; personajes como un taxista, una tendera, un zapatero, el billarista o un periodista, o como ocurre en *La siempreviva*, los habitantes de un inquilinato.

Es precisamente la casa de doña Lucía, convertida en inquilinato, el marco espacial en el que se instaura la metáfora de *La siempreviva*. Se refleja, en este aspecto, un esquema semejante al encontrado en la historia titulada “La casa” que hace parte del libro de cuentos *Los oficios del hambre*, publicado por Miguel Torres en 1988; en ella se narran los efectos

---

<sup>2</sup> Todas las citas de la obra son tomadas de esta edición. En adelante, solo se indicará el número de página.

<sup>3</sup> Esto lo expresó en la entrevista a raíz del lanzamiento de su libro *El incendio de abril*.

del golpe de estado del general Rojas Pinilla en el año 1953, en la vida de una familia en la que el personaje central, Julio Nieto, mecánico aficionado a comer, al fútbol y a los crucigramas, “no quería sacar los ojos a la calle porque sabía que afuera el mundo andaba revuelto y le daba tristeza salir a comprobarlo” (p. 11). En la casa, entonces, se crea el microcosmos que remite a la relación del mundo interior con el exterior ya que la casa, definida por Bachelard en *La poética del espacio*, como “uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre” (1975: 29), representa, en aquel inquilinato, ese país del ensueño<sup>4</sup>, en el que los personajes están tratando de enraizar su vida. Es así como Lucía, dueña de la casa, obligada a vivir del arriendo de los cuartos para no perder el pedazo de territorio en el que su hija Julieta creció al lado de una familia, por tiempos feliz, y de la que un día salió para no volver, instaurando el vacío, la soledad, la falta, nos remite a esa poética del rincón del mundo que por humilde que sea, determina un universo propio:

SERGIO: ¡Victoria! ¡Victoria!

VICTORIA: (*Su voz desde el fondo*) ¿Qué quiere?

CARLOS: (*Legando del fondo*) Doña Lucía, ¿usted se acuerda qué día es hoy?

SERGIO: (*En el cuarto*) ¡Carajo, dónde se metió ese zapato!

LUCÍA: Ni me lo recuerde, don Carlos. Deme un respiro, ¿sí? Esta semana quedaron de conseguirme una platica, y si mucho le tocará esperar mientras les llega la quincena a los muchachos.

CARLOS: Ya son tres meses de intereses en la deuda y no quisiera ir a medidas extremas.

SERGIO: Preciso hoy que me salió un trabajo no voy a encontrar ese maldito zapato.

LUCÍA: No se preocupe, don Carlos. En el transcurso de esta semana yo le cancelo.

SEGIO: (*En el cuarto*) Victoria, Victoria ¿ha visto mi zapato?

VICTORIA: (*Llegando del fondo*) Tiene que estar debajo de la cama (*Va al lavadero*)

CARLOS: (*Siguiendo con la mirada a Victoria*) Ojalá sea cierto, doña Lucía, ojalá sea cierto. Que tenga un feliz día. (*Sale hacia el fondo*) (pp. 25-26).

El inquilinato, entonces, con sus corredores, el lavadero, los cuartos y sus ventanas era ese pequeño mundo en el que estos inquilinos cotidianamente se permitían lo que igualmente Bachelard nombra como la función primera de habitar.

---

<sup>4</sup> El ensueño es concebido en *La poética del espacio* (Bachelard, 1975) como el principio unificador de la integración de esos pensamientos, recuerdos y sueños del hombre.

A partir de lo que se ha dicho, en este artículo se busca un acercamiento ontológico y hermenéutico<sup>5</sup> a *La siempreviva* de Miguel Torres, y se presentan algunos elementos que, en la evocación de la tragedia clásica desarrolla la obra, siendo esta una forma de indagar en los territorios del desastre de una sociedad descompuesta y corrupta. Igualmente, el texto explora esa referencia que, desde el drama de Antígona, nos rememora doña Lucía en busca de su hija desaparecida. Se evidencia así la dimensión trágica en la obra y la estructuración de una micropoética en la que se ubica el hecho histórico como un acontecimiento que, en lo social, permite “el paso de lo prosaico a lo poético y consolida la misión del arte: hacer ver lo que se quiere ocultar” (Grisales, 2013: 9). Complementando el sentido de la obra, se explora el concepto de la casa como ese universo primario en el que se instaura la vida y lo que en ella se construye entre la intimidad del individuo y su convivencia con los otros, haciendo un paralelo en torno a lo que en la desaparición de la casa como cuerpo que articula las historias al interior de ella, se asimila con la falta de justicia, la degradación de los personajes y la pérdida de ilusiones y ensueños a nivel personal y de país; se explora entonces la casa como metáfora del país.

La representación que se hizo de *La siempreviva*, basada en los hechos de la toma del Palacio de Justicia por parte del M-19 y la posterior retoma del ejército, se inspiró en Cristina del Pilar Guarín, una de las desaparecidas de la cafetería que había al interior del Palacio de Justicia y quien llegó a engrosar la lista del fenómeno de la “desaparición forzada”<sup>6</sup> en Colombia. Y, aunque en la evolución de los hechos y en medio del proceso político e histórico que se vive actualmente en Colombia con la puesta en marcha de un

---

<sup>5</sup> Desde las perspectivas de análisis del texto dramático, lo ontológico, por un lado, se enfoca hacia la identificación de la incidencia de la macropoética (“conjunto de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados” (Dubatti, 2009: 7) y de la micropoética en la obra. Apunta así a la génesis de la obra. Por otro lado, lo hermenéutico se dirige, desde la fábula hasta el discurso teatral, hacia un ejercicio interpretativo que busca identificar los rasgos que privilegian determinados valores en la obra.

<sup>6</sup> “La desaparición forzada es un crimen atroz que subsiste a nivel mundial y que priva de la libertad a una o varias personas mediante cualquier forma (aprehensión, detención o secuestro), seguida del ocultamiento, o la negativa a reconocer dicha privación de libertad o de dar cualquier información sobre la suerte o el paradero de esa persona, privándola así de los recursos y las garantías legales. Constituye una violación de los derechos humanos cuando los hechos son cometidos por el Estado a través de sus agentes o a través de personas o grupos que actúen con su autorización o apoyo. Se considera un crimen de lesa humanidad cuando los hechos son cometidos de forma generalizada o sistemática”. En Colombia, la desaparición forzada se viene registrando hace más de 30 años, pero solo “fue incluida en el Código Penal como delito, por la Ley 589 del 2000, gracias a la presión notoria de organizaciones de víctimas, grupos políticos y ONG’S defensoras de derechos humanos, que buscaban la prevención y sanción con relación a dicho delito” (Enciso y Pulido, s. f.).

proceso de paz, se pudo encontrar el cadáver de esta joven desaparecida después de más de 31 años<sup>7</sup>, queda en el aire la marca imborrable del dolor de esa madre que murió con la esperanza a cuestas de lo que nunca llegó, como ocurrió a Lucía, la madre de Julieta en la obra, que pierde la razón clamando justicia. Se constituyen así estos hechos en segmentos que solo tienen una respuesta en el sentido de los discursos artísticos individuales y colectivos que han venido resignificando la expresión teatral y la diversidad de poéticas y micropoéticas que, en este caso, apuntan a la reconstrucción de la memoria. Y que para el momento político e histórico del país, a este se le suma la reivindicación de la “no repetición”.

### **Cómo se llega a la obra**

Distintos autores de épocas y estilos diferentes coinciden en ubicar el conflicto como el elemento que estructura y caracteriza la obra dramática. William Layton, citado por José Luis Alonso de Santos en *La escritura dramática*, afirma que “es la tensión entre dos partes para conseguir una meta. El conflicto es el motor de lo dramático, de lo teatral” (1998: 107). En *La siempreviva*, esa tensión se genera en el momento en el que Julieta desaparece del seno de su familia: la vida en la casa ya no vuelve a ser la misma, y como consecuencia de este drama se inicia el movimiento de búsqueda que, en cabeza de la madre, inician todos; esa búsqueda no obtuvo respuesta, pero trae a escena un contexto en el que se ubica ese fenómeno de la desaparición forzada del que es víctima Julieta.

En este punto se hace el tránsito directo entre la ficción de Torres y la realidad del país de la que parte la obra. La Toma del Palacio de Justicia por parte del M-19 es consecuencia de una arremetida que este grupo armado emprende contra el Estado y las fuerzas militares porque se consideró a sí mismo como víctima del fracasado proceso de Paz que habían iniciado con el presidente Belisario Betancur el 24 de Agosto de 1984 al firmar un Pacto de Cese al Fuego y Diálogo Nacional. En la versión documental que hace el periodista

---

<sup>7</sup> El 9 de septiembre de 2016, la fiscal general encargada del caso, entregó los restos de Cristina Guarín a su hermano después de 31 años de búsqueda desde su desaparición en el Holocausto del Palacio de Justicia, y en torno al caso expresó: “Nada reparará esta tragedia, pero al menos la búsqueda ha terminado con el dolor de esa maldición, de ese delito que a Cristina le segó la vida y quiso despojarla incluso de su identidad” (Bohórquez, 2016).

colombiano Ramón Jimeno sobre la toma del Palacio de Justicia, en su libro *Noche de Lobos*, hace el recuento de cómo desde el año 1983 el gobierno había aceptado la propuesta de hacer un alto al fuego y convocar a un Diálogo Nacional hecha por Jaime Bateman Cayón, fundador y líder de ese movimiento, muerto en abril del mismo año. Se rompe este acuerdo y el M-19 reinicia las acciones que lo habían caracterizado desde su fundación en el año 1970 cuando, como respuesta a lo que consideraron un fraude electoral contra el candidato Gustavo Rojas Pinilla, se proclamaron defensores de la voluntad popular e iniciaron un accionar que fue catalogado propagandístico en alto grado, osado en varios de los objetivos que se propusieron (robo de la espada de Bolívar en la Quinta en Bogotá, secuestro de grandes personalidades, robo de casi cinco mil armas del Cantón Norte del Ejército Nacional de Colombia en 1978 y la toma de la Embajada de República Dominicana en 1980) y en ocasiones al estilo Robin Hood (expropiación de bienes y alimentos para repartir en los barrios populares o a campesinos en su área de influencia).

“Los dirigentes del M-19, siempre creyeron que tenían un gran apoyo popular, en parte debido a las manifestaciones de simpatía que recibían en las zonas donde se instalaban. Convencidos de sus éxitos militares enrumbaron sus acciones hacia un solo objetivo: ser gobierno” (Jimeno, 1989: 22). De allí surge la ofensiva en la que querían alterar el curso normal de la institucionalidad y demostrar su capacidad militar. Optan por la toma del Palacio de Justicia en noviembre 6 de 1985, ya que allí estaría la Corte Suprema de Justicia en la que, con sus miembros, tendrían rehenes de alto peso para presionar cualquier negociación; además de que sería el espacio preciso para llevar a cabo lo que ellos consideraban debía ser un juicio político al Presidente Betancur por el fracaso en el proceso de paz y por su política de entrega del país y de la soberanía nacional, a lo que sumaron su oposición al tratado de extradición<sup>8</sup>. El grupo insurgente no tuvo en cuenta, por un lado, el gran desconcierto en el que se hallaban la justicia y sus órganos institucionales en el país, y por el otro, que no había realmente justicia y primaba la justicia penal militar; mucho

---

<sup>8</sup> El presidente Belisario Betancur, al asumir la presidencia de la República en 1982, afirmó que por principio, en su gobierno no habría extradición (entrega de nacionales para ser juzgados en otro país), pero el 30 de abril de 1984 es asesinado el ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla, quien se caracterizó por perseguir a los narcotraficantes del cartel de Medellín liderados por Pablo Escobar. A raíz de esto, “el presidente Betancur cambia su criterio de no extraditar y el 2 de mayo anuncia ante los restos de ministro asesinado que extraditará a colombianos para que sean juzgados por justicias extranjeras” (*El Tiempo*, 1997).

menos calcularon que el presidente decidiría que la respuesta a sus aspiraciones fuera de carácter militar.

De esta forma fue que, a pocas horas de la toma del Palacio de Justicia, la Décimo Tercera Brigada del Ejército, en cabeza de su comandante el General Jesús Armando Arias Cabrales, asumió la situación e inició la retoma. Desde ese instante se pierde toda opción de solución política y se presentan los abusos en el ejercicio del poder y la acción de la fuerza. El balance, además del resquebrajamiento de la institucionalidad, del cuestionamiento a los métodos de acción por parte del Estado y de la sensación de que se había “asesinado la justicia”, en la que ha sido considerada una de las mayores catástrofes en Colombia: “El Holocausto del Palacio de Justicia”, fue la muerte de casi 100 personas entre Magistrados de la Corte (12), empleados de oficinas, de la cafetería, visitantes, soldados y guerrilleros (los 35 que entraron con armas como “escuadras de ataque”)<sup>9</sup>. Con esta acción del ejército colombiano se presenta el aumento del fenómeno de la desaparición forzada como ejercicio ilegal y violatorio de derechos humanos por parte de fuerzas del Estado, hecho denunciado por familiares de los desaparecidos porque luego de ser reportados como vivos a la salida de la retoma del Palacio, fueron negados por parte de las fuerzas militares bajo el argumento de que en su haber no existían desaparecidos.

En este contexto es en el que se encuentra Cristina del Pilar Guarín, quien entra a aumentar las estadísticas de víctimas inocentes de una confrontación armada en la que quienes más sufren son los desposeídos. De esta manera su madre y su padre inician un peregrinar que no tuvo final feliz por toda su tragedia individual: ella, quien dejó la pieza de su hija como quedó en la mañana del 6 de noviembre cuando salió a entregar el puesto en el que había hecho un reemplazo, y el padre, quien por muchos años se dedicó a escribirle cartas a su hija con la ilusión de entregárselas cuando regresara, ambos murieron sin saber qué había pasado con su hija. 31 años después, su hermano, quien mantuvo la búsqueda, pudo encontrar el cadáver y se comprobó por las investigaciones de la Fiscalía,

---

<sup>9</sup> Después de las investigaciones y recolección de testimonios, se pudo conocer que fueron 35 guerrilleros, entre hombres y mujeres, los que entraron armados al Palacio de Justicia y todos murieron. Entraron otros tres de civil a cumplir tareas de apoyo, de los cuales solo hubo una sobreviviente: Clara Helena Enciso quien, meses después y luego de salir ilesa de allí, gestionó su asilo político en México. Los otros dos guerrilleros: Irma Franco y Alfonso Jacquin, fueron llevados a la Casa del Florero donde el servicio de inteligencia del Estado hacía las identificaciones del caso y los interrogatorios a los “rehenes rescatados”; pero ellos dos, a pesar de haber entrado vivos a la Casa del Florero, nunca fueron encontrados por sus familiares. Fueron asesinados y desaparecidos después de fuertes torturas.

que Cristina Guarín, así como los dos guerrilleros del M-19, había salido viva del Palacio y que fue asesinada a tiros; hecho ante el cual se selló el manto de la impunidad.

Es frente a esta realidad que podemos ver cómo, en el caso de Miguel Torres con *La siempreviva*, su ficción literaria puesta en escena teatral, ratifica esa intención del arte que permite una mirada diferente a la gran tragedia que atraviesa la condición humana.

## **La Obra y su estructura**

“Tratándose del teatro, la fábula, además de un conjunto de motivos, es también su representación escénica, donde utiliza unos determinados signos paraverbales y no verbales que intensifican, contrastan, subrayan unos motivos frente a otros, o unas partes frente a otras” (Bobes, 1997: 284). Partiendo de este concepto de fábula de María del Carmen Bobes, vemos cómo todos los motivos, la representación escénica, las acciones y los signos de toda índole en *La siempreviva* llevan a una unidad de acción. Esta estructura y su realización generan una poética particular que eleva la obra a un alto nivel artístico. La fábula, en este caso, parte de una historia cotidiana: la celebración de cumpleaños de la dueña de la casa, doña Lucía; una mujer viuda, madre de dos hijos: Julieta y Humberto, quien se ve obligada a convertir su casa en inquilinato para poder sobrevivir. La casa termina por ser hipotecada a un usurero que vive allí como inquilino, don Carlos; este, poco a poco se va apropiando de las pertenencias de los otros inquilinos hasta el extremo de cobrarse sus deudas con los favores de la inquilina más atractiva y deseada, Victoria, una manicurista sometida al yugo machista de su marido Sergio, quien trabaja en ocasiones como mesero y otras como payaso. Julieta, la hija de doña Lucía, es una joven seria que rechaza las insinuaciones de su madre y hermano frente a los devaneos amorosos del doctor Espitia, su profesor de tesis, para tratar de salir de sus dificultades económicas. Ella prefiere trabajar en empleos temporales para costearse su carrera de abogada (uno de esos empleos es el que casualmente está desempeñando en la cafetería del Palacio de Justicia cuando se presentan los trágicos hechos que la convierten en desaparecida):

HUMBERTO: ¿Qué hay de su novio, Julieta?

LUCÍA: No la moleste, Humberto. (*A Julieta*) De todos modos yo pienso que usted debió haber invitado al doctor Espitia. Ese señor se ha portado muy bien con usted, Julieta.

JULIETA: Sí mamá, pero no me pareció conveniente. En la universidad ya están empezando a hacer comentarios. No es común que los estudiantes inviten a los profesores a la casa y a sus celebraciones.

LUCÍA: El doctor Espitia es más que su profesor. Es un amigo de esta casa.

HUMBERTO: Y todos sabemos lo que anda buscando.

LUCÍA: Ayudar a Julieta en su tesis, nada más.

HUMBERTO: ¿Nada más? Por favor, mamá, el famoso doctor Espitia es un viejo verde (p. 22).

En *La siempreviva* se presenta entonces la jerarquía de una acción central: la desaparición de Julieta. Esta acción central se resalta por la forma en que la obra, al modo clásico, estructura tres partes definidas muy claramente (evoca el planteamiento de Aristóteles en la *Poética* sobre la acción acabada y completa, donde completo es lo que tiene principio, medio y fin)<sup>10</sup>. En la primera parte de la obra salen a escena todos los personajes, se reconocen sus relaciones y su visión de mundo, y se dejan planteados algunos problemas de carácter económico y social que luego se agudizan en la trama. En esta parte, Julieta logra graduarse de abogada y es presentada como una soñadora y nostálgica mujer que recuerda al padre y quiere ser independiente para ayudar a la madre:

Noche.

Victoria plancha en su habitación. Julieta está sentada en el patio, mirando el cielo. Lucía la observa desde la ventana de su cuarto. Luego abre la puerta y se acerca a la baranda. Desde el patio del fondo se oye, bajo, *Virgen de media noche*, de Daniel Santos<sup>11</sup>.

LUCÍA: Hacía tiempos que no la veía mirando las estrellas.

JULIETA: A veces uno se olvida de los sencillos placeres que la vida le regala. ¿Se acuerda cuando mi papá vivía y yo todavía era una niña? Pasábamos horas enteras mirando el cielo.

LUCÍA: (*Bajando al patio*) ¿Qué le pasa mi niña? Y no me diga que nada, porque siempre que usted se acuerda de su papá es que algo le pasa.

---

<sup>10</sup> “Principio es aquello que de por sí no sigue necesariamente a otra cosa, mientras que detrás de ello hay o se produce de forma natural otra cosa. Fin es, al contrario, lo que de por sí sigue de modo natural a otra cosa o bien necesariamente o bien por lo general, pero detrás de ello no hay ninguna otra cosa. Medio es aquello que de por sí va detrás de otra cosa y además detrás de ello hay otra cosa” (Aristóteles, 2002: 49).

<sup>11</sup> “Virgen de media noche/ cubre tu desnudez/ bajaré las estrellas/ para alumbrar tus pies”... “Incienso, de besos te doy/ Escucha oh!/ mi rezo de amor...” Canción del puertorriqueño Daniel Santos intérprete de bolero, guaracha y guajira.

JULIETA: Hoy se me venció el contrato en la oficina y quedé sin trabajo. Cada día entiendo menos esta vida, mamá. De qué nos ha valido tanto esfuerzo, tanto sacrificio. Entre más luchamos y más trabajamos, más vamos para atrás.

LUCÍA: No sé qué decirle, hija. A mí lo único que se me ocurre es que usted sea más amable con el doctor Espitia. Él tiene intenciones serias...

JULIETA: Yo quiero ser una abogada independiente y no la mujer de un abogado.

LUCÍA: Él tiene plata, le puede dar una vida al menos tranquila.

JULIETA: Estoy hablando de otras cosas, mamá. He invertido demasiado de mi vida en estos ideales y no pienso renunciar a ellos.

LUCÍA: Me parece estar oyendo hablar a su papá, ¡un soñador!

JULIETA: ¡Un soñador que por lo menos nos dejó esta casa!

LUCÍA: ¿Y para qué? ¿Para tener que hipotecarla porque había que educar a sus hijos? (pp. 42-44).

En la segunda parte de la obra ya no aparece la hija, aflora el conflicto, se genera la tensión por la desaparición de Julieta, empieza la búsqueda y se desarrolla el contexto político marcado por el acontecimiento histórico del 6 de noviembre:

CARLOS: ¡La guerrilla se tomó el Palacio de Justicia!

*El radio de Carlos transmite las noticias...*

LOCUTOR: El movimiento Diecinueve de Abril, M-19, ha hecho llegar a RCN una cinta grabada que comienza diciendo: “Les estamos hablando desde el interior de la Corte Suprema de Justicia”. Dicen que esta operación que han hecho hoy, esta toma, se llama Antonio Nariño, y que la hacen en nombre de la paz con justicia social. Es, pues, el M-19 el que reivindica, el que se atribuye la toma del Palacio de Justicia que en este momento continúa con un intenso tiroteo (p. 74).

La tercera parte de la obra muestra la evolución de los personajes; las pequeñas familias que habitan la casa se descomponen, el poco equilibrio existente se rompe y se resuelven diversas situaciones en forma violenta (asesinato de don Carlos, agresión a Victoria por celos de Sergio y el incendio de la casa). Doña Lucía se resiste a aceptar la ausencia de su hija y, en medio de ese lugar de la memoria que la desgarró y el olvido que se torna imposible, emprende el camino sin retorno hacia una soledad en la que únicamente puede hablar con su hija ausente.

La estructura de esta obra se enriquece con diálogos permanentes y directos de mucha naturalidad y con acotaciones que van estructurando una línea paratextual muy amplia: sonidos que normalizan la cotidianidad, como el radio, que siempre deja escuchar las noticias de lo que ocurre en el país (se escuchan las novedades sobre el proceso de negociación con el M-19, la transmisión de la toma del Palacio, los desarrollos en torno a este hecho, la noticia de la explosión del Nevado del Ruiz en Manizales que sepultó la ciudad de Armero el 13 de noviembre, las manifestaciones públicas de inconformidad con las investigaciones frente al suceso del Palacio de Justicia, los partidos de fútbol, o el asesinato del dueño de una compraventa en el barrio). Igualmente está la música con la que, en cada escena se establece una relación directa entre las emociones, ideas y vivencias de los personajes con la letra de las canciones que se escuchan de fondo. Es el caso del encadenamiento que hay de una escena a otra en la que entra Sergio y se escucha *El payaso* de Joe Arroyo<sup>12</sup>, o como el recuerdo que tuvo Julieta de su padre, o la confidencia a Victoria de un posible amor en el trabajo:

Día.

Mañana de un domingo de octubre. Victoria, sentada en el lavadero, le arregla las uñas a Julieta, que está sentada en una banquita. Desde el patio del fondo se oye, *El carretero*, de Portabales<sup>13</sup>.

VICTORIA: ¿Pero quién es? ¿Cómo es? ¿Dónde lo conoció?

JULIETA: En el Palacio de Justicia.

VICTORIA: Por eso estás tan amañada ahora.

JULIETA: No, no es solo por eso. Allá todo el mundo se encariñó conmigo. Al principio no me gustaba el trabajo, pero ahora quisiera que no se acabara tan pronto.

VICTORIA: ¿Y hasta cuando vas a estar ahí?

JULIETA: Hasta el cinco de noviembre. Para esa fecha ya estaré graduada, y la universidad me acaba de hacer una buena oferta de trabajo.

VICTORIA: Eso te ha salido en el cigarrillo, y lo del muchacho también. Cuenta, cuenta.

---

<sup>12</sup> La canción del cantante y compositor colombiano de música salsa y tropical parece aludir al oficio de Sergio y a su relación con Victoria: "...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...".

<sup>13</sup> Se infiere que Julieta se ha enamorado de alguien a quien conoció en el Palacio de Justicia y el son de Guillermo Portabales (compositor y guitarrista cubano que en los años sesenta popularizó guajira, un estilo cubano de música campesina) parece tener esa identificación con su sentir del momento: "Ay, por el camino del sitio mío, un carretero alegré pasó/ En su tonada que es muy guajira, y muy sentida/ alegre cantó..."

JULIETA: Es asistente de un magistrado. Si lo conociera, Victoria. Es alto, moreno, delgado, y sobre todo muy atento, de los que todavía creen en la cortesía y en la buena educación (pp. 52-53).

La obra tiene además la particularidad de presentar cuadros con la voz de un narrador que, en tercera persona, ubica el tiempo del continuo: día, tarde o noche, e introduce las escenas en una narración que combina el color, la música y los símbolos. El tiempo en la obra es cronológicamente contable, es sucesivo. La acción se inicia en una noche de junio de 1985 y se va marcando minuciosamente el paso del tiempo a través de la radio como medio noticioso y de ubicación espacio temporal: julio 2 - Bogotá, Agosto 6, agosto 28 - Cali, octubre, noviembre; seis meses después... Esta marca del tiempo es importante porque muestra cómo la historia de estos personajes en ese inquilinato no es ajena a la historia de un país que va caminando bajo el común denominador de las grandes tragedias o de un partido de fútbol o de la violencia cotidiana, manifiesta en el asesinato de un prestamista en un barrio cualquiera o de la simple necesidad de pagar un arriendo para vivir. En esa misma dinámica, la obra evoca un pasado que viene a la memoria y se instaura en ella, como para que no haya olvido; un pasado cercano que marcó una época de violencia política en el país, y que deja ver una intención de denuncia y de reflexión para el espectador frente a hechos de impunidad e injusticia o de fracaso y desesperanza como los vividos por doña Lucía, la madre de Julieta y por todos los habitantes del inquilinato.

El espacio que enmarca la obra, desde la perspectiva de Anne Ubersfeld en su *Semiótica teatral*, es construido a partir del referente que “supone un espacio referencial, copiando un lugar real o supuestamente real” (1989). Miguel Torres sobrepasa este planteamiento y expone un alto nivel de realismo en la obra, de tal forma que en las primeras presentaciones, actores y espectadores, “transitaban libremente” por la casa que fue adaptada como escenario teatral, situación que sin perder la transparencia y coherencia en el argumento se adecuó, ya que en un lapso de 20 años la obra tuvo más de mil presentaciones. En ese referente que es la casa como espacio se crea el microcosmos de personajes colombianos que se convierten en arquetipos porque van más allá de una simple representación, son retratos humanos estremecedores que encarnan la esencia de lo que dicen ser. Es el caso de Sergio, un rebuscador y machista que debe trabajar en cualquier cosa para buscar su sustento y el de su esposa y es quien hace críticas al Estado en un

discurso seudopolítico, esgrimiendo cierto nivel de conciencia. Victoria, la esposa sometida que aguanta por amor el maltrato del marido y expresa un discurso ambiguo de dignidad en el manejo de sus encantos de mujer bella y coqueta para conseguir prebendas. Por otro lado, don Carlos el usurero, quien se aprovecha de las necesidades de sus vecinos, le tiene hipotecada la casa a doña Lucía y persigue lascivamente a Victoria para “sacar ganancia” de los favores que le hace. Humberto, el hermano mantenido que ante la desgracia de la desaparición de Julieta quiere aprovechar la oportunidad para conseguir dinero, y el doctor Espitia, un pretendiente sin futuro amoroso porque se sustenta en el prestigio del “profesional que quiere ayudar”. Cierran el ramillete de personajes Lucía y Julieta, madre e hija en quienes Torres desborda toda su capacidad lírica y un grado de humanidad y verosimilitud que apuntan al carácter emblemático y mítico de la obra. En ese sentido se genera una gran confrontación y conmoción cuando, poniendo la relación de madre e hija en el centro de la historia de una “familia común”, esta se integra a la historia real del país. Se evidencia así uno de los dramas más dolorosos y sangrientos que se ha vivido en Colombia por el enigma en que se convierte la desaparición de un ser querido<sup>14</sup> y por la falta de respuestas que, en este caso, llevan a Lucía a perder de la razón, al delirio de la

---

<sup>14</sup> La docente universitaria y científica experta en temas de psicología jurídica, neuropsicología y psicología forense, Carolina Gutiérrez de Piñeres, ha dicho al respecto: “Como pérdida o separación súbita e inesperada de un ser querido, la reacción ante la desaparición forzada suele definirse como duelo, proceso en el cual los familiares no solo enfrentan una serie de etapas, como lo haríamos ante una muerte natural, sino que además la impunidad, el terror, el miedo, la mentira, la incertidumbre, el silencio, el olvido, el ocultamiento, la tortura y la violación de todo derecho humano, que rondan la desaparición y posible muerte de la víctima, dificultan su recuperación. Ya no es solo una pérdida repentina, una agonía dolorosa o una muerte traumática, es la soledad angustiada, el espacio clandestino, la detención injusta, ilegítima, ilegal, el encubrimiento del victimario, la transgresión del derecho y la furtividad del hecho” (s. f.).

Desde esta concepción, sobre los traumas y efectos de este fenómeno en el caso colombiano, complementan las investigaciones: “Dentro de la desaparición forzada se reconstruye una pérdida que no tiene respuesta, un proceso de duelo inconcluso al encontrarse con la imposibilidad de conocer la verdad de los hechos, la forma en la que se produjo y el destino final de la víctima. La soledad, la rabia, la culpa, la incertidumbre, la desesperanza, el resentimiento, el sentirse perseguidos, dejan secuelas graves a nivel psicológico. Como producto de lo anterior, la familia se desestabiliza, se desmiembra, se desorienta, y entonces el único apoyo real y firme con el que contaban se pierde. El tiempo se estanca y las posibilidades de superación del trauma son mínimas en razón de no lograr ni si quiera realizar los rituales establecidos para el duelo por el contexto cultural propio, que encausan el dolor y permiten asumir la pérdida [...] El daño producido por la desaparición forzada no se limita exclusivamente a la víctima, como se ha dicho, sino que, se extiende también a su familia, e inclusive a la sociedad entera. El insondable daño psicosocial se da a partir del grado de poder que normalmente tiene el victimario, lo que produce en los individuos unos profundos sentimientos de impotencia, miedo, indefensión y culpa ante la posibilidad casi inexistente de encontrar a su familiar, o peor aún, de ser víctimas directas también” (Enciso y Pulido, s. f.).

locura que la hace ver el fantasma de su hija caminando por la casa y con quien habla como si hablara con “su niña”:

Noche.

Lucía está sentada en el patio mirando el cielo. Canta una canción infantil. Una voz infantil se une a la suya. Una luz lenta descubre a Julieta vestida de niña, encaramada en el papayo.

JULIETA: Tengo frío, mamá. No sé dónde estoy.

LUCÍA: (*Levantándose*) Aquí en su casa, mijita. Aquí estamos todos esperándola.

JULIETA: No veo nada. Todo está oscuro. Sólo escucho unas voces pero no entiendo lo que dicen.

LUCÍA: Venga para su cuarto y se cambia de ropa. Yo le tengo todo listo.

JULIETA: Estoy sucia. Quiero que me lave el pelo.

LUCÍA: El agua está fría.

JULIETA: Ya no importa. Ya no hay dolor. Ya no siento nada.

LUCÍA: Le puede hacer daño.

JULIETA: No se imagina lo que fue sentirme viva cuando todo terminó. Sólo quería venir corriendo a verla a usted, mamá.

LUCÍA: Nunca dejamos de esperarla.

JULIETA: ¡Estoy tan sola!

LUCÍA: Mientras yo esté con vida usted nunca volverá a estar sola. Nunca.

JULIETA: ¡Ya vienen por mí!

*La luz sobre el papayo se desvanece llevándose a Julieta. Su voz, cantando la canción infantil, seguirá oyéndose hasta el final de la escena.*

LUCÍA: No, ahora que ha regresado no se puede volver a ir. No se vaya. Ellos ya no me creen. Ellos están perdiendo la fe (pp. 100-101).

## **Tragedia y poética**

Cuando el movimiento teatral acude a nuevas formas de expresión artística, de denuncia o lamento, en un contexto de violencias tan diversas y fuertes como las colombianas, en muchas ocasiones ha llegado al lugar de la tragedia griega. Se hace particular el caso de *Antígona* de Sófocles con sus códigos de referencia en la confrontación de una voz individual, heroína y mujer, que se rebela contra las leyes de la ciudad por el derecho a enterrar a su hermano Polinises y ofrecerle los honores del llanto: “A él lo sepultaré; si

hago esto, bello me será morir. Amada yaceré con él, con el amado, después de cumplir con todos los deberes piadosos” (Sófocles: 302). Esta Antígona de la antigüedad se abandera de un principio subjetivo en su interpretación de las leyes y desde la perspectiva del más débil frente al orden establecido.

De esta forma encontramos en *La siempreviva* la sombra de esa Antígona que, en Lucía, se convierte en la voz representativa de un drama universal que se vuelve colectivo por efecto de la injusticia y de violencias fraticidas como la de los desplazados<sup>15</sup>, los falsos positivos<sup>16</sup> y los desaparecidos en la realidad colombiana<sup>17</sup>. Lucía en la obra es la voz de los desposeídos: una viuda a punto de perder su casa y con la esperanza frustrada de salir a flote por la ayuda de su hija Julieta quien acababa de graduarse como abogada cuando desapareció. Esta madre en su soledad (la misma soledad de la derrota de Antígona frente al tirano) se ve arrastrada a convertirse en el paradigma de la resistencia, como históricamente han sido las Madres de Mayo en Argentina, las madres de La Candelaria en la ciudad de Medellín y como tantas otras que en el anonimato han emprendido cruzadas de búsqueda que parecen eternas y que, en el contexto de la realidad actual en Colombia (el proceso de paz que pretende acabar con la confrontación armada interna), reaviva la dicotomía entre la memoria y el olvido que son reivindicados en la búsqueda de una reparación. Esa reparación fue insinuada a Lucía por su hijo Humberto y por el doctor Espitia en términos de demandas al Estado y exigencias de dinero, pero ella, en términos de la poética que en la obra expone en forma natural y sencilla la dignidad manifiesta en el amor materno y la lógica simple y cotidiana de la justicia del pueblo, se niega a aceptarlo:

LUCÍA: Julieta no está muerta. Nunca ha estado muerta. Y así lo estuviera con ninguna plata del mundo me la podrían pagar. ¡No sean miserables!

---

<sup>15</sup> “Son los individuos o grupos de personas que han sido forzados a huir de sus hogares para escapar del conflicto armado, la violencia generalizada, los abusos de los derechos humanos o los desastres naturales o provocados por el ser humano” (ACNUR, s. f.).

<sup>16</sup> Se ha llamado “falsos positivos” al asesinato de grupos de personas inocentes que vestidas de guerrilleros hacían pasar como terroristas y eran presentadas como botín de guerra por parte de los militares en su confrontación con el grupo guerrillero de las Farc. Este fenómeno proliferó entre los años 2000 y 2010 en uno de los gobiernos más violentos de la historia reciente del país.

<sup>17</sup> En este sentido, las estadísticas hablan de que: “La lista de desaparecidos en Colombia está alimentada por miles de nombres. Para la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Colombia (ASFADDES) el reporte aproximado es de un total de 1.189 víctimas anuales. Naciones Unidas reporta aproximadamente 17 mil, las organizaciones de Derechos Humanos aseguran que son 24 mil aproximadamente, y la Fiscalía General de la Nación asegura que la cifra rodea las 50 mil personas” (Enciso y Pulido, s. f.).

...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! (pp. 104-105).

Otro elemento que deja entrever la incidencia de la tragedia griega en el teatro moderno, así como en *La siempreviva*, tiene que ver con la fatalidad y el sentido progresivo del caos en sus desenlaces. Al respecto, el escritor caleño, crítico y director de teatro, Sandro Romero Rey, en su tesis doctoral sobre la tragedia griega en Colombia afirma:

“El tono de la tragedia es la tragedia. Y es a ese tono que se aferran los directores de teatro con el devenir de los tiempos. El tono marcado por las equivocaciones, por la duda, por la sospecha latente de la catástrofe. Ese tono, a su vez, está determinado por *el aliento poético* que determina la forma en que evolucionan los respectivos dramas de los protagonistas” (2013: 38).

Miguel Torres ratifica esta tendencia cuando en *La siempreviva* instaura una micropoética que integra todos los elementos de la representación en un sentido en el que, unido al texto, permite mostrar eso que no dicho deja ver la trascendencia de los actos de habla que, desde la presuposición y las implicaturas, apuntan al sentido que construye la obra y que al final genera el efecto estético que Ubersfeld desde lo perlocutorio define como “placer de la no conformidad con un referente conocido, de la palabra contestataria, surrealista, desprendida de lo cotidiano, placer estético de la sorpresa, del escándalo, de una palabra que se atreve a decir lo que la palabra de todos los días se niega a expresar” (2004: 157); y que se evidencia en la obra cuando desde el gran Macroacto de habla: “la desaparición forzada” se viola el principio de sinceridad frente a la pregunta central y permanente de Lucía que va gritando a viva voz “¿Dónde está Julieta?”, “¿Dónde está Julieta?”. Es un clamor, un ruego; es la angustia, la desesperación y el desequilibrio de una madre que, en la obra, concentra la máxima tensión, el extremo de la tragedia, la lírica del dolor para el que no hay remedio; pero que el discurso instaurado en la historia, a través de sobreentendidos, de ironías, de discusiones entre los personajes y de algunos símbolos en escena, dejan el testimonio de las preguntas que sin respuesta alguna legitiman como práctica de la guerra sucia del Estado, el crimen atroz de los desaparecidos. En el caso de Julieta, este no obedeció a una consecuencia directa de acciones propias, sino a un hecho

que parece casual, como si fuera un hecho del destino convertirse en “víctima inocente” de una guerra imparabale.

Pero no es asunto del destino, este factor en el que desde la tragedia griega se remite a los designios del hado, no se inscribe en la dramaturgia moderna, como tampoco encontramos en esta el antiguo héroe trágico; las circunstancias obedecen a un orden político y social que va marcando las acciones y sus consecuencias en quienes las viven, y estos a su vez se convierten en una especie de testigos de los hechos. Citada por Marina Lamus Obregón en la introducción de *Luchando contra el olvido*, la investigadora de las dramaturgias actuales Sandra Camacho afirma que

[...] el testimonio crea un nuevo rol frente al hecho trágico. Son personajes que presencian el asesinato y se convierten en testigos para mostrarnos los efectos a lo que ella conlleva. Esto quiere decir que el conflicto del personaje de esta dramaturgia que no se resuelve con la catástrofe, sino que empieza por ella y en ella se detiene, no es ya un personaje de acción, sino un personaje del comentario y del relato, porque está descentrado de ésta (Lamus Obregón, 2012: 19).

Esto es lo que ocurre con Lucía, la madre de Julieta, quien deja ver en su condición de víctima directa por la pérdida de su hija, el testimonio de lo que el conflicto genera. Ella se convierte en el símbolo del dolor materno que, contra toda lógica, siempre espera que la hija regrese, pero que ante la insistencia de otros reclama: “Si Julieta está muerta, mi único consuelo será ver su cadáver” (p. 121), es el clamor ante la incertidumbre y la necesidad de tener un cuerpo que, enterrado, permite la certeza de la muerte y el inicio de la recuperación en un proceso de duelo que ha sido estructurado como ritual en diferentes creencias y culturas, así como el drama de Antígona con el mito del cadáver insepulto.

En este artículo se han venido planteando aspectos que desde la expresión artística y la conjugación de la realidad y la ficción con las que juega Miguel Torres, permiten una mirada estética de la obra: “La experiencia estética, la actitud posibilitada por el arte, no es otra cosa que el goce de lo bello, sea en temas trágicos o cómicos” (Jauss, 2002: 42). Se evidencia así en la obra esa experiencia estética que en *La siempreviva* se presenta desde la referencia metafórica a esa realidad otra que instaaura Lucía al negarse a aceptar la factibilidad de la muerte de su hija: “¡Julieta no está muerta! ¡Nunca ha estado muerta! ¡Julieta no está muerta!” (p. 144). Aquí el hecho poético, como lo propone Jorge Iván

Grisales: “deviene de la materialidad a la inmaterialidad, de la territorialidad a la desterritorialización, de lo real (el Holocausto del Palacio de Justicia) a lo poético” (2013: 48): “*La siempreviva*”; expresión que como las flores que llevan su mismo nombre (siemprevivas) reclama perpetuidad.

El nivel metafórico de esta obra se profundiza con los símbolos que la atraviesan: imágenes y sonidos en diferentes escenas que, como la aparición del fantasma de Julieta en un hecho surrealista, muestran el paroxismo de la locura en Lucía, lo que, acompañado en ese momento con el fondo musical de *Sin ti* de Los Panchos<sup>18</sup> y su clamor de “¡No me deje sola! ¡No me deje sola!” (p. 127), tiende a estimular en ella la memoria y el recuerdo (ya solo hablaba con su hija) y permiten conjugar analógicamente la vida y la muerte con el agua y la sangre, el principio y el fin, la pureza y la mancha en la presencia concreta del sufrimiento y el dolor materializados en un personaje que vuelve colectivo ese sentimiento porque corresponde al clamor de una sociedad que reclama justicia.

Vemos entonces cómo en el caso de *La siempreviva*, sin la pretensión de decir la verdad, se estructura el hecho poético a partir del trágico acontecimiento social de la toma del Palacio de Justicia y se poetiza desde la verdad sentida y vivida por los personajes de la historia quienes, en la figura central de Lucía, en la presencia latente de Julieta y en la vida simple y dramática de los otros personajes, logran el efecto estético en la medida en que el espectador o el lector se involucra afectivamente con ellos porque los siente cercanos, tan parecidos a lo real y tan dignos de compasión o de reconocimiento. Hay un entrecruzamiento de la realidad y la ficción y una total emotividad que como experiencia en la escenificación de la obra fue recolectada en los testimonios de los familiares de los desaparecidos que vieron la representación y manifestaron su gratitud porque sintieron que la obra reivindicaba la vida de su ser querido y era un aporte a la memoria colectiva; porque hablar de lo sucedido es materializar el acontecimiento social en ficción poética, es “romper el silencio, es ir contra el olvido para trascender en lo colectivo y dejar de repetir la historia” (Grisales, 2013: 30).

---

<sup>18</sup> “Sin ti/ no podré vivir jamás/ ni pensar que nunca más/ estarás junto a mí/ sin ti/ que me puede ya importar...” Este tema musical aparece de fondo al principio de la obra y al final como manto que cobija el recuerdo de Lucía de dos seres muy amados: su esposo quien se lo había dedicado en un cumpleaños (p. 21) y su hija Julieta sobre quien el tema reafirma su dolor. El tema es del trío musical mexicano “Los Panchos” creado en 1940 cuyo género principal fueron los boleros.

## La casa metáfora de país

Es importante entender cómo todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa (Bachelard, 1975: 28). Y la casa es ese primer universo, el cosmos en el que se crean los primeros lazos y se siembran las raíces de un mundo que, en lo humano, determina valores de posesión y sacrificio, de construcción y entrega; son espacios amados que concentran la esencia del ser en un interior que igualmente significa protección. Todo este sentido que abraza el espíritu humano va generando imágenes de la casa que, según propone Bachelard:

[...] marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas. No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos, están alojados. Nuestro inconsciente está alojado. Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las casas, de los cuartos, aprendemos a morar en nosotros mismos (1975: 23).

El inquilinato en *La siempreviva* es ese espacio habitado, esa morada que se ama, se cuida y se defiende. Para Julieta era el recuerdo de su padre a quien defendía ya que era “un soñador que al menos les dejó la casa”. Lucía renegaba porque tuvo que hipotecarla para sobrevivir, sin embargo, en ella transitaba la nostalgia que todos los rincones le traían a la memoria el amor ausente, y en su cumpleaños recuerda:

“Hace solo cinco años, en este mismo patio y a la misma hora, ¿se acuerda, Julieta? Su papá trajo unos músicos y los escondió detrás del papayo. Fue tan lindo. Cuando comenzaron a tocar yo no sabía de dónde venía la música. Parecía mágica, como hoy” (p. 21).

El inquilinato era la casa de todos: Sergio y Victoria vivían atrasados en el arrendamiento que pagaban a doña Lucía por una pieza, y su cotidianidad era una lucha para resolver esta circunstancia; para ellos la casa era el “nido”,

Pero para comparar la casa y el nido, ¿no es preciso haber perdido la morada de la felicidad? [...] Si se vuelve a la vieja casa como se vuelve al nido, es porque los recuerdos son sueños, porque la casa del pasado se ha convertido en una gran imagen, la gran imagen de las intimidades perdidas (Bachelard: 1975: 100).

Las intimidaciones de los personajes pasaron a ser parte del microcosmos de ese pequeño país que se refleja en sus relaciones: don Carlos el agiotista insiste en que le paguen los intereses a la deuda y amenaza con sacarlos a todos de la casa:

CARLOS: Precisamente necesitaba hablar con ustedes. Mañana se acaba el plazo que habíamos fijado para el vencimiento de la hipoteca.

HUMBERTO: Don Carlos, habíamos quedado en que usted nos iba a aumentar el plazo.

CARLOS: Sí, en el caso de que ustedes se hubieran puesto al día con los intereses. Pero haga cuenta de los meses que me deben, al cinco por ciento, más los intereses de mora. Lo siento, pero si mañana mismo no me liberan la hipoteca tendré que pedirles que me desocupen la casa. Ya le tengo cliente.

SEGIO: Eso es contra la ley. A nadie lo pueden sacar de donde vive así como así.

CARLOS: Usted cálese, que esto no es asunto suyo (*A Humberto*) Yo de usted les cobraría a los inquilinos los arriendos que le deben, y con esa plata pediría un poquito de cacao.

HUMBERTO: ¿Si oyó Sergio? O me paga lo que me debe o...

SERGIO: ¿O qué?

HUMBERTO: ¡O me va desocupando la pieza! (pp. 106-107).

Todo el conflicto por la casa, sumado al acoso permanente del viejo usurero a Victoria, fueron el detonante para que Sergio le prendiera fuego al baño en que Victoria se escondió para salvarse de la ira de su esposo cuando se dio cuenta de que ella se acostó con “ese viejo”, después de que él evidenciara ante todos que este tenía el hijo preso en una cárcel de los Estados Unidos. Así se aglutinan los motivos del derrumbe y se va desmoronando ese pequeño universo como se desmorona el país, es algo así como el sino personal que se une a la tragedia colectiva de las violencias que lo arrasan: Lucía en su resistencia frente al poder en un país que la invisibiliza representa, como centro de la casa, ese cuerpo fracturado y dolido que no halla consuelo porque: “No hay plata en el mundo que me pueda pagar el desconsuelo de perder una hija” (p. 143). Pero no es solo la desaparición de Julieta, son, además, las historias paralelas que se tejen en aquel inquilinato donde se manifiestan problemas económicos por el desempleo, violencia sexual y de género, machismo y sobre todo, el olvido de las víctimas, la amnesia colectiva de todo un país.

En este punto, vale la pena retomar el elemento común que hay en la obra de Miguel Torres en torno a su interés de fabular hechos de la historia del país. Así como en *La siempreviva* se evidencia en forma de metáfora esa historia paralela de la casa con la del

país en la década de los noventa, en el cuento mencionado, “La casa”, de su libro *Los oficios del hambre*, se hace en forma más directa. Muestra de ello es un diálogo entre dos de los personajes, uno en su casa le pregunta a otro que va por la calle:

-¿Cómo van las cosas por allá afuera? –preguntó Rubén.

-Lo mismo que por aquí adentro –dijo Samuel con desgano.

-¿No hay nada en claro todavía? –quiso saber Rubén.

Samuel tardó en responder.

-Nada. Dicen que los políticos están pactando con los militares. Esos son los rumores que hay en la calle. ¿Usted no ha salido?

-Aún no me arriesgo –dijo Rubén-. Tengo mis agujeros. ¿Qué tal que este trece se nos vuelva otro nueve de abril?<sup>19</sup> (Torres, 1988: 15)

En este caso, con ciertos rasgos de humor e ironía<sup>20</sup>, aspectos característicos en la obra de Torres, se expresa ese gran temor que, como en la actualidad y por las expresiones de violencia indiscriminada de todo tipo, mantiene a un país expectante y en silencio frente a los victimarios. Sin embargo, tantos años después de estos hechos históricos de violencia, y a pesar de ellos y otros igual de desgarradores ya mencionados, se encuentra hoy un país perdido en el hilo de la esperanza y del sueño colectivo de un futuro mejor ante la posibilidad de pactar hechos que le signifiquen una paz hasta ahora inalcanzable<sup>21</sup>.

## **Olvidar o recordar**

A modo de conclusión, se puede ratificar la posibilidad que ofrece Miguel Torres con *La siempreviva* de mirar un hecho real en forma diferente a partir de la ficción literaria. Queda además, con la obra, rescatar la intención de unas construcciones teatrales específicas que han venido proponiendo en su expresión artística una voz que se alza contra el miedo y el

---

<sup>19</sup> En esta ficción, la referencia al trece corresponde a junio 13 de 1953, fecha del golpe militar en el que el general Gustavo Rojas Pinilla asume la presidencia de la República de Colombia y el 9 de abril corresponde al asesinato del líder del pueblo Jorge Eliécer Gaitán. Ambos acontecimientos generadores de violencias alternas por las diferencias de color político que marcaron otra de las épocas oscuras de Colombia.

<sup>20</sup> El personaje principal de este cuento (Julio Nieto), quien tampoco quiso salir a la calle porque sabía que “todo estaba revuelto”, al final, cuando la esposa le pregunta si va a almorzar, él le responde: “-¡Ni más faltaba! A mí no me va a quitar el apetito un simple cambio de gobierno” (Torres, 1988: 20).

<sup>21</sup> Al momento de escribir este artículo en el país se viene gestando un proceso de paz entre el gobierno nacional y los grupos insurgentes que busca acabar con el conflicto armado interno que ha vivido Colombia por más de cincuenta años.

temor frente a un estado de cosas asentadas en la impunidad e injusticia de un país como Colombia. Lo que se vive en *La siempreviva* sirve para elevar sus personajes, seres cotidianos, arquetipos inspiradores de dramas y epopeyas, a su condición heroica de la actualidad. Con Lucía, queda explícito el dolor, la soledad y el vacío de las víctimas de la violencia indiscriminada en el mundo, lo que, con Antígona de Sófocles, las configura en la representación de una tragedia frente a la que se presentan dolores que superan la condición humana porque no hay posibilidad de superarlos.

Borges dijo “Yo no hablo de venganzas ni de perdones; el olvido es la única venganza y el único perdón” (1969: 444). En la obra, Lucía le otorga la condición metafórica de “siempreviva” a Julieta y no logra asumir la distancia necesaria para olvidar y recuperar su vida; ella lo perdió todo, hasta la razón, y no pudo superar el dolor y realizar el duelo; tampoco hubo venganza ni perdón, es el sello de la imposibilidad del olvido. Ante esta imposibilidad solo quedaría como metáfora vital, beber de las aguas del río Leteo que atraviesa el hades, aceptando, quizás, la creencia mítica de los griegos de que beber de sus aguas llevaría al olvido de todo lo terreno, o aceptando, acaso, igualmente, la posibilidad de reencarnar en nuevas vidas.

## Bibliografía

- Abad Faciolince, Héctor (2012). “Acuérdate de olvidar”, En: *El Malpensante*, núm. 135, Bogotá.
- ACNUR (s. f.). “Preguntas y respuestas sobre desplazados internos”. En: <http://www.acnur.org/a-quien-ayuda/desplazados-internos/preguntas-y-respuestas-sobre-desplazados-internos/> (Consultado el 15 de septiembre de 2016).
- Alonso de Santos, José Luis (1998). “El conflicto”. En: *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.
- Aristóteles (2002). *Poética*. Prólogo, traducción y notas de Antonio López Eire; epílogo de James J. Murphy. Madrid: Istmo.
- Bachelard, Gastón (1975). *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Bobes, María del Carmen (1997). “Las categorías del texto dramático”. En: *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco libros.
- Bohórquez, Karen (2016, septiembre 15). “Creyeron que te enterraban y lo que hicieron fue sembrar una semilla”. En: <http://www.eltiempo.com/politica/justicia/caso-palacio-de-justicia-cristina-guarin/16697463> (consultado el 15 de septiembre de 2016).
- Borges, Jorge Luis (1969). “Fragmentos de un evangelio apócrifo”. En: *Elogio de la Sombra. Obras completas II*. Bogotá: Planeta.
- Colombia, Ministerio de Cultura (2012). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Bogotá: Impresol Ediciones.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- El Tiempo*, (1997, junio 20). “La historia jurídica de la extradición”. En: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-597829> (Consultado el 10 de septiembre de 2016).
- Enciso, Beatriz Eugenia y Ginna Pulido (s. f.). “Traumas y efectos psicosociales de la desaparición forzada: caso colombiano”. En: [psicologiajuridica.org/archives/4571](http://psicologiajuridica.org/archives/4571) (Consultado el 2 de septiembre de 2016).

Grisales, Jorge Iván (2013). *Dramaturgia del acontecimiento social II. "Buscando mis huesos" la fosa común. En memoria de las víctimas de El Salado*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Gutiérrez de Piñeres, Carolina. "Procesos de duelo en víctimas de desaparición forzada". En: <http://psicologiajuridica.org/psj137.html> (Consultado el 2 de septiembre de 2016).

Jauss, Hans Robert (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/94938876/Hans-Robert-Jauss-2002-Pequeña-apologia-de-la-experiencia-estetica-Barcelona-Paidos>

Jimeno, Ramón (1989). *Noche de lobos*. Bogotá: Presencia.

Lamus Obregón, Marina (2012). "Teatro que se resiste a olvidar". En: Colombia, Ministerio de Cultura, *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Bogotá: Impresol Ediciones.

Leguízamo, María Camila. (2013). *La siempreviva, de Miguel Torres y la construcción de memoria*. Trabajo de grado para optar al título de Profesional en Estudios Literarios, Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá.

Romero Rey, Sandro. (2013). *Género y destino. La tragedia griega en Colombia*. Trabajo de grado para optar al título de doctor en Culturas y Lenguas del Mundo Antiguo y su Pervivencia. Universidad de Barcelona.

Sófocles. *Antígona* (422 a.C). Disponible en: [agonzalez.web.wesleyan.edu/span253/texts/sofocles\\_antigona.pdf](http://agonzalez.web.wesleyan.edu/span253/texts/sofocles_antigona.pdf)

Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós. Disponible en: [http://www.catedragarciacano.com.ar/wp-content/uploads/2016/04/Les\\_abus\\_...\\_pdf](http://www.catedragarciacano.com.ar/wp-content/uploads/2016/04/Les_abus_..._pdf)

Torres, Miguel (1988). "La Casa", en: *Los oficios del hambre*, Bogotá: Tiempo Presente.

\_\_\_\_\_ (2010). *La siempreviva*. Medellín: Tragaluz.

Ubersfeld, Ann (1989). *Semiótica teatral*. Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra.

Villa, Catalina (2012). "Miguel Torres, un profesional del teatro con alma de escritor, habla de su nuevo libro". En: <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/bogota-era-infierno> (Consultado el 25 de Agosto de 2016).