

Cine y pensamiento

Porfirio Cardona-Restrepo
Freddy Santamaría Velasco
Juan Osorio-Villegas
Directores



778.53

C574

Cine y pensamiento / directores: Porfirio Cardona-Restrepo, Freddy Santamaría Velasco y Juan Osorio-Villegas. – Medellín: UPB : Uniclaletiana : Universidad Santo Tomás, 2017. 191 páginas : 17x24 cm. – (Colección Estéticas contemporáneas; no. 9)
ISBN: 978-958-764-419-7 / ISBN: 978-958-764-423-4 (versión digital)

1. Cine y filosofía – 2. Películas cinematográficas – I. Cardona-Restrepo, Porfirio, director – II. Santamaría Velasco, Freddy – III. Osorio-Villegas, Juan – (Serie)

UPB-CO / spa / RDA
SCDD 21 / Cutter-Sanborn

© Alejandro Tomasini Bassols
© Edgar Javier Garzón Pascagaza
© Julio Cabrera Álvarez
© Vladimir Sánchez Riaño
© Juan Osorio-Villegas
© Editorial Universidad Pontificia Bolivariana
Vigilada Mineducación

© Carlomán Molina Echeverri
© César Fredy Pongutá Puerto
© Karen Cárdenas Almanza
© Porfirio Cardona-Restrepo
© Editorial Uniclaletiana

© Dora Alejandra Ramírez Vallejo
© Germán Andrés Molina Garrido
© Nino Angelo Rosanía Maza
© Freddy Santamaría Velasco
© Ediciones USTA

Cine y pensamiento. Estéticas contemporáneas 9

ISBN: 978-958-764-419-7

ISBN: 978-958-764-423-4 (versión digital)

Primera edición, 2017

Grupo de investigación de la Universidad Pontificia Bolivariana: Estudios Políticos - Escuela de Derecho y Ciencias Políticas (Línea de investigación Filosofía Política Contemporánea. Proyecto: *El quehacer político en el marco del pluralismo estético* - Radicado: 152B-09/13-36)

Grupo de investigación de la Fundación Universitaria Uniclaletiana: Sociedad, Política y Religión (Línea: Simbología, religiosidad y espiritualidad)

Por la Universidad Pontificia Bolivariana

Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín: Mons. Ricardo Tobón Restrepo

Rector General: Pbro. Julio Jairo Ceballos Sepúlveda

Vicerrector Académico: Álvaro Gómez Fernández

Decano Escuela de Derecho y Ciencias Políticas: Luis Fernando Álvarez Jaramillo

Director Facultad de Ciencias Políticas: Porfirio Cardona Restrepo

Jefe Editorial-Librería: Juan Carlos Rodas Montoya

Coordinadora de Producción: Ana Milena Gómez Correa

Diagramación: Ana Milena Gómez Correa

Corrección de Estilo: Santiago Gallego

Obras de Arte: Felipe Rojas Toro. Portada: Korchopoliz, Acrílico y óleo sobre lienzo.

Por la Fundación Universitaria Uniclaletiana

Regente: Javier Pulgarín Toro, CMF

Rector: José Oscar Córdoba Lizcano, CMF

Jefe Editorial: Carlomán Molina Echeverri, CMF

Dirección: Carrera 55 A No. 61 - 06, Medellín-Colombia

Teléfono: (57)(4) 604 5780

<https://uniclaletiana.edu.co>

Por la Universidad Santo Tomás

Rector: Fr. Juan Ubaldo López Salamanca O.P.

Directora Editorial: Matilde Salazar Ospina

Dirección: Sede Principal, Luis J Torres, Sótano 1 / Cra 9 N^o 51 - 11

Bogotá, Colombia

Teléfono: (57-1) 587 8797, Ext. 2990

<https://www.usta.edu.co>

Dirección Editorial

Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2017

Email: editorial@upb.edu.co

www.upb.edu.co

Telefax: (57) (4) 354 4565

A.A. 56006 - Medellín - Colombia

Radicado: 1546-25-01-17

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito, sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

La significación de la memoria en el filme *Siempre viva*¹

César Fredy Pongutá Puerto
Universidad Santo Tomás

Crisantemo,
que se abrió
encuentra el camino hacia el cielo
L. A. Spinetta

Introducción

El estreno de la película *Siempre viva*, dirigida por Klych López y con CMO como productora, al inicio del mes de octubre del 2015, ocurrió en medio de hechos especiales para Colombia: al mes se cumplirían treinta años de la toma del Palacio de Justicia —que el filme recrea— y ocho días antes se había anunciado que para marzo del 2016 se firmaría la paz entre el Gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC; igualmente, a las dos semanas del estreno, la Fiscalía informó sobre la identificación de tres cadáveres de los once trabajadores desaparecidos de la cafetería del Palacio, personas que el ejército colombiano capturó luego de la operación de retoma del edificio.

Así que pronto en Colombia se estará asumiendo una cotidianidad de posconflicto o posguerra, luego de más de cincuenta años de confrontación armada, por lo cual resulta pertinente enterarse de lo que durante ese tiempo ha sucedido, teniendo en cuenta que uno de los modos efectivos para ese conocimiento se concede a través de las representaciones. Lo ocurrido en el Palacio de Justicia el 6 y 7 de noviembre de 1985 es uno de los episodios notables de la historia violenta colombiana: “Involucró a los máximos magistrados de la Justicia del país, a otros civiles, a un grupo guerrillero, al Ejército y la Policía,

1 Este texto constituye un resultado de investigación del proyecto “Estudios sobre el pragmatismo”, perteneciente al grupo de investigación San Alberto Magno, OP. de la Universidad Santo Tomás.

al gobierno y –se sospecha– al narcotráfico. Los sucesos son muchos. Pero las versiones son más” (Cosoy, 2015, p. 1). Por eso mismo, no debe extrañar que, después de tanto tiempo, gran parte de lo ocurrido permanezca aún oculto, ya sea por la conveniencia para algunos sectores o porque algunos de los testimonios quedaron en el silencio definitivo.

Es importante, entonces, la valoración del peso estético (sensibilidad) y pragmático (creencia-acción) del contenido de la película, la cual es tomada casi en su totalidad de una obra del Teatro Local, creada y dirigida por Miguel Torres (2014). Hablaremos de esta obra de Torres para el análisis del filme, e igualmente indagaremos por los hechos de la toma del Palacio por parte de la guerrilla, así como por algunos de los antecedentes bélicos de ese hecho, para tratar de entender la dimensión de sus efectos. Ello responde a una búsqueda de la significación del filme, siguiendo un modelo de estudio tanto semiótico como filosófico, con la mediación del tema de la memoria, que desde luego no obviará el tratamiento sobre sus procedimientos técnicos y su nivel compositivo, lo mismo que los recursos cinematográficos que allí se emplean.

Estos aspectos, analizados desde diferentes ángulos (teóricos, técnicos, históricos), se asumen como oportunos para poder interpretar *Siempre viva*, especialmente porque esta variedad de recursos opera como un modo de regular la interpretación y de asignar un sentido válido al mensaje de la producción, lo cual se corresponde con la propuesta de Eco (1990): “La enciclopedia es una hipótesis regulativa sobre cuya base –en la interpretación de un texto (ya se trate de una conversación en la esquina o de la biblia)– el destinatario decide construir un fragmento de enciclopedia concreta que le permita asignar al texto o al emisor una serie de competencias semánticas” (p. 134).

Por su parte, el modelo semiótico de la memoria se rige por algunos principios que están inscritos en la consideración pragmática y semiótica del filósofo estadounidense Charles S. Peirce, con lo cual hay que subrayar el valor que tiene, para el conocimiento, la representación de la realidad, porque aquello que del mundo requiere una explicación puede aprehenderse no de modo directo sino solo a través de algo que no es esa cosa del mundo pero que logra significarla.

Esta idea básica que considera al signo le da gran importancia a la acción interpretativa, porque es en ella como la dinámica de este se dispone para procurar la realidad. Así, los eventos del mundo se significan con las representaciones y son ellas las que permiten avanzar, ampliar y descubrir nuevas maneras de experimentar la realidad. De ahí que resulta entonces válido conocer, por medio de *Siempre viva*, los hechos sucedidos en

la toma del Palacio de Justicia por parte del grupo guerrillero M-19 en 1985 y su seguida retoma a cargo de las fuerzas militares colombianas, pese a que esa representación no muestre los hechos de manera directa, sino que se dedique a recrearlos (en el filme se observan las vivencias de los inquilinos de una casa cercana a la plaza central de Bogotá, durante la época del asalto).

La representación lleva al conocimiento y al descubrimiento, ya que en la revisión de la historia o el contenido de la película y en la averiguación de los hechos reales inmediatos y contextuales se puede llegar, hipotéticamente, a postular aquello que ha permanecido oculto y a comprender, de modo inferencial, las razones de lo ocurrido. De tal forma se puede formar un conjunto de creencias que resulten cercanas a la verdad sobre lo ocurrido (Soto, 2014). Es decir, si con el filme se logra descubrir y conocer hechos que hasta el momento no podían distinguirse, y si con este logro se llega a nuevas conceptualizaciones en torno a lo ocurrido, esto propiciará la configuración de nuevas creencias sobre ese trágico noviembre; en línea peirceana, esto será determinante para la orientación futura de las acciones requeridas para modificar lo real. Igualmente, si por medio de los personajes, cuyas vidas vienen narradas visualmente, se puede reconocer el papel que tienen las víctimas en estos hechos, es necesario contribuir para que retornen a su lugar social, ya que su dolor y sufrimiento deben quedar reparados con una justicia capaz de devolverles su dignidad (Reyes-Mate, 2008).

Ese tipo de creencias no pueden quedarse, por lo tanto, en la esfera individual, sino que los efectos singulares del filme pueden generar ideas fácilmente compaginables con la de cualquier persona que encuentra su sensibilidad afectada por lo allí narrado; esta es otra de las consideraciones que están en línea con la filosofía peirceana: “La conexión entre el percepto individual y el juicio general llega como un relámpago” (Ballabio, 2014, p. 99), ya que aquello que individualmente se infiere concede una explicación que resultará igualmente válida para todo aquel que quiera expresar lo sucedido.

La representación de la violencia

En *Siempre viva* se nos recrea la vida de tres familias. Una de ellas es una joven pareja de provincia –Sergio y Victoria–, que tiene la esperanza de abrirse camino en la dureza de la capital; la otra es la de un prestamista –Don Carlos–, solitario, que busca ayudar, con el apoyo de un abogado beodo –el Dr. Espitia– a su hijo preso por droga en Estados Unidos; y la otra es la de una viuda –Lucía– y sus dos hijos –Julieta y Humberto–, que han

heredado la casa-inquilinato que sin embargo están a punto de perder por hipoteca con Don Carlos: tratan de salir adelante y la gran opción la tiene la joven Julieta, que acaba de graduarse como abogada y espera hallar algún contacto laboral importante en el Palacio de Justicia, ahora que ha aceptado un remplazo provisional como cajera de la cafetería.

Esta joven representa a las personas que trabajaban en ese lugar del Palacio y que, según se advierte en algunos videos de la época, fueron llevados por la fuerza pública a la vivienda aledaña —el museo histórico la Casa del Florero—, pero de quienes después nadie supo dar cuenta; ellos eran: Carlos Rodríguez, su administrador; David Suspes, el chef de la cafetería; Bernardo Beltrán Hernández y Jaime Beltrán, meseros; Ana Rosa Castiblanco, aseadora y auxiliar; Gloria Estela Lizarazo, encargada del autoservicio; Luz Mary Portela, quien remplazaba ese día a su mamá en labores de limpieza; Cristina Guarín, cajera también de remplazo; y los ocasionales visitantes de ese día: Costanza Esguerra, contratista; Lucy Amparo Oviedo, que iba a una cita de trabajo con el presidente de la Corte, y Gloria Anzola de Lanao, usuaria de uno de los parqueaderos del Palacio (*El Tiempo*, 2014). El cadáver de Rosa Castiblanco fue hallado en una fosa común en el 2000 y los restos de Luz Portela, Cristina Guarín y Lucy Oviedo fueron identificados por la Fiscalía el 20 de octubre del 2015. También se encuentra, entre los desaparecidos, a la guerrillera del M-19 Irma Franco, que intentó camuflarse entre los rescatados por el ejército (*Semana*, 2010).

Por estos hechos, el Estado colombiano fue condenado por desaparición forzada por parte de la Corte Interamericana de Derechos Humanos (2014), instancia que le reclamó no haber evitado la muerte de los rehenes, así como el haber avanzado muy poco en el esclarecimiento de los hechos. Allí se precisó que la inteligencia militar tenía conocimiento previo de la intención de la toma guerrillera y se señaló la extraña orden de quitar la vigilancia del Palacio dos días antes de que esta ocurriera; además, se sabía públicamente que los magistrados de la Corte Suprema estaban bajo graves amenazas (Corte Interamericana de Derechos Humanos, 2014). No es una fantasía pensar que las fuerzas militares querían tener a su disposición a los guerrilleros del M-19 dentro del Palacio para poder aniquilarlos sin que quedaran comprometidos en acusaciones de abuso; de ahí que, al terminar la destrucción, se actuara con diligencia para tramsmutar el lugar de los hechos, se borrarán las huellas de lo acontecido y se lavaran los cadáveres, todo con la intención de impedir un fácil reconocimiento de los cuerpos por parte de los forenses (*El Tiempo*, 2015). Las pruebas que posteriormente pudieron recogerse desaparecieron de los archivos de la justicia penal militar, luego de ser entregadas por el abogado de las víctimas, el profesor Eduardo Umaña Mendoza, quien en 1998 fue asesinado por los paramilitares en la oficina de su apartamento.

Durante décadas, en Colombia se ha tenido que presenciar y soportar los efectos de una confrontación ideológica mediada por una serie de episodios violentos, tales como las acciones despiadadas de la guerrilla, la impunidad de delitos cometidos ante los ojos de todos, las vengativas masacres y los crímenes paramilitares que en no pocas ocasiones han contado con el consentimiento de los entes del Estado². Esa herencia ha facilitado la generación de una cultura tendiente a devolver con más fuerza la amenaza y el ataque que se padece, en que la condición de afectado se modifica pronto por la de victimario: las guerrillas encuentran justificación de su decisión como respuesta a las injusticias a las que ciertas comunidades son sometidas, los paramilitares se organizan para dar respuesta a las amenazas e incursiones de las fuerzas ilegales insurgentes y las fuerzas militares del Estado actúan bajo la presión de dar resultados y ante el compromiso de garantizar la tranquilidad de los ciudadanos.

La consecuencia visible de esta confrontación ha sido la limitación de las opciones de mejoras para los ciudadanos y ha concentrado la atención de los gobiernos en tratar de solucionar de cualquier modo esa endemia de violencia. En la historia de *Siempre viva*, más que las diferencias en los pensamientos políticos, lo que sobresale en los personajes son sus luchas cotidianas y sus dificultades para salir adelante, porque, aunque logran estudiar, no se ve claro que en el futuro esto les traiga algún beneficio; se trabaja, pero no se sabe hasta cuándo se mantendrá ese puesto o si por fin aparecerá aquel empleo que permita encontrar la estabilidad. Si esos miedos cotidianos resultan arduos de sobrellevar, esto no afecta del todo el ánimo de los personajes, ya que se ven igualmente graciosos, se divierten con las sencillas cosas que les pasan, sus males los afrontan con una exaltación que evidencia un gran apego a la vida y una convicción interna de que pronto todo mejorará.

Lo anterior lo reflejó también la puesta en escena teatral de Miguel Torres (2014), que logró un contacto especial con el público asistente a la obra por la estrategia narrativa y el manejo del espacio donde sucedían los hechos. El espectador asistía a la obra ocupando los corredores de una casa de La Candelaria, sede del Teatro Local que dirigía Torres, y a primera vista se enteraba de los momentos familiares de los ocupantes del inquilinato, conociendo gradualmente sus opiniones y sueños, y congeniando o rechazando sus intenciones y defectos.

2 La gravedad de los delitos del Estado por encima de aquellos de las fuerzas ilegales radica, entre otras cosas, en que si el incumplimiento de las reglas viene de quien es el encargado de defenderlas, ello motiva la idea de que es legítimo buscar la defensa propia, incluso con el apoyo soterrado de la autoridad pública, lo que puede ser una de las explicaciones de por qué entre 1985 y el 2012, en Colombia, imperó el ataque de los paramilitares a las guerrillas, violencia que estaría motivada por la debilidad del Estado (Jimeno, 1989).

En esas pequeñas historias se advertía el fracaso y el ensueño, y eran mediadas por ese íntimo lugar donde el patio interior, los árboles frutales, las flores, las plantas, los gatos, las barandas y los cuartos que se veían en el trasfondo hacían de la casa una presencia viva en la obra (Torres, 2014). Todos estos elementos venían a unificar su sentido cuando, en el desarrollo de la obra, se advertía que la joven Julieta estaba dentro del Palacio de Justicia cuando el M-19 iniciaba el asalto; así, el asistente a la obra tenía que ordenar lo que sucedía, de acuerdo con los gritos desesperados de los familiares de Julieta, el llanto de su mamá, los sonidos de los disparos y los estruendos de las ametralladoras y los tanques. Había que hilar los informes radiales que emitía un pequeño transistor ubicado en medio del patio, ya que para mayor verosimilitud la obra retransmitía los momentos que quedaron grabados de las informaciones de la época, y se oía, por ejemplo, al presidente de la Corte, Alfonso Reyes Echandía, pidiéndole al presidente Betancur la detención del fuego para evitar la muerte de los rehenes.

La obra de Torres (2014) siempre se asumió como un homenaje a las víctimas, incluyendo el drama de sus familiares, lo cual implica que en ellos pervive actualmente la injusticia, porque el daño sufrido por los torturados no prescribe si el crimen está impune; antes bien, sigue latente en el presente (Reyes-Mate, 2010). La obra de Torres permitía entrever la suerte de Julieta, quien recién graduada de derecho, pero trabajando como cajera de la cafetería del Palacio, luego de la toma y retoma no apareció ni siquiera entre la lista de los muertos. Algunos de los habitantes de la casa la vieron por televisión cuando las cámaras de los noticieros informaban sobre la liberación de algunos rehenes, pero las horas pasarían y la desesperanza iría tomando su lugar.

La impotencia, la confusión y el cruce de informaciones lograron que la tensión creciera en la escena, mientras la figura de Lucía, la mamá, se hacía más importante; ella, a pesar de sus continuos esfuerzos por hallar a su hija, advertía lo absurdo de la situación y aceptaba verla por medio de sus alucinaciones: Julieta se le aparecía en el patio, sucia y aterrada, pidiéndole que la ayudara y le lavara el cabello, mientras le corría sangre por su cuerpo, en una escena surrealista de alta sugestión (Torres, 2014). Un logro importante de la obra de Torres es que muchas de las cosas que se contaban eran en ese momento totalmente desconocidas, pero con el paso del tiempo se fueron confirmando (asuntos como el hecho de que el presidente no pudiera controlar la fuerza de los militares, o que el narcotráfico estuviera detrás de la toma, o que los cadáveres de los desaparecidos fueran enterrados en una fosa común del cementerio, mezclados con cuerpos de la tragedia de la avalancha del Nevado del Ruiz en Armero).

Aunque en *Siempreviva* muchos de estos dramas se recogen en la historia, la estrategia de contarla no puede ser la misma, aunque se advierte que el mismo efecto de sensibilización estética sí está en la intención del montaje. La técnica cinematográfica escogida es la del plano-secuencia, y tanto los encuadres y enfoques como el movimiento y el fondo requieren una articulación que garantice el ritmo en la continuidad de los hechos (Rajas, 2008). Para esta interpretación del filme es importante optar por un modelo semiótico que la apoye; de ahí que se intente atender, especialmente, el modo como los hechos realmente acaecidos se representan en el filme, ver cómo, desde la imaginación, se transforman los hechos sucedidos.

Así, se puede establecer una finalidad en dicha representación, al advertir de qué modo la película lleva a que, por ella, se actúe según un propósito “sígico” (Sánchez, Sojo y Arango, 2014). Para lograr esto hay que tener en cuenta, pues, las cualidades del filme, los hechos reales de la representación, las ideas generales que se constituyen en el modo como se cuenta la historia, las similitudes con los hechos reales, sus modos de hacerlos ostensivos y la significación compartida; por último, vale la pena tener en cuenta, para el modelo de análisis, que dicha representación se hace de un hecho que es ya significativo (Sánchez, Sojo y Arango, 2014), dado el impacto dramático que la toma del Palacio tuvo en la historia nacional, pero que se asume desde una historia paralela imaginada, que intensifica el grado de representación de lo que posiblemente fue verdad en los hechos.

Antes de la toma del Palacio de Justicia, el M-19 había cometido algunos actos que radicalizaron su enfrentamiento con las fuerzas armadas del Estado; entre tales hechos está el robo de siete mil armas en el depósito ubicado en una guarnición militar y la toma de rehenes diplomáticos en la embajada de República Dominicana. El robo al Cantón Norte —con la idea de asaltar un camión con armas del ejército— fue denominado “Operación Ballena Azul” por la forma y el color de la gran bodega que los guerrilleros urbanos establecieron como el objetivo a saquear, y la dirigió el legendario líder Jaime Bateman. Esta se llevó a cabo a finales de 1978 (ingresaron al hangar el 30 de diciembre y terminaron el desalojo el 2 de enero de 1979). El robo de armas se fue preparando más desde la intuición e ingenuidad, que desde la experiencia y técnica en un proceso de alta ingeniería: lo cierto es que en septiembre de 1978 el M-19 compró una casa al frente del batallón del Cantón Norte y se inició la excavación de un túnel para llegar al arsenal, teniendo que cruzar por debajo de toda la avenida séptima (Morris, 2001).

El haberse metido en el corazón del contrario, burlarse de toda vigilancia y seguridad, tomar para sí el material de guerra para enfrentarse con su antiguo poseedor y

exponerse al ridículo ante la opinión pública constituyó uno de los golpes más bajos que se cometieran contra el establecimiento en la historia continental de la lucha armada. Por ello, la respuesta de los militares ante la humillación fue inmediata y cruenta, a pesar de que la prensa le estaba siguiendo el rastro a su contrapartida. El M-19 no necesitaba tantas armas (ni siquiera sabía dónde guardarlas) y el ejército no creyó que los insurgentes fueran capaces de tamaño desafío; los testimonios dejan ver que por todo el país se “cazaron” estudiantes, artistas, médicos y sacerdotes, a quienes retuvieron y torturaron para obtener información sobre el paradero de las armas: “El Eme, a partir del dos de enero, enfrentaría la más feroz y vulgar arremetida del Ejército Nacional. Fue desproporcionada la respuesta del Estado” (Morris, 2001: 103). Si bien el ejército desplegó una respuesta que pudo llevar a recuperar el armamento, queda la idea de que estas persecuciones y torturas no lograron calmar la furia de su humillación, y que al parecer mucha de esta rabia aún estaba presente al momento de la retoma del Palacio en 1985.

Otro antecedente de las incursiones del M-19 fue la forzada negociación que el Gobierno hizo con este movimiento en febrero de 1980, luego de que uno de sus comandos tomara por dos meses, como rehenes, a diplomáticos que asistían a una recepción en la sede de la embajada de República Dominicana en Bogotá. La petición era liberar a varios militantes detenidos por el robo de las armas y pagar además una alta suma de dinero para dejar libre a los capturados; las fuerzas militares ubicaron varios francotiradores y los altos mandos presionaron al presidente Julio César Turbay para retomar el edificio a la fuerza. Finalmente, el grupo de guerrilleros viajó a Cuba, logrando parte de su cometido, mientras los militares esperaron en vano la orden que les permitiera actuar.

No es de extrañar, entonces, que estos dos actos pesaran aún en los ánimos de guerrilleros y militares durante los sucesos del Palacio, igual que otros que vendrían a influir en su enemistad (basta recordar también que a finales de octubre de 1985, el M-19 realizó un atentado contra el general Rafael Zamudio en las calles de la capital). Así, cuando hacia el mediodía de ese 5 de noviembre el M-19 se tomó el Palacio de Justicia, ubicado en plena Plaza de Bolívar, las fuerzas militares (en ese momento bajo el mando del ministro de Defensa Miguel Vega Uribe y del general Víctor Delgado Mallarino, director general de la Policía) respondieron de inmediato con un numeroso cuerpo militar proveniente de más de ocho batallones y compañías, y con un armamento que iba desde pistolas, fusiles y ametralladoras hasta explosivos plásticos, bombas y dinamita, además de la movilización de tanques y helicópteros (Amaya y Cote, 2006). Al inicio de la toma, 35 guerrilleros dominaron a más de 300 personas, entre magistrados de la Corte Suprema

y del Consejo de Estado, así como demás empleados, visitantes, vigilantes y personal de los servicios generales (Cosoy, 2015).

Las primeras horas fueron de intenso ataque y solo hasta las cinco de la tarde se conoció el clamor de Reyes Echandía pidiendo el cese al fuego. En la noche, en el cuarto piso del edificio comenzó un incendio que se extendería por varias horas, lo que obligó a los ocupantes del Palacio a desplazarse y favorecerse de las llamas, mientras que en la televisión las cámaras captaban cómo un tanque del ejército disparaba su cañón ante la fachada del Palacio, produciendo gran estruendo y destrucción. Al día siguiente, la incertidumbre aumentó y algunos rehenes fueron rescatados por las autoridades y trasladados a sitios cercanos para ser identificados, bajo el temor de que entre los civiles se ocultara algún guerrillero. En la tarde se dio por terminada la retoma, mientras soldados y policías retiraban los cadáveres calcinados, sin permitir la entrada de agentes forenses.

El reporte oficial de muertos fue de 13 magistrados, 11 militares, 23 empleados, 35 guerrilleros y un balance de 11 desaparecidos vinculados con las labores de la cafetería (de ellos, se dijo que habían perecido con el incendio y la balacera, pero las imágenes y grabaciones del momento mostrarían que algunos salieron vivos del Palacio con los demás rescatados, lo que permitió que posteriormente se condenara a altos mandos militares como responsables de su eliminación) (Amaya y Cote, 2006).

El filme y las víctimas

En el filme de López se ve, tras la puerta y las ventanas, a la gente correr en busca de refugio, y por la claraboya se ven los helicópteros. Igualmente, se advierten los daños producidos por el estruendoso ataque, se oyen los disparos y presenciamos el desconcierto que sienten los habitantes de la casa cuando empiezan a temer por la suerte de Julieta. Se escuchan sus opiniones cruzadas, sus precipitados planes para ir a averiguar algo, se nota su entusiasmo cuando en las imágenes de la televisión distinguen su figura y su vestimenta entre las personas evacuadas. Es por medio de estos personajes conmovidos como los espectadores del filme vuelven a sentir lo que ocurrió en la capital colombiana hace treinta años. Los días irán pasando sin que se tenga noticia del paradero de Julieta, que es buscada sin resultado efectivo; no obstante, su madre no renunciará a hallarla viva y se negará siempre a entablar una demanda para obtener una indemnización que pague su ausencia.

La filosofía que le concede importancia a la memoria encuentra en el dolor de las víctimas y en la representación de su sufrimiento una especie de saneamiento de los daños causados por las acciones humanas. Para el español Reyes-Mate (2010), la necesidad de reconocer y atender a la víctima es un modo de reivindicar su exclusión y sometimiento al silencio. Se sabe que de los desaparecidos se quiere –por parte de quienes asumen su eliminación– precisamente eso, que se difuminen, que de ellos no quede rastro ni que nada pueda evidenciar su paso; por eso, la mejor forma para lograr tal objetivo es la negación rotunda de su condición: en el caso del Palacio de Justicia, los altos militares responsables de la retoma nunca han aceptado públicamente esas desapariciones y han sostenido que a estas personas el propio M-19 las asesinó dentro del Palacio e hizo que de sus cuerpos quedaran solo cenizas tras el incendio. Incluso ahora, tres décadas después, cuando los restos de algunos cadáveres han sido identificados por la Fiscalía, ahora que hay evidencias que prueban que salieron del edificio y que fueron puestos bajo interrogación militar, los acusados se han apresurado a declarar que esa identificación es prueba de que ellos tenían razón, que ahí estaban, que no hubo nunca desaparecidos y menos ahora que ya aparecieron.

La filosofía de la memoria advierte hechos de injusticia donde los derechos humanos han sido pisoteados, pero encuentra que estos aún están pendientes de reivindicación. En efecto, en coherencia con su tarea de dar cuenta de lo real, esta filosofía ve la importancia de develar eso que en la historia oficial se ha mantenido oculto y que ha dejado unas víctimas que nada pueden reclamar sobre su dolor; reconocerlas es ya un modo de hacerles justicia, de reparar su silencioso daño (Valladolid, 2010). El conflicto hay que superarlo no solo con la firma de un acuerdo de cese al fuego, sino que hay que asumirlo con la memoria, en especial de las víctimas, lo que implica concederle un lugar social a la víctima, así como la recuperación del verdugo que reconoce su daño y ve que su acción no fue heroica sino destructiva. Todo esto constituye la base para el perdón (Reyes-Mate, 2010).

En *Siempre viva*, cuando Julieta sale de la casa para su trabajo provisional en la cafetería, a diferencia de la obra de Torres (2014) no se verá nunca más en escena y nada se sabrá en concreto sobre su destino; las palabras y evocaciones de sus amigos y el desespero de su hermano y su mamá acentuarán, con dramatismo, su ausencia. Es allí donde el recorrido narrativo no solo lleva a que el espectador se compadezca de la situación, sino a que se sienta especialmente ofuscado, a que cña la rabia ante el ultraje que se ha cometido en nombre de la defensa de la democracia, al punto de querer que ese mal se restablezca de algún modo; su contribución es determinante para que su restablecimiento sea real.

Sin embargo, en la película el drama no es solo de la joven que desaparece, sino que involucra a otros personajes: el abogado Espitia, por ejemplo, que quiere encontrar una salida económica y ve que esta opción se le niega y decae cada vez más en su vicio del alcohol; Carlos, el prestamista, que advierte que el secreto sobre su hijo detenido en el exterior es ya conocido por todos y su juego de tapar lo imposible se vuelve ridículo; Victoria, que no encuentra salida a su situación y la esperanza de vender una casa familiar en Armero se ve fatalmente truncada, y que además va notando la distancia sentimental con sus esposo y encuentra que su único “error” es ser bonita y atractiva para muchos, lo que hace que su salida sea la de comerciar con su cuerpo; Sergio, su esposo, que luego de tanto celarla, de tanto luchar en sus variados trabajos ocasionales para salir adelante y poder brindarle una vida de bienestar, encuentra que su destino siempre será una cómica esperanza y que los obstáculos que enfrenta son más sólidos que sus propias fuerzas: nunca hallará el equilibrio, siempre aumentarán sus deudas, jamás encontrará un trabajo fijo y, por eso, el mejor modo de enfrentar su fracaso será con el simulacro y la sonrisa dibujada (de ahí que en el filme casi siempre aparezca con su cara pintada de payaso anunciante).

El desequilibrio económico, con su fondo social, constituye el motivo que alimenta una lucha armada entre el Estado y los insurgentes. Antes de que alguno de los bandos se declare vencedor, se termina por aniquilar la vida de todos y por eliminar cualquier opción de cambio, ya que si había alguna posibilidad de mejoramiento, esta queda arrasada por el huracán de la violencia política. El representar ficcionalmente estas pequeñas vidas que padecen las consecuencias del conflicto nacional y que además resultan golpeadas por uno de los episodios de la reciente historia de violencia en Colombia es lo que permite que esos hechos no se queden en la impunidad del silencio.

Para ello se requiere una apuesta en el modo de presentar la historia, una estrategia capaz de lograr un fuerte efecto estético en el espectador, de tal modo que el drama de los personajes pueda traspasar a sus testigos. Como anteriormente se dijo, el recurso narrativo empleado por el director López es ese plano-secuencia, audaz técnica que exige una máxima atención al desenvolvimiento de los sucesos, así como la extensión de un plano hacia una unidad de encadenamiento discursivo. Con el plano-secuencia la capacidad enunciativa alcanza una alta tensión y requiere un manejo del espacio en su total dimensión, que en el caso de *Siempre viva* hace que las imágenes se vayan desplegando por la casa. Allí, la cámara va siguiendo, como una mirada sin interrupción, las escenas que los personajes construyen: capta, coge, sigue, pierde, tropieza y enfoca, colmando cada rincón de las habitaciones, de la cocina y del patio, y si hay algo específico que se está mostrando, el espectador sabe que al lado de lo que se encuadra hay también un desarrollo

de acciones que por el momento están veladas, pero que en cualquier instante la imagen cinematográfica puede mostrar, ya que la vida no se interrumpe y todo sigue su marcha (Begoña, 2012). Para esto se necesita un manejo magistral en el enlace de las tomas y en la perspectiva del espacio, en que la exigencia de compenetración de los actores vas más allá de la improvisación y la asunción de su rol, que en *Siempre viva*, en cualquier caso, asumen de maneja ejemplar (entre ellos vale resaltar los papeles de Laura García –doña Lucía–, Enrique Carriazo –don Carlos– y Andrés Parra –Sergio–).

Igualmente, el espectador sabe que, aunque es testigo de unas singulares existencias imaginadas, estas son representadas en un trasfondo que da cuenta de episodios realmente acontecidos en la cultura histórica colombiana. Por esto conviene tener en cuenta la fuerza significativa que una narración de la memoria puede llegar a tener, en que los estudios semióticos sobre el tema ofrecen opciones específicas para afrontar los conflictos que desde el pasado han marcado nuestra vida. Así, la memoria que se concentra en esas imágenes que marcan nuestro devenir las asume como “dadas” en un entretejido textual que da cuenta de un conflicto social que debe, por lo mismo, concluirse (Demaria, 2007).

En *Siempre viva* no se detalla historiográficamente lo ocurrido en el Palacio de Justicia, sino que se cuenta lo que le pudo haber ocurrido a algunos de quienes quedaron en medio de las balas, aquellos a quienes les sobrevino el peso de la violencia; mediante esa historia inventada se conoce el horror de lo que fue factible y la aflicción no es tanto por los personajes, cuanto por haber permitido que la desgracia ocurriera en el pasado.

Si se quiere lograr un país que no esté atravesado por la violencia generada en un conflicto entre el Estado y los grupos insurgentes, se deben revisar aquellos textos que, en nuestro presente, reconstruyen nuestro pasado traumático, especialmente porque es a partir de allí desde donde se condiciona nuestro futuro. Para la semiótica, la memoria es cultura y está entretejida en las imágenes de las representaciones visuales que narran lo posible y que están disponibles para ser interpretadas (Demaria, 2007).

Otro aspecto que se debe tener en cuenta para la teorización de la memoria en relación con la semiótica es que la representación narrativa del pasado viene a conceder un conocimiento de lo que marca a lo humano, pero se sabe que esa representación no es una copia o radiografía de los hechos, sino que más bien informa del tratamiento que una comunidad mantiene con su pasado, es decir, se asiste a una representación no para conocer lo acontecido, sino que en esa representación se conoce el modo como culturalmente se significa lo ocurrido. En *Siempre viva* se presencia, entonces, el dolor aún

latente de las víctimas de la desaparición y se notan los desequilibrios sociales que son la consecuencia de un conflicto social en que lo esperable es la falta de oportunidades, la frustración de los sueños y esfuerzos, y la consecuente inestabilidad.

Esta base cultural de la semiótica de la memoria viene directamente de Lotman (1996), para quien el paso histórico en la cultura no se reduce a una recopilación de información, sino que su remembranza implica transformación conflictiva y crecimiento creativo. De este modo, para la semiótica la memoria no es un dato, sino una representación “reinterpretable”, y si el cine viene a tomar una de esas imágenes que determina lo que se experimentó de modo colectivo, entonces se produce un proceso de reescritura que permite nuevas significaciones; así, la memoria que representa el filme *Siempre viva* deja al espectador con nuevas opciones para que le busque un sentido a esos momentos definitivos que marcan el rumbo de su porvenir.

En el caso concreto de la toma y retoma del Palacio de Justicia, el filme permite advertir que se quiso que muchos de esos momentos quedaran ocultos o al menos justificados. De este modo, el filme se muestra como una denuncia sobre lo velado, hace visibles unos daños que los responsables nunca admitieron; con el filme, en síntesis, la violencia sufrida como consecuencia de la guerra viene a ser “condividida” por una memoria de grupo, debido a que la opresión del otro es la de todos, así como su liberación implica la libertad colectiva (Reyes-Mate, 2012). En la película, los espectadores se enteran de que se quiso anular la condición de los desaparecidos como tales. Cuando la evidencia es indicadora de lo ocurrido, entonces afloran las frases justificadoras que ya no pueden negar lo dado, pero que sí lo pueden verbalizar y razonar desde lo abstracto, lo que anula el sentido de lo ocurrido. La famosa frase transmitida por los medios “Pues defendiendo la democracia, maestro”, proferida por el coronel Plazas, al mando de la operación de retoma, se devela en el trasfondo de la historia del filme como el llamado a una causa justa que matiza los atropellos y las violaciones que se cometieron en nombre de la patria y la defensa del pueblo.

Pero la fuerza perlocutiva de *Siempre viva* se obtiene, en gran medida, por su estrategia de narración cinematográfica: ese plano-secuencia referido, con su descripción visual detallada, su duración temporal y su recorrido espacial, que logra una dinámica enunciativa de efectos estéticos que el espectador difícilmente puede evadir. Esa continuidad del plano permite la interpretación de la historia como parte de la misma realidad; esa tomas sin cortes hacen que la acción no se detenga y que lo habitado por los personajes se impregne mientras se espía, lo que produce que los asistentes a la ficción se encuentren inmersos en sus propios dramas y participando de sus decisiones (Rajas, 2008).

Resulta oportuno reconocer que, desde los primeros informes oficiales, se denunció que luego de la retoma del Palacio las fuerzas militares detuvieron e interrogaron a civiles sospechosos de haber apoyado la acción de los guerrilleros (Diario Oficial, 1986) y de los cuales algunos fueron liberados y dieron, luego, testimonio del abuso³; sobrecoge saber que esta fortuna resultó esquiva para los otros capturados y desaparecidos de la cafetería. De igual manera, se desapareció a la guerrillera Irma Franco, que salió al lado de su compañera Helena Enciso (por estar herida, esta última logró escabullirse mientras era trasladada a un centro de asistencia) (Behar, 1988).

La ficción y la memoria colectiva se han ocupado del real destino de los desaparecidos. En este sentido, el rol de *Siempre viva* es muy valioso, en especial por su alto logro estético, con el que estos hechos siguen en la cultura del país y no se detiene el ánimo de esclarecer lo sucedido (dado que algunos hechos aún necesitan explicarse, como la participación del narcotráfico en la toma, por su interés de evitar la aprobación de la extradición que estudiaba la Corte Suprema; o la verdadera intervención del presidente Betancur en las acciones de la fuerza del Estado y las causas del incendio que terminó por destruir la edificación. Se trata de asuntos que fueron señalados por la Comisión de la verdad en el 2006 y con los que el Estado no sale bien librado en el desarrollo de los trágicos hechos⁴).

El análisis semiótico que se ha realizado permite colegir que son varios los factores requeridos para interpretar el sentido del filme *Siempre viva*, y que dicha significación pone en juego una serie de sucesos aldeaños que resultan determinantes. El recurso técnico del plano-secuencia, que relata unas singulares historias del mundo de la ficción, pero que de manera dramática se entrecruza con los hechos que el espectador del filme puede reconocer como “realmente ocurridos”, resulta ser un indicador de esta continuidad que amplía el hecho específico. Así, asistiendo a un pequeño drama familiar y viendo lo que les sucede a unos personajes de ficción, el espectador experimenta, desde su silla, la injusticia que padecen los otros, pero advirtiendo que esa violencia desmedida pudo igualmente haber

3 Un ejemplo es el de los estudiantes de la Universidad Externado de Colombia, Eduardo Matson y Yolanda Santodomingo, quienes estaban dentro del Palacio para realizar una práctica penal; sobrevivieron y fueron trasladados por agentes militares a la Casa del Florero, luego a la Dijín y, finalmente, a un batallón militar; en estos lugares fueron interrogados y sometidos a vejámenes y torturas. Dos días después, en la noche, disculpándose por la equivocación, los militares los dejaron en libertad, porque Eduardo era pariente de políticos y magistrados.

4 En el 2005 se formó la Comisión de la Verdad, integrada por los juristas José Roberto Herrera y Jorge Aníbal Gómez, y el constitucionalista Nilson Pinilla, quienes, luego de un año de investigación, en noviembre del 2006 presentaron su informe.

recaído sobre cualquiera. Por lo tanto, ese dolor ajeno hay que acompañarlo con respeto, sin instrumentalizarlo para usos inmediatos, asumiéndolo en una perspectiva de futuro que involucre a toda la comunidad.

Los hechos del Palacio han sido calificados desde el inicio como un holocausto y esto no puede significar otra cosa sino el ferviente deseo de un bando por aniquilar totalmente a su opuesto, anular su memoria, conducir todo a su total destrucción. Por eso, es importante que en el estudio de *Siempreviva* las víctimas puedan reclamar justicia, ya sea desde la posibilidad de sus voces, que vienen de la nada, o bien desde el reconocimiento de lo que sus familiares padecieron mientras esperan hallar algún rastro de su paradero. Con ello, el filme permite comprender que la paz, más que un estado, consiste en una acción intencional de querer afrontar de manera crítica aquellas injusticias impartidas por el propio poder del Estado, y que, si bien mucha de la responsabilidad está en las manos de la insurgencia, es esta la que ha querido estar fuera del ámbito legal. En esta perspectiva, Reyes-Mate (2008) afirma que resaltar el papel de las víctimas es un modo de perfección democrática porque implica involucrar al que piensa diferente y exige asumir un compromiso con lo desigual y lo injusto.

El final del filme muestra la desintegración y la destrucción. Los vínculos entre los inquilinos terminan por romperse (ellos quedan aislados y solitarios); lo anterior ocurre mientras la casa se destruye, como si en el espacio ya no quedara sitio para vivir. Por esas historias no conocidas, por las voces que se apagaron y por esos relatos inventados es que resulta importante que los episodios definitivos de la historia de conflicto político en Colombia no dejen de revisarse, de suscitar reflexiones sobre sus efectos, de consultar sobre sus causas, de preguntar por la suerte de sus víctimas.

Es imprescindible preguntarse por Luz Mary Portela y la culpa que acompañó a su mamá hasta fallecer, ya que su hija la reemplazó ese 6 de noviembre en la tarea de lavar los platos de la cafetería; saber de las razones por las cuales los cuerpos de Cristina del Pilar Guarín Cortés (recién graduada como licenciada y quien ahorra para realizar un posgrado en educación), Lucy Amparo Oviedo (tenía una cita con Reyes Echandía para un trabajo) y la misma Luz Mary aparecieron en una fosa común de un cementerio capitalino; inquietarse por el administrador de la cafetería, Augusto Rodríguez, que estaba por graduarse como abogado y tenía su hija recién nacida, de cuyo cuidado se supone se ocupó su mamá (que se salvó del holocausto, ya que era la cajera oficial de la cafetería, porque en ese momento estaba en licencia de maternidad). Es vital preguntarse por la espera de los padres de Bernardo Beltrán, en Fontibón, o por David Suspes, que trabajaba

también en otro lugar por las noches; o admirarse ante la fortaleza de la joven madre de veinte **años que quedó** a cargo de cuatro hijas después de la desaparición forzada de su esposo, Jaime Beltrán, mesero de la cafetería.

También puede haber preguntas sobre el azar del destino, teniendo en cuenta el caso de Constanza Esguerra y Gloria Anzola, ya que la primera estaba, en el momento de la toma, dejando unos productos de panadería en la cafetería, mientras que Gloria se disponía a parquear su carro en el sitio que le prestaba una familiar que trabajaba en el Palacio. Mayor incertidumbre deja todavía el caso de Rosa Castiblanco, encargada de los servicios generales de la cafetería, ya que al día siguiente de la toma recibiría su licencia de maternidad y, al parecer, durante los disparos cruzados dentro del Palacio rompió fuente y tuvo su hijo cuando era trasladada a una escuela militar para ser interrogada: ¿qué sería de ese recién nacido? ¿Por qué se decidió enterrar el cadáver de Irma Franco en los polígonos del batallón Charry Solano? La suerte de estos desaparecidos no debe ocultar tampoco la situación de otras víctimas que son anónimas, como los escoltas de los magistrados que la guerrilla aniquiló al entrar al Palacio, o los guardias de seguridad que tuvieron que contrarrestar el asalto en una desventaja suicida, debido a la desconocida orden que retiró la protección especializada del edificio.

Conclusión

En razón de lo anterior, se puede concluir que ante el filme *Siempre viva* el espectador debe producir una serie de interpretaciones en torno a su propósito de significación, ya que la historia sobre esos hechos de la toma del Palacio de Justicia se le dan como un eslabón para conocer lo que en realidad ocurrió. Los efectos que sobre la sensibilidad causa el filme no solo son producto de su cualidad compositiva, sino que en esto juega un importante papel lo que en la historia contada hay de realidad pendiente, ya que el mismo paso del tiempo impide que lo que en verdad sucedió pase sin más por alto y sin motivos de vergüenza.

Hay, entonces, el llamado a que se escudriñe en un pasado doloroso por la manera como se resolvieron las cosas: dicha actitud conduce a que se tengan que remover los escombros de la destrucción y del sufrimiento para recomponer lo que de manera cierta ocurrió. Pero este dolor no es en vano, sino que alienta el ánimo con el cual se buscará la manera de reorientar el porvenir, apostando por nuevas opciones de convivencia comunitaria. La guerra no es una rápida y efectiva opción con la cual se resuelven los conflictos;

de ahí la importancia de considerar la alternativa que lleve a que las ideas se confronten sin que en ello intervenga la violencia. Aquellas acciones a realizar traen, entonces, la atención requerida para que los horrores ya vividos no se vuelvan a repetir y para que se asuman compromisos que respondan a las injusticias que aún claman algún remedio.

Referencias

- Amaya, A. y Cote, G. (2006). La toma del Palacio de Justicia: La reparación del daño en eventos de violación de derechos humanos. *Universitas*, (112): 317-349.
- Ballabio, A. (2014). Percepción, abducción y creatividad. En: C. S. Peirce, *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 35(111): 91-107.
- Begoña, D. A. (2012). La pragmática a través de la metodología conceptual. Estudio de caso de Ratatouille. *Revista Comunicación*, 1(10): 1370-1384.
- Behar, O. (1988). *Noches de Humo*. Bogotá: Planeta.
- Corte Interamericana de Derechos Humanos. (2014). Sentencia del 14 de noviembre del 2014.
- Cosoy, N. (5 de noviembre del 2015). A 30 años de las 28 horas de terror: así fue la toma del Palacio de Justicia en Colombia. *BBC Mundo*. Bogotá.
- Demaria, C. (2007). *Semiótica e memoria. Análisi del post-confitto*. Roma: Carocci.
- Eco, U. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Madrid: Lumen.
- El Tiempo*. (2014). ¿Quiénes son las víctimas por las que el Estado fue condenado? - justicia. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/politica/justicia/las-victimas-del-palacio-de-justicia-por-las-que-el-estado-fue-condenado/14955202>.
- El Tiempo*. (2015). La identificación de los cuerpos, una cadena irregular - especiales. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/multimedia/especiales/palacio-de-justicia-la-identificacion-de-cuerpos-una-cadena-irregular/16417806>.
- Diario Oficial*. (1986). Informe del Tribunal Especial de Instrucción. N.º 37509. 17 de junio de 1986: 59-61.
- Jimeno, R. (1989). *Noche de lobos*. Bogotá: Siglo XXI Editores.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera*. Madrid: Cátedra.
- Morris, H. (2001). *Operación Ballena Azul*. Bogotá: Intermedio.
- Rajas, M. (2008). *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad*. Tesis doctoral sin publicar. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España. Recuperada de <http://eprints.ucm.es/8432/1/T30760.pdf>.
- Reyes-Mate, M. (2008). *Justicia de las víctimas*. Barcelona: Anthropos.
- Reyes-Mate, M. (2010). La ética compasiva, una dimensión política de la responsabilidad. Antropología simbólica siempre abierta a porvenir. *Anthropos*, (228): 3-25.

- Reyes-Mate, M. (2012). “Estos ¿no son hombres?” La pregunta en tiempos de peligro. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 33(107): 29-35.
- Sánchez, V.; Sojo, J. R. y Arango, J. J. (2014). Semiótica, planeación y estrategia publicitaria: aproximaciones desde la pragmática peirceana. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 35(111): 183-211.
- Semana*. (2010). Once desaparecidos, once tragedias. Recuperado de <http://www.semana.com/nacion/articulo/once-desaparecidos-once-tragedias/124121-3>.
- Soto, C. (2014). Una evaluación del realismocientífico de Peirce a 100 años de su muerte. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 35(111): 33-58.
- Torres, M. (2014). *La Siempreviva*. Bogotá: SCR-D-Idartes y Biblioteca Nacional de Colombia. Recuperado de http://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/custom/web/content/epub/bdb_epub26.html.
- Valladolid, T. (2010). *Lo único, ilimitado y universal*. Barcelona: Anthropos.
- Villa, W. (2012). Memoria y pedagogización del mal-decir: una aproximación a los recorridos literarios que inventan mundos. *Cuadernos de filosofía latinoamericana*, 34(108): 79-107.

3. Referencias filmográficas

- Ochoa, C. y Piñeres, A. (prods.), y López, K. (dir.). (2015). *Siempreviva* [Filme]. Colombia: CMO Producciones.