

Teatro y sociedad

María Mercedes Jaramillo

El teatro colombiano de los últimos años se ha diversificado y ampliado con la presencia de grupos no capitalinos y con la participación de mujeres en el rol de directoras y autoras.

Muchos grupos siguen montando sus propias creaciones o haciendo adaptaciones de obras de autores nacionales y extranjeros. La temática de las piezas es rica y variada y explora las relaciones del ser humano consigo mismo y con su medio. Los personajes son más desarrollados aunque siguen muchos de ellos inscritos en un medio social que se quiere describir, rescatar o denunciar. La realidad social y política sigue siendo uno de los temas esenciales del teatro nacional pero sin caer en lo panfletario o en actitudes maniqueas que empobrecen la obra al hacerla predecible y confesional. Muchas obras indagan

en la realidad nacional y en los eventos más controversiales y deformados, ya sea por los medios de comunicación, o por la historia oficial. Así, el teatro construye una versión mucho más auténtica del devenir social y crea un contrapunto que permite una deconstrucción de la realidad nacional.

EL FIGGON: VENTANA (IN)DISCRETA

Uno de los grupos que ha logrado destacarse en los noventa es El Figgón de Medellín, fundado por María Teresa Llano y Héctor León Gallego, jóvenes egresados de la escuela de teatro de la Universidad de Antioquia ⁽¹⁾. El quehacer estético de

1. Entre sus montajes hay textos de autores latinoamericanos como: *La víspera del degüello* de Jorge Díaz.

El Fisgón está marcado por una búsqueda de comunicación con el público, para que éste sienta que el teatro le pertenece y le habla de sí mismo. Uno de los objetivos que ha dirigido su dramaturgia es la investigación de la infrahistoria de los barrios marginados. Héctor León Gallego, el dramaturgo del grupo, se ha interesado en dramatizar las historias de su barrio, se ha preocupado en devolverles el contenido humano y alejarse del sensacionalismo que facilita la noticia, que ignora la realidad social y que encubre la negligencia estatal. Al hablar de su quehacer artístico dice:

Como dramaturgo quiero ser más que un testigo ocular de mi tiempo, es decir, quiero que esta cruda realidad social no me pase desapercibida; por eso deseo hacer dramaturgia sobre la cotidianidad del barrio como colectividad social enmarcada en una ciu-

La brujita buena de María Clara Machado, *El Gato Manchado* y *la Golondrina Sinhá* basado en el cuento de Jorge Amado; han hecho dos montajes colectivos: *La Rosa* y *Fragmentos*; y tienen dos piezas escritas por Héctor León Gallego: *La tragedia del Hermafrodita Dormido* y *Mi barrio: historia de un amor*. Montaron, también, "Arará" una bendición de Dios, basada en un texto de los Huitotos, indígenas colombianos. El grupo ha logrado darse a conocer en los festivales nacionales por el rigor de su trabajo dramático y por la calidad de sus piezas.

dad como Medellín, escribir sobre sus noches solas por miedo al sicario, sobre sus días claros cargados de esperanzas, sobre sus alegrías y tristezas; escribir sobre lo más local, lo más cotidiano que haya pero con un sentido universal de la condición del hombre ⁽²⁾.

El interés por las vivencias cotidianas de las barriadas ha llevado al grupo a nutrirse de los eventos de la infancia y de los episodios que marcaron la memoria de la comunidad. Esta mirada singularizada por la experiencia vital humaniza e individualiza a los habitantes de las comunas de Medellín, que han sido convertidos por la prensa y por los medios de comunicación en cifras y estadísticas en los anales del crimen y en objetos de estudio para los especialistas. El temor de las autoridades civiles y militares, de la gente de clase media, de los profesionales, y de otros sectores de la sociedad de transitar por las calles de los barrios populares o de asociarse con las gentes de las comunas han justificado y legitimado la negligencia estatal y la ausencia de programas sociales, culturales y recreativos. Es, entonces, entendible el éxito que tuvo **Mi barrio: historia de un amor** (1991), pie-

2. Materiales del grupo.

za que dramatiza la cotidianidad de una comuna y el quehacer de los adolescentes, mostrando sus esperanzas, frustraciones y deseos. La historia amorosa entre el Rena y Valeria es el pretexto que nos invita a seguir el destino de los jóvenes en un período que abarca 20 años. El nacimiento del amor, el matrimonio clandestino y la separación forzosa nos llevan a evocar a los famosos amantes de Verona; pero el ambiente del barrio, la gestualidad de los personajes, su vocabulario nos obligan a ubicarnos en las comunas de Medellín. El excelente manejo del diálogo, la precisión de los términos crean un drama auténtico y verosímil, dentro de una trama que no sigue una estructura lineal sino circular. Más que una versión criolla de **Romeo y Julieta**, la pieza dramatiza las experiencias vitales de una pareja de la clase popular, los obstáculos que se les presentan son los comunes a sus amigos y contemporáneos: el servicio militar obligatorio, la precariedad económica, y la falta de oportunidades y alternativas. La pareja es separada abruptamente al Rena ser reclutado para el ejército y sólo se vuelven a encontrar 17 años después, cuando sus destinos se han apartado de forma definitiva. La fugaz unión del pasado se repite en el presente para ser finalmente separados por la muerte de Valeria, escena que

inicia y concluye la pieza. No llegamos a conocer el origen de este crimen pasional, no conocemos la identidad de la agresora, ni sus motivos; sólo vemos los resultados. Este inesperado final recrea el drama humano cotidiano que se vive en el país donde las muertes violentas truncan los destinos de muchos seres. Allí, la vida es frágil, el futuro es incierto y el diario devenir se caracteriza por los rudos cambios generados por eventos inesperados; la obra virtualiza estos dramas que se han hecho comunes en la vida nacional.

Los diferentes cuadros recogen la realidad social de los barrios marginados de Medellín. La violencia, el desempleo, la pobreza determinan los destinos de los personajes atrapados en un medio que no les brinda alternativas. Los personajes vienen de familias desplazadas por la violencia, son desempleados o estudiantes; seres que buscan un espacio propio, un lugar para ser. Vemos el devenir cotidiano del barrio Castilla, uno de los barrios marginales que fueron creciendo en los años sesenta y setenta con las familias campesinas que huían del campo. Estos sectores carecían de servicios públicos, de escuelas, de transporte, de vías de comunicación, de servicios de salud; sin embargo, se expandieron y rodearon las ciudades

colombianas. La ausencia total del Estado, la indiferencia de las élites gobernantes y la falta de oportunidades en la educación y en el trabajo convirtió a los jóvenes de estos sectores en presa fácil del crimen y la subversión. Los "malevos" —expresión que se usaba para identificar a los muchachos que pertenecían a una gallada— se reunían en las esquinas para ver pasar a las muchachas de los colegios, para fumar marihuana y oír a La Sonora o expresar sus sentimientos a través del ritmo y letra de un tango. El reducido horizonte donde se mueven, es una muestra de la rudeza de la vida y de la precariedad económica. Y como aclara el autor: "El tango por eso se convirtió en la expresión de sus vidas, porque lo que no podían expresar con sus propias palabras lo tarareaban al son de un bandoneón" (3). Así, el Enano, uno de los miembros de la gallada que hace el papel del coro afirma, mientras baila el tango "El Volga": "Se nos va la vida entre ilusiones vanas e ilusiones locas" (4). La música tiene un valor indicial pues ayuda a crear el ambiente de la barriada, a la vez que sirve de contrapunto a

los eventos. También completa la radiografía espiritual de los personajes al servir de texto a las emociones y sentimientos que de otra manera se quedarían silenciados. El texto y la melodía trágica del tango, su discurso sobre el destino inexorable, sobre miserias, traiciones y amores desgraciados es el subtexto que guía la historia. No es, entonces, gratuito el arraigo del tango en ciertos sectores de la sociedad antioqueña, ya que en él los hombres ven reflejado su devenir y expresados sus sentimientos y expectativas. El tango expresa el lamento de los desplazados, abandonados, o traicionados.

La pieza recrea la atmósfera cultural y las expectativas existenciales de los jóvenes de la década de los sesenta y setenta; su único escape a la rutina y al medio es la marihuana y las galladas pues la represión social, escolar y familiar acaban de limitar el —ya reducido— espacio de acción personal. La respuesta del Estado y de la familia a la rebelión juvenil es el servicio militar. La disciplina militar surge como la única solución al problema de desempleo y a la falta de oportunidades educativas de los jóvenes de las clases populares. Pero la generación que conoció o padeció la violencia de los años cincuenta y sesenta perdió la fe en la autoridad, en la capacidad

3. Materiales del grupo.

4. Héctor León Gallego, *Mi barrio: historia de un amor*, 1991. Pág. 19. Materiales del grupo.

del Estado y en el honor de las Fuerzas Militares. Así, vemos a Rena, el protagonista, enfrentándose a uno de sus compañeros del Ejército: "Soy un pelao, pero no güevón, y no es que me crea nada, pero no vamos a seguir aguantando tus atropellos, porque eres el sapo del grupo [...] yo no te tengo miedo, yo no nací aquí marica. Crees que me gusta verme disfrazado de toambo? ¡Bobo güevón!" (21). La agresión verbal, el lenguaje ignominioso (bobo, güevón, marica) muestran el resentimiento popular con las autoridades. El vestir uniforme de toambo —forma peyorativa para nominar al soldado— es considerado un disfraz; el joven no siente orgullo de llevar un uniforme, se siente humillado en su virilidad, por eso degrada al otro al llamarlo "marica y güevón". Es decir, el servicio militar es para los bobos que no pudieron escapar o para los que no pudieron sobornar a las autoridades. La presencia de las autoridades civiles o militares en los barrios marginales generalmente tiene un carácter represivo y vemos en escena a los jóvenes huyendo cuando ellos aparecen. Los mismos actores hacen los papeles de soldados y de los miembros de la gallada del Enano y del Rena. Se cambian de uniforme en la escena, lo que nos apunta a la realidad social. Los miembros de las Fuerzas Armadas eran reclutados en los barrios margi-

nados o entre los hijos de los campesinos. La policía hacía redadas donde se capturaban a los futuros reclutas. Así, el Enano nos informa de la suerte de Rena durante una de las rutinarias redadas que se hacían en las barriadas. "¡Perros...! Bueno, ni perros, pobrecitos, no saben lo que hacen; son la ignorancia uniformada. Maldito destino. Pasamos cuarenta y ocho horas allí encerrados en esos corrales, luego de cascaos nos soltaron, menos a Rena, a quien reclutaron como antiguerrilla para la zona roja de Anorí. En ese momento comprendí que Rena además de tener el don para las mujeres, también poseía el don trágico" (29-30). La obra muestra con gran agilidad las estrategias de los militares que envían lejos de su hogar a los reclutas para evitar por un lado que deserten, y por otro, que fraternicen con la población.

La obra dramatiza la existencia del Rena en los momentos culminantes, lo que nos permite recrear una biografía humana a través de fragmentos significativos. El espectador debe completar hechos, conectar eventos y sacar conclusiones, pues la obra alejada de todo maniqueísmo simplista nos invita a una reflexión sobre el acontecer humano en los sectores menos privilegiados.

Las escenas se desarrollan en la calle, sólo vemos el exterior

de las casas, puertas que se abren y se cierran porque los jóvenes se reúnen en las esquinas, en las calles de su barrio; allí transcurre su infancia, su adolescencia y su vida adulta. Este montaje hecho de puertas recrea el hacinamiento y la falta de privacidad y de "cuarto propio" que sufren los habitantes de los barrios populares, carencia que exacerba la conducta humana. Los ruidos de la calle, sus esquinas, los bares se convierten en los espacios familiares de las galladas. Así, los adolescentes se apropian del espacio público ya que carecen de un espacio privado.

Con la luz, la música y las puertas se logra recrear el ambiente donde se desarrolla el drama. La gestualidad y el uso del vocabulario vernacular completan este cosmos urbano hasta ahora ignorado y marginado por el arte pero siempre presente en las páginas rojas de los periódicos y noticieros. La pieza recupera instantes indelebles en la vida de los malevos, a la vez que los acerca a nosotros al devolverles vicios y virtudes, ilusiones y deseos, pasiones y gustos en los cuales podemos reconocernos.

LA SIEMPREVIVA: REQUIEM POR LOS DESAPARECIDOS

Otro de los grupos que se ha destacado en el panorama

teatral nacional es El Local, fundado y dirigido por Miguel Torres que realiza su labor artística en Santafé de Bogotá desde 1970⁽⁵⁾. En 1994, Miguel Torres escribió **La Siempreviva**. Con esta pieza que ya alcanza más de trescientas representaciones ha participado en diferentes festivales internacionales: Festival de Manizales (1995), Festival Iberoamericano de Bogotá (1996), Festival Iberoamericano de Cádiz (1996), Festival Internacional de Caracas (1997) y el Festival de teatro de La Habana (1997). La obra ha tenido una excelente acogida en el medio teatral nacional, a nivel de la crítica y del público, ya que con honestidad y coraje recoge uno de los episodios más sangrientos y críticos de la historia nacional: La toma del Palacio de Justicia el 6 de noviembre de 1985 y la posterior desaparición de los once empleados de la cafetería que salieron vivos de ese holocausto. Con este montaje el teatro El Local utiliza su sede en el barrio de La Cande-

5. Entre las muchas piezas que ha montado el grupo se destacan: *El túnel que se come por la boca* en 1971 de Alejandro Jodorowski, con esta obra investiga las posibilidades del actor y utiliza las técnicas de Jerzy Grotowski. Con *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada* en 1977, alcanzó el millar de representaciones, obra que fue traducida al francés y dirigida por Augusto Boal en París.

laria como una casa de inquilinato donde se desarrolla la historia de la familia Marín, cuya hija Julieta es uno de los once desaparecidos. El escenario es el patio y las habitaciones traseras de la casa —donde se alojan los inquilinos y la dueña—. La Sra. Lucía es una mujer viuda que se vio obligada a alquilar cuartos para sostenerse y pagar la educación de sus hijos: Julieta y Humberto. Este microcosmos que gira alrededor del patio de la antigua casona colonial, ahora venida a menos como sus habitantes, es una radiografía de la vida de la clase popular de la capital. La precariedad económica los lleva a todos al continuo rebusque —término que se usa para describir las peripecias diarias para conseguir el sustento—. Estos personajes hacinados en un inquilinato vienen de uno de los relatos de Miguel Torres: **Los oficios del hambre** (1988) titulado "La casa", donde el autor analiza los efectos de las convulsiones políticas en la población civil. La anécdota de Julieta Marín está basada en la historia de una de las víctimas desaparecidas: Cristina del Pilar Guarín Cortés. La pieza elabora estas dos vertientes de la vida nacional: el quehacer cotidiano de miles de colombianos hacinados en casas de inquilinato, su lucha diaria por la sobrevivencia y el enfrentamiento entre guerrilleros y el ejército en el Palacio de Justi-

cia donde perecieron más de cien personas y entre ellos casi todos los miembros de la Corte Suprema ⁽⁶⁾.

Los problemas de cada uno de los personajes y sus ilusiones van surgiendo en los forzados encuentros que se llevan a cabo en el patio y en los corredores que todos comparten. Los conflictos, quehaceres y conversaciones que se llevan a cabo se mezclan con la música y con las noticias de la radio que informan sobre las conversaciones de paz entre el gobierno y el M-19; estos diálogos fueron anteriores a la toma guerrillera. Lo que nos da un claro indicio de la época en que se desarrolla la anécdota.

Los diferentes habitantes de la casa muestran en su miseria cotidiana los estragos sociales que la violencia y el deterioro económico del país han causado en sus vidas. Victoria y Sergio son una pareja que sobrevive con los escasos trabajos que encuentra Sergio haciendo de payaso o de mesero; patéticamente usa un smoking para servir comida en restaurantes elegantes, cuando muchas veces él y su mujer no tienen nada que comer, o con su traje

6. Carlos José Reyes, "La siempreviva: El dolor de la memoria". En *Tres dramaturgos colombianos*. Gestus: Separata dramática de Fernando González Cajiao, Santafé de Bogotá: Colcultura, 1996. 185-190.

de payaso invita a todos con forzadas sonrisas a entrar a almacenes y restaurantes; turna sus dos vestidos según el oficio del día. Carlos, el otro inquilino, es un prestamista a quien todos le deben dinero, y quien poco a poco va acumulando los objetos de valor de sus vecinos como pago de los intereses por el dinero prestado. Julieta es una estudiante de derecho que sufre el acoso sexual de su director de tesis, el doctor Espitia, que se aprovecha de la situación de la familia. Humberto y Carlos por su parte no pierden oportunidad de mirar e insinuar-se a Victoria. Por lo tanto, la armonía en el inquilinato es frágil pues no existe un equilibrio en las relaciones humanas porque no hay independencia económica o vivienda adecuada que les permita la autonomía y privacidad a los personajes. La solidaridad entre las mujeres contrasta con la agresividad entre los hombres, pero la paz se rompe a menudo por leves insinuaciones, malentendidos o reclamos. El cumpleaños de Lucía y el grado de Julieta como abogada son las celebraciones que inician y concluyen la primera parte de la obra. La toma del Palacio de Justicia y la erupción del volcán del Ruiz inician la segunda y tercera parte respectivamente, acontecimientos que van incrementando la intensidad de los problemas. La efímera armonía doméstica desaparece

a medida que los eventos de la historia nacional se desorbitan. La desaparición de Julieta sólo precede las otras catástrofes, la madre enloquece, Carlos es asesinado tal vez por Sergio, pues éste lo sorprende con su esposa Victoria, quien pagaba con favores sexuales los préstamos del usurero. Las canciones y las noticias radiales propias del teatro documental son el contrapunto a la tragedia familiar, y van creando el ambiente apropiado. Así, la anécdota personal de la familia de doña Lucía Marín y de sus inquilinos se cruza con los eventos nacionales el día de la toma del Palacio de Justicia, cuando Julieta estaba en la cafetería del Palacio en su último día de trabajo.

La excelente puesta en escena, el cuidadoso desarrollo de los personajes, la autenticidad del lenguaje y de las situaciones permiten analizar la magnitud de la tragedia nacional a través de una anécdota individual; la obra es uno de los mejores documentos que recrean el episodio ya que se aleja del sensacionalismo de algunos medios de información. No explota los sentimientos, ni crea situaciones esquemáticas o discursos panfletarios. Los hechos se recrean en forma real, se utilizan los documentos radiales del momento que narran el proceso de la toma, la respuesta militar, y las voces de los personajes en-

vueltos en la situación como el Presidente de la Corte Suprema, Alfonso Reyes Echandía. La opinión pública se dividió ante esta masacre y esto se refleja en Carlos, Sergio y el doctor Espitia:

Sergio: ¡La información se está guardando como un tesoro! Lo que pasa es que les da pena decirle al país las maravillas que están haciendo allá adentro. Es la hora que no han dejado entrar a la Cruz Roja al Palacio. Son unos desquiciados. No van a parar hasta que no quede sino sangre y cenizas. Y para eso les falta poco.

Carlos: ¿Y qué otra cosa quería que hiciera el ejército? ¿No ve que los guerrilleros entraron repartiendo plomo?

Sergio: Pues deberían haberse tomado el trabajo de escuchar y dialogar para evitar tanto muerto.

Espitia: Lo que pasa es que el M-19 tacó burro. ¡Son unos brutos! Eso les pasa por prepotentes. La rama jurisdiccional es lo que menos cuenta en este gobierno.

Sergio: Corte Suprema. Consejo de Estado. ¡Con tanto rabo de paja volando por ahí!, y encima la plana mayor del M-19, como quien dice: ¡se la sirvieron en bandeja al ejército!

Carlos: Oiga, Sergio, yo no sabía que usted era comunista. ¡Quién lo creyera!

Sergio: ¡Qué comunista ni qué carajo. Los comunistas también se están tirando al país! (7).

Esta polifonía de voces recrea en forma eficiente las diferentes opiniones del pueblo colombiano; con cortas frases cada personaje define su posición ideológica y nos da una idea del juicio popular sobre el ejército, el gobierno y la guerrilla. Sergio muestra el desencanto general con la izquierda y la desconfianza con el gobierno y los militares; Carlos, por su parte, refleja la posición de la gente de derecha que cree en la mano dura y en la fuerza. Pero como casi todos los colombianos, los personajes recrean la frustración ante la violencia. El discurso de los abogados y la retórica jurídica que manejan los políticos se recrea en el doctor Espitia, quien utiliza a las personas y los eventos en beneficio propio.

La obra se centra en el tema de los desaparecidos que es uno de los más ignorados y menos discutidos en la historia oficial, ya que nadie acepta la responsabilidad de los hechos. El destino de Julieta y de su madre, que se niega a aceptar la muerte, condensa la historia de tantas familias que han experimen-

7. Miguel Torres. *La Siempreviva*. En *Tres dramaturgos colombianos*, 240-241.

tado la misma suerte, como las madres de la Plaza de Mayo que incansables siguen buscando respuestas y se niegan al olvido. Lucía como las madres argentinas sale con una pancarta a denunciar y a buscar a su hija. Los otros habitantes de la casa también expresan su frustración ante la actitud del gobierno cuando en la escena final golpean los vidrios de las ventanas en un gesto de protesta ante la impunidad que se ha instalado en el país.

Las siemprevivas que aparecen en la mesa de la casa, la ropa negra que va reemplazando los vivos colores del principio van preparando el ambiente de ceremonia fúnebre, ya que estas flores se usan para recordar a los muertos por su bello color amarillo —color de la vida— y por su larga resistencia. Los funerales son el indispensable rito de pasaje de un estado a otro, las ofrendas que se les hacen a los muertos y que se les niegan a los desaparecidos, son los cultos de despedida y de clausura que tienen una función, en cierta medida, terapéutica pues sirve de consuelo a los deudos que tienen un lugar concreto para visitar y para llevar ofrendas. Las abluciones que se brindan a los muertos y que los preparan para las exequias son recreadas en la obra cuando el espectro de Julieta regresa a la casa:

(Lucía sigue en el mismo lugar. Está mirando las estrellas. Comienza a oírse bajo, "Canción para los niños muertos", de Mahler. Se escucha tocar con urgencia el aldabón de la puerta de la casa. Lucía vuelve la mirada hacia la puerta del corredor. La puerta se va abriendo lentamente y aparece Julieta, descalza vestida con una hermosa túnica blanca. La música va subiendo a medida que la puerta se abre).

Lucía: (Levantándose) ¿Por qué no había vuelto, mi niña?

(Julieta ingresa al patio y camina lentamente mirando todas las cosas con detenimiento hasta llegar al lavadero. Allí se detiene y con movimientos muy suaves y lentos coloca su cabellera sobre la piedra de lavar. Lucía va hacia ella y comienza a lavarle el cabello. El agua destiñe un color rojo sangre que Lucía mira alucinada escurrir en el lavadero. Su estupor aumenta a medida que vierte el agua a totumadas en el pelo de Julieta). (264-265).

Esta escena teatraliza y condensa el tema de la obra y con eficacia refleja la obsesión de la madre que incansable espera que su hija regrese. La figura fantasmagórica de Julieta señala su fragilidad e indefensión, a la vez que indica su destino final, ya conocido por todos pero

aún inaceptable para la madre que sigue lavando y planchando la ropa de la hija en un inútil intento de continuar la rutina y borrar los hechos. Este espectáculo que regresa, ni siquiera pide justicia como el rey Hamlet, aparece ante los ojos de la madre y de los espectadores como un testimonio de lo sucedido, pero nunca aclarado por las autoridades militares que fueron las responsables de la desaparición de los trabajadores de la cafetería, pues éstos fueron sacados con vida del Palacio por miembros del ejército.

En una de las escenas finales escuchamos las voces de todos los personajes que se superponen repitiendo frases y comentarios ya dichos y doña Lucía contesta diversas preguntas y peticiones hechas en diferentes momentos, lo que recrea su incoherencia y su parálisis mental, su tiempo es circular y repetitivo. También esta escena remite a las conversaciones de los velorios que evocan el pasado y tratan de reproducir los eventos de una existencia, a la vez que subrayan momentos especiales. La pieza se inicia y concluye con la imagen de Julieta cuyo rostro se alumbraba con la luz de una vela. En la primera escena todos los habitantes de la casa salen de sus cuartos con velas encendidas para celebrar el cumpleaños de Lucía, en la escena final los vemos a todos en las ventanas de sus ha-

bitaciones apagando las velas, la última en hacerlo es Julieta, y lo hace acercando lentamente la vela a su rostro. Gesto que nos obliga a mirarla, a grabar su imagen en la memoria y a asistir a su velorio. Con esta escena ritual que concluye la pieza se elabora a nivel dramático la ceremonia fúnebre que le fue negada y que nos ayuda a sublimar la impotencia y a expresar el duelo.

En la última intervención radial el **Locutor** da una perspectiva del proceso que no logra cerrarse pues no hay una justificación válida que legitime los actos llevados a cabo, por eso nadie se hace responsable del operativo militar efectuado:

Casi un año después de la acción del M-19, de los días 6 y 7 de noviembre, hay muchos interrogantes por despejar. Hubo 103 víctimas, hay 11 personas desaparecidas, murió más del 86 por ciento de los integrantes de la Corte Suprema de Justicia, no hay detenciones aún ni órdenes de captura, quedan interrogantes que la justicia ordinaria aún no está en capacidad de despejar existe un voluminoso expediente con textos suficientes para escribir 100 libros de más de 400 páginas cada uno, y las terribles imágenes del Palacio de Justicia siguen vivas en la mente de muchos colombianos. (272).