



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

# **Muralismo Ciudadano. Construcción de la memoria colectiva de Jaime Garzón.**

**Erinson Fernando González Santos**

Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Ciencias Humanas, Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura IECCO  
Bogotá, Colombia

2021



# **Muralismo Ciudadano. Construcción de la memoria colectiva de Jaime Garzón.**

**Erinson Fernando González Santos**

Tesis de investigación presentada como requisito parcial para optar al título de:

**Magister en Comunicación y Medios**

Directora:

Doctora Neyla Graciela Pardo Abril

Línea de Investigación:

Culturas mediáticas - Estudios críticos del Discurso multimodal y multimedial

Universidad Nacional de Colombia  
Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura IECO  
Bogotá, Colombia

2021



*A mis muertos, y a todas las víctimas del Estado colombiano*



# Agradecimientos

A mi familia.

A la Universidad Nacional de Colombia.

A la profesora Neyla Pardo por su estricta y rigurosa (pero siempre amable) guía. Por su infinita colaboración y paciencia. Por creer en mí.

Al profesor Julio César Goyes por su gran ayuda en todo este viaje.

Al profesor Oscar Caballero, quien siempre estuvo dispuesto a colaborarme, siempre; desde el primer día y hasta el último momento.

A Andrea Polanía y a Emir Wittingham, por su amabilidad y colaboración en todos los procesos administrativos.



## Resumen

El objetivo de esta investigación es examinar cómo se construye un proceso de memorialización centrado en la figura de Jaime Garzón, a partir de dos obras de “muralismo ciudadano” ubicadas en la ciudad de Bogotá.

Los murales, en tanto que narrativas visuales, son analizados desde la perspectiva de los Estudios Críticos del Discurso Multimodal y Multimedial (ECDMM), con el fin de determinar los recursos y estrategias utilizadas por los *facilitadores artísticos de la memoria*, en la construcción de las representaciones sociales con las que se socializan diversos fenómenos socioculturales relacionados con Jaime Garzón, y que se enmarcan en el conflicto armado colombiano. En ese sentido, la metodología aplicada fue el análisis de narrativas enfocado en el modo gráfico, tomando como base el análisis semiótico e iconológico. Partiendo de la *escenicidad*, como macro-categoría que reúne las especificidades técnicas y espaciales de los murales, doy cuenta de la utilización de múltiples elementos gráficos reconocidos sociocultural e iconológicamente en el contexto nacional, los cuales estructuran determinadas metáforas visuales a través de las cuales se construyen las narrativas.

Algunos de los resultados obtenidos en esta investigación evidencian cómo se construyen los discursos de resistencia que subvierten el relato hegemónico, contribuyendo a la reparación de las víctimas del conflicto armado y a la construcción de paz. Así mismo, sugiero que la reapropiación de los espacios públicos a través de iniciativas mnemónicas no institucionalizadas se constituye en una forma de ejercicio de ciudadanía, en donde son las mismas comunidades quienes a través de, en este caso, las expresiones artísticas restauran el tejido social y resisten simbólicamente a las expresiones de violencia.

X

**Palabras clave: Conflicto Armado Colombiano, Muralismo Ciudadano, Representaciones Sociales, Memorias y Ciudades, Memorias Urbanas, Narrativas Gráficas, Metáforas visuales, Jaime Garzón**

## Abstract

The aim of this research is to examine how a memorialization process centered on the figure of Jaime Garzón is built, based on two works of "citizen muralism" located in the city of Bogotá.

Murals, as visual narratives, are analyzed from the perspective of Multimodal and Multimedia Critical Discourse Studies (MMCDs), in order to determine the resources and strategies used by the artistic facilitators of memory, in the construction of the social representations with which various sociocultural phenomena related to Jaime Garzón are socialized, and which are framed in the Colombian armed conflict. In this sense, the applied methodology was the analysis of narratives focused on the graphic mode, based on the semiotic and iconological analysis. Starting from the staging, as a macro-category that brings together the technical and spatial specificities of the murals, I realize the use of multiple graphic elements recognized socioculturally and iconologically in the national context, which structure certain visual metaphors through which they build the narratives.

Some of the results obtained in this research show how the discourses of resistance that subvert the hegemonic narrative are constructed, contributing to the reparation of the victims of the armed conflict and to the construction of peace. Likewise, I suggest that the reappropriation of public spaces through non-institutionalized mnemonic initiatives constitutes a form of exercise of citizenship, where it is the communities themselves who, through, in this case, artistic expressions restore the social fabric. and they symbolically resist expressions of violence.

**Keywords: Colombian Armed Conflict, Citizen Muralism, Social Representations, Memories and Cities, Urban Memories, Graphic Narratives, Visual Metaphors, Jaime Garzón**



# Contenido

	Pág.
<b>1. Un conflicto armado que silencia y a su vez inmortaliza .....</b>	<b>5</b>
1.1 ¿Por qué nos hemos matado? .....	7
<b>2. Jaime Garzón, una dolorosa verdad entre risas .....</b>	<b>19</b>
2.1 Zoociedad .....	22
2.2 ¡Quac! El noticero.....	22
2.3 Heriberto de la Calle.....	24
2.4 Un ejercicio político que le costó la vida .....	26
2.5 Silenciando a quien incomode.....	28
<b>3. Del grafiti al muralismo ciudadano .....</b>	<b>31</b>
3.1 Comunicación y espacios urbanos .....	31
3.2 Pintar en los muros de Bogotá .....	33
3.3 Grafiti, Arte Público o Muralismo .....	36
Del Arte Público al Muralismo Ciudadano .....	38
3.4 Memoria y Muralismo Ciudadano .....	41
3.5 Muralismo ciudadano y narrativas .....	44
3.5.1 ¿Qué entiendo por narrativas? .....	45
3.5.2 Narrativas gráficas, más allá de la oralidad y la escritura.....	46
3.5.3 ¿Con qué están construidas las narrativas gráficas? .....	49
3.5.4 ¿Qué hay detrás de una narrativa gráfica? .....	50
3.6 Metáforas y muralismo ciudadano.....	51
3.6.1 Metáforas visuales.....	53
3.7 Discurso y representación .....	55
Representación .....	56
3.8 Los Estudios Críticos del Discurso .....	57
<b>4. Desde dónde analizo estas iniciativas de memoria .....</b>	<b>61</b>
4.1 Iniciar la ruta desde los ECDMM .....	64
4.2 Pasos para interpretar estas narrativas de memoria .....	66
4.2.1 Describir. ....	66
4.2.2 Analizar. ....	68
4.2.3 Interpretar. ....	69
<b>5. Estos son los murales de los que estamos hablando .....</b>	<b>71</b>
5.1 Mala Memoria .....	72
5.1.1 ¿Dónde está? .....	72
5.1.2 Huellas .....	74
5.2 18 años sin tu verdad .....	79

5.2.1	¿Dónde está?.....	79
5.2.2	Huellas .....	83
<b>6.</b>	<b>Así se construye la memoria en estas obras de muralismo ciudadano .....</b>	<b>87</b>
6.1	Con estos recursos nos cuentan varias historias .....	88
6.2	Iconologías de las violencias .....	90
6.2.1	Las ratas en el universo narrativo.....	96
6.2.2	La violencia en el campo .....	99
6.2.3	Todos somos víctimas.....	108
6.2.4	La reconstrucción del tejido social .....	113
6.3	Metáforas de violencia y revictimización .....	116
6.3.1	El color en las metáforas .....	118
6.3.1.1	Lo malo es oscuro... pero no todo lo claro es bueno .....	120
6.3.1.2	LAS MEMORIAS SON DE COLORES.....	124
6.3.2	El valor de la palabra.....	125
6.3.3	Las ratas controlan nuestra vida.....	128
6.3.3.1	Nos gobiernan las ratas .....	130
6.3.3.2	Las ratas nos quieren dejar sin memoria .....	132
6.3.3.3	Los medios están controlados por ratas.....	138
6.3.4	El Estado es un delincuente .....	141
6.3.5	La muerte, una entidad sobrenatural .....	146
6.3.5.1	Nuestros muertos claman justicia .....	148
6.3.5.2	Las volquetas de la muerte... o de la vida .....	148
6.4	Los rostros de la violencia.....	149
6.5	Narrativas de resistencia y esperanza .....	157
6.6	Rituales que inmortalizan.....	165
<b>7.</b>	<b>A manera de cierre.....</b>	<b>171</b>
<b>8.</b>	<b>Bibliografía.....</b>	<b>177</b>

## Lista de figuras

	Pág.
<b>Figura 5-1:</b>	Ubicación de “ <i>Mala Memoria</i> ”, en la Avenida Calle 26. .... 72
<b>Figura 5-2:</b>	Eje de la memoria. .... 73
<b>Figura 5-3:</b>	Jaime Garzón. “ <i>País de Mierda</i> ”. <i>MAL Crew</i> . 2012. .... 76
<b>Figura 5-4:</b>	Jaime Garzón. “ <i>País de Mierda</i> ”. <i>MAL Crew y Bicromo</i> . 2013. .... 77
<b>Figura 5-5:</b>	Dioselina Tibaná. “La paz a fuego lento”. <i>MAL Crew</i> . 2016. .... 77
<b>Figura 5-6:</b>	<i>Heriberto de la Calle</i> . “ <i>Mala Memoria</i> ”. <i>MAL Crew</i> 2017. (Detalle)..... 78
<b>Figura 5-7:</b>	<i>Heriberto de la Calle</i> . “ <i>Mala Memoria</i> ”. <i>MAL Crew</i> 2017. (Completo)..... 78
<b>Figura 5-8:</b>	Ubicación de “ <i>18 años sin tu verdad</i> ”, en la Carrera 40 con calle 24 ..... 79
<b>Figura 5-9:</b>	Contexto espacial e histórico del mural “ <i>18 años sin tu verdad</i> ”..... 80
<b>Figura 5-10:</b>	Poste de energía eléctrica contra el que se estrelló Jaime Garzón. .... 81
<b>Figura 5-11:</b>	Monumento a Jaime Garzón, realizado por Alejandro Hernández. .... 82
<b>Figura 5-12:</b>	<i>12 años sin Jaime</i> . <i>Dexpierte, SomoS, Guache y DJ LU</i> . 2011 ..... 84
<b>Figura 5-13:</b>	“ <i>18 años sin tu verdad</i> ”. <i>Dexpierte, DJ LU y Teck 24</i> . 2017. .... 85
<b>Figura 6-1:</b>	Temporalidad 1 en “ <i>18 años sin tu verdad</i> ”..... 91
<b>Figura 6-2:</b>	Temporalidad 2 en “ <i>18 años sin tu verdad</i> ”..... 92
<b>Figura 6-3:</b>	Espacialidad en “ <i>Mala Memoria</i> ”..... 93
<b>Figura 6-4:</b>	<i>Heriberto de la Calle</i> en “ <i>Mala Memoria</i> ”. .... 95
<b>Figura 6-5:</b>	Alimentos victimizados en “ <i>Mala Memoria</i> ”..... 101
<b>Figura 6-6:</b>	Machetes. Fotografía de Sady Gonzalez. .... 104
<b>Figura 6-7:</b>	Machete en “ <i>Mala Memoria</i> ”. .... 105
<b>Figura 6-8:</b>	Descuartizamiento en “ <i>Mala Memoria</i> ”. .... 106
<b>Figura 6-9:</b>	La educación y la venganza “ <i>Mala Memoria</i> ”..... 110
<b>Figura 6-10:</b>	El deporte como práctica del horror en “ <i>Mala Memoria</i> ”..... 113
<b>Figura 6-11:</b>	La radio como espacio de diálogo en “ <i>Mala Memoria</i> ”..... 114
<b>Figura 6-12:</b>	<i>Nos gobiernan las ratas</i> en “ <i>Mala Memoria</i> ”. .... 131
<b>Figura 6-13:</b>	Deslegitimación de las víctimas en “ <i>Mala Memoria</i> ”. .... 133
<b>Figura 6-14:</b>	Ocultamiento en “ <i>Mala Memoria</i> ”..... 134
<b>Figura 6-15:</b>	Memoria de gallina en “ <i>Mala Memoria</i> ”..... 137
<b>Figura 6-16:</b>	Medios en “ <i>Mala Memoria</i> ”. .... 141
<b>Figura 6-17:</b>	<i>Quemando Central</i> “ <i>18 años sin tu verdad</i> ”. .... 142
<b>Figura 6-18:</b>	<i>LAS TIJERAS SON FUSILES</i> “ <i>18 años sin tu verdad</i> ”..... 145
<b>Figura 6-19:</b>	Resignificación de la volqueta en “ <i>Mala Memoria</i> ”..... 149
<b>Figura 6-20:</b>	Comparativo retrato-mural <i>Heriberto de la Calle</i> “ <i>Mala Memoria</i> ” ..... 151
<b>Figura 6-21:</b>	Comparativo retrato-mural <i>Heriberto</i> “ <i>18 años sin tu verdad</i> ” ..... 152

<b>Figura 6-22:</b>	Comparativo retrato-mural Jaime Garzón “18 años sin tu verdad” .....	153
<b>Figura 6-23:</b>	Comparativo retrato-mural <i>Quemando Central</i> “18 años sin tu verdad”	154
<b>Figura 6-24:</b>	Vectores 01 en “Mala Memoria”. .....	160
<b>Figura 6-25:</b>	Vectores 02 en “Mala Memoria”. .....	161
<b>Figura 6-26:</b>	Vectores 03 en “Mala Memoria”. .....	162
<b>Figura 6-27:</b>	Vectores 04 en “Mala Memoria”. .....	164
<b>Figura 6-28:</b>	El Rito en “Mala Memoria” .....	167

*«Una vez que se estudian las evidencias y se analizan los hechos, [...] se descubre así cómo muchos subversores no pretenden “destruir la sociedad” porque sí, como un acto ciego y soberbio, sino más bien reconstruirla según novedosas ideas y siguiendo determinados ideales o “utopías” que no acoge la tradición.[..] El acto de la revuelta, con el movimiento contrario que implica la palabra, hace al hombre andar por nuevos senderos que antes no había vislumbrado, le hace pensar y le hace dudar, y así adquiere, quizá por primera vez, la conciencia de su condición vital. Esta conciencia es subversiva. Además, como la rebelión implica esta conciencia, y aquella en sí misma es constructiva, el subversor rebelde adquiere una actitud positiva hacia la sociedad».*

Orlando Fals Borda (2009)



## Introducción

La presente investigación busca develar y analizar las narrativas que se construyeron de Jaime Hernando Garzón Forero en los murales “*Mala Memoria*” (2017) y “*18 años sin tu verdad*” (2017), ubicados en espacios públicos de la ciudad de Bogotá, y cómo éstas contribuyen a la construcción de la memoria colectiva.

Jaime Hernando Garzón Forero (1967-1999), fue asesinado el 13 de agosto de 1999 en la ciudad de Bogotá, en el marco de una persecución sistemática ejecutada por agentes armados, con colaboración de miembros del Ejército Nacional, la Policía y entidades estatales, en contra todos aquellos que por su labor humanitaria, fueran considerados colaboradores de grupos insurgentes (CAJAR, 2016; El Espectador, 2016a, 2016c; Fiscalía General de la Nación, 2016), o porque de una u otra manera interfieren en las relaciones de poder —legales o ilegales— establecidas por los grupos dominantes. Su homicidio se constituye en un hecho traumático para un grupo poblacional del país y de la ciudad de Bogotá, debido, en parte, al ejercicio político que desarrolló a través de sus producciones televisivas; a la popularidad de sus personajes, al discurso crítico que propuso en los contenidos de sus producciones audiovisuales; y también por su labor humanitaria llevada a cabo como facilitador en la liberación de personas secuestradas por grupos guerrilleros, todos mediatizados a través de la televisión. El crimen también evidenció la cercana relación que ha existido entre miembros del ejército y algunos círculos de poder Estatales, con grupos paramilitares, quienes convierten a los defensores de derechos humanos o a quien tenga una posición crítica sobre la situación del país, en objetivos militares, al ser tildados como “enemigos del Estado”. (CAJAR, 2010; CCJ et al., 2008; CIDH, 2019; HCHR, 2014; Moreno Barreto, 2018; VerdadAbierta, 2008)

Desde entonces, diferentes movimientos sociales, o ciudadanos, propenden por conservar la memoria de Jaime Garzón a través de intervenciones urbanas (grafitis, murales, carteles, etc.), ubicados en diferentes espacios públicos, e incluso privados; acciones que, en cierta medida, demuestran que Garzón es un referente social atemporal y contracultural, para determinados grupos sociales, en varias ciudades y municipios del país, en donde se le considera como un símbolo de la resistencia creativa, del pensamiento crítico y del compromiso para con la nación.

En la ciudad de Bogotá se han producido algunas manifestaciones determinadas por mandatos legales de carácter oficial-estatal, encaminadas a la preservación de la memoria de Jaime Garzón dentro de las que se incluyen una producción audiovisual, el levantamiento de un busto y la declaración de una fecha conmemorativa (Congreso de la República de Colombia, 2011). Sin embargo, han sido muy escasos los resultados obtenidos de parte de los entes investigadores oficiales y el mismo Estado, en cuanto al avance en el esclarecimiento de la verdad y la consecución de justicia, que es lo que constituiría una verdadera reparación frente a su asesinato (CAJAR, 2019).

Dentro de las múltiples iniciativas de memoria no oficiales, desarrolladas por ciudadanos y colectivos en la ciudad de Bogotá, sobresalen dos murales debido a sus dimensiones y a sus características estéticas. En ellos y entre ellos, se generan diversos diálogos y narrativas que constituyen la motivación de la siguiente investigación. Las dos obras, *“Mala Memoria”* (2017) y *“18 años sin tu verdad”* (2017), fueron realizadas en el marco de la firma de los acuerdos de paz entre el Gobierno Nacional y las FARC-EP. Los murales han sido actualizados constantemente. Ambos son producto de iniciativas propias de los colectivos *MAL Crew* (*“Mala Memoria”*), y *Dexpierte* (*“18 años sin tu verdad”*). Hacen parte del recorrido que Jaime Garzón realizaba a diario entre su casa y su lugar de trabajo, y están ubicados específicamente en lugares en los que sus niveles de visibilidad son muy altos, debido al alto flujo de personas que transitan en esos puntos de la ciudad de Bogotá (*“Mala Memoria”*, Avenida El Dorado entre carreras 25 y 27; y *“18 años sin tu verdad”*, Carrera 40 con calle 24<sup>a</sup>, frente a Corferias).

La finalidad de esta investigación llega hasta la interpretación de la temática de las dos obras, partiendo de los elementos visuales que las constituyen, tomando cada uno de los objetos y personajes representados en los murales y su relación con el contexto político y social de dos momentos históricos —el de vigencia física o material de Jaime Garzón y sus personajes, y el del momento en el que se realizaron los murales—, para realizar un análisis crítico basado en los principios epistemológicos del análisis crítico del discurso multimodal y multimedial centrado en las narrativas, alternándolos con los estudios iconológicos, con el propósito de evidenciar los recursos y estrategias visuales que soportan los murales, en tanto que narrativas gráficas, y que se utilizan para la construcción de memoria.

El trabajo está dividido en seis capítulos; en el primero hago un acercamiento al contexto de las violencias en Colombia y a los factores ideológicos y políticos que habrían sido determinantes en el asesinato de Jaime Garzón, enfocándolo en los conceptos de anti-subversión y contrainsurgencia. En el segundo capítulo doy cuenta de quién era Jaime Garzón, y cómo a través de su *ejercicio político* trascendió los medios audiovisuales e impactó a la sociedad colombiana en la década de los 90.

En el tercer capítulo, sin pretender hacer una clasificación definitiva, expongo la diferencia teórica y material de las expresiones artísticas urbanas —*graffiti y arte público*—, y se define el Muralismo Ciudadano, a la luz de los estudios realizados por Armando Silva (2013), ya que, para el caso de las obras utilizadas como objeto de análisis en esta investigación, dichas categorías no comprometen la totalidad de las características formales, estéticas, sociales y culturales que las constituyen. Sin embargo, la “*escenicidad*”, una de las *valencias* propuestas por Silva, se ajusta a mi interés investigativo, y, en ese sentido, sería una “*macro-categoría*”, en tanto que abarca los ejes modales y mediales concernientes a la ubicación y al contenido visual, que soportan el proceso analítico interpretativo. Las categorías visuales estructuran la narrativa que se teje en los murales, alrededor de la figura de Jaime Garzón, así como de los hechos sociopolíticos y culturales que rodean su asesinato.

Por otra parte, la relevancia de la espacio temporalidad en la que se ubican los murales, se visualizará en el cuarto capítulo, junto con una breve descripción de la carga simbólica que poseen debido a su ubicación específica dentro de las *Rutas de la Memoria de la ciudad de Bogotá* (Alta Consejería Distrital de TIC, 2018). También se podrá observar que las versiones tomadas como objeto de estudio, hacen parte de una serie de actualizaciones sistemáticas relacionadas con acontecimientos sociohistóricos, políticos y conmemorativos relacionados con el asesinato de Jaime Garzón y con el conflicto armado colombiano.

El sustento epistemológico se encuentra en el quinto capítulo, en donde expongo cómo desde el paradigma interpretativo, utilizo los principios epistemológicos de los Estudios Críticos del Discurso Multimodal y Multimedial (en adelante ECDMM); y, a partir de estos, apelo a una perspectiva multimodal e Iconológica (Panofsky, 1998), vistos desde una postura crítica que incluye posicionamientos éticos y políticos de mi parte, para determinar cómo se construye la memoria colectiva de Jaime Garzón en las obras *“Mala Memoria”* y *“18 años sin tu verdad”*. De igual manera, presentaré el método a través del cual analizo e interpreto los murales, tomando como base las categorías multimodales y multimediales descritas en los capítulos tres y cuatro.

En el ejercicio analítico interpretativo, se evidencian los recursos y las estrategias, utilizados en la construcción de las narrativas intrínsecas de las dos obras; estos están estructurados por cada uno de los elementos semiótico-discursivos que componen los murales.

Los modos a través de los cuales se construyen narrativas individuales y diálogos entre los murales, a través del complejo entramado sígnico que constituye estas obras de muralismo será expuesto en el sexto capítulo.

# 1.

## Un conflicto armado que silencia y a su vez inmortaliza

En Colombia, las violencias tienen sus orígenes desde los tiempos de la Conquista y la Colonia, y desde entonces han estado mutando estructural y formalmente, empezando por el número de sus actores; por la forma en que estos son reconocidos; por la creación y distinción del “*enemigo*”, entre los grupos dominantes, los grupos armados y la población; en los recursos que sustentan la guerra; y en la representación que, de sus actores, y del mismo conflicto, hacen los medios y la sociedad (Caballero, 2018; GMH, 2013; Pardo Rueda, 2015; Wills, 2015).

En la misma medida, hay varios aspectos en los que ciertos grupos poblacionales —subalternizados y dominantes—, y el Estado mismo no han transformado ni su imaginario de la realidad nacional, ni su comportamiento frente a las demás realidades que se entrecruzan en los territorios colombianos; desconociéndolas y vulnerando los derechos básicos de gran parte de la población. Uno de estos aspectos es la posición que asume el Estado, en la que no reconoce, no asume, no se responsabiliza por sus acciones y omisiones, lo que implica un comportamiento de “no acción”. Otra conducta, que no ha presentado mayores alteraciones, ha sido la actitud indiferente de una parte de la población, y del Estado mismo, en la que se ajustan al discurso maniqueo decimonónico de “*héroes*” y “*villanos*”, de “*el glorioso*” y “*el bandido*” (Aparicio, 2019; López de la Roche, 2015, p. 6; Pérez Fonseca, 2015), y en el que parecieran querer reconocerse con el que mediáticamente han construido como “*el bueno*”, detestando y deslegitimando —por las mismas razones— las causas y motivos que han llevado “*al malo*” a tomar

sus decisiones; y perpetuando la exclusión, el olvido y la condena a no poder vivir dignamente, con las que sobreviven millones de habitantes del país.

Esta dualidad discursiva que no reconoce la totalidad del espectro social colombiano y que responsabiliza de las problemáticas nacionales a un solo actor, ignora la codicia de los grupos en el poder, así como la indiferencia social y estatal respecto a las regiones periféricas de las grandes ciudades; han invisibilizado, en alguna medida, complicaciones de fondo como la profunda brecha socioeconómica que afecta a la mayoría de habitantes del país y que hace que la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) ubique a Colombia entre los tres países con mayores niveles de desigualdad en América Latina (2019), caracterizada por una altísima concentración de la riqueza y de la propiedad, actualmente en manos de unos pocos poderes financieros corporativos (Estrada Álvarez, 2015); fenómeno que afecta directamente la calidad de vida y vulnera los derechos fundamentales de la población.

En Colombia, quien no ha estado de acuerdo con la visión y el discurso hegemónico del Estado, quien lo critica, aquel que no cree en la imagen “heroica” y “salvadora” del Ejército y la Policía; aquel que denuncia las desigualdades y los abusos de poder del Estado y sus fuerzas legales (e ilegales); las comunidades que a través de un líder expresan su inconformismo por las condiciones en las que viven, por las necesidades que sufren y, en pocas palabras, por la vulneración de sus derechos civiles y políticos; es considerado como enemigo del Estado y debe ser eliminado (Ahumada, 2007; IEPRI et al., 2019).

Bajo esta premisa, fue asesinado Jaime Garzón en 1999, y muchos otros periodistas, líderes sociales, ambientales y políticos como Mario Calderón y Elsa Alvarado o los defensores de derechos humanos Jesús María Valle y Eduardo Umaña, también cayeron bajo este modelo; quienes no estuvieron de acuerdo con las políticas extractivistas y acumulativas del modelo económico; aquellos que denunciaban las continuas violaciones de los Derechos Humanos por parte del Estado y los actores armados —que en su momento hacen parte del conflicto armado—; aquellos que han develado los peores actos de corrupción y los nexos

entre poderes políticos, estatales y económicos, con fuerzas armadas oscuras y al servicio de mafias; todos ellos han sido silenciados (Cajar, 2018).

## 1.1 ¿Por qué nos hemos matado?

Han sido múltiples los actores que componen el espectro de violencias que han afectado el territorio nacional<sup>1</sup>; entre ellos se incluyen ejércitos bipartidistas, autodefensas campesinas, guerrillas liberales, policías conservadoras, guerrillas comunistas, grupos paramilitares, narcotraficantes, Fuerzas del Estado y algunas empresas nacionales y transnacionales (CHCV, 2015; GMH, 2013; Medina Gallego, 2015; Pardo Rueda, 2015; Villamizar Herrera, 2017); actualmente encontramos bandas criminales, grupos armados organizados, así como disidencias de grupos guerrilleros y paramilitares (A. Ávila, 2019a). Y, de manera soterrada, los Estados Unidos de América, que, con connivencia del Estado colombiano, han estructurado otras expresiones de violencia determinantes en el conflicto armado, cometidas a poblaciones vulnerables del país (Vega Cantor, 2015), particularmente enfocadas en la creación y eliminación de “*enemigos internos*”, cuyas víctimas han sido defensores de derechos humanos y cualquiera que por su labor pueda ser señalado como subversivo o colaborador de las guerrillas, como fue, entre otros, el caso de Jaime Garzón.

La historia de Colombia durante el siglo XIX se puede resumir en un periodo de constantes enfrentamientos bélicos en los que se ahondó la noción de que el adversario político era en realidad un enemigo (Wills, 2015); desconociéndolo y excluyéndolo de la escena política y social, y aniquilando las posibilidades de democracia (Medina Gallego, 2015); dejando un país sumido en una cruenta guerra bipartidista, que definió, en gran medida, los fenómenos políticos, económicos y

---

<sup>1</sup> Lo que hoy conocemos como Colombia, a lo largo del siglo XIX tuvo diversos nombres: Provincias Unidas de la Nueva Granada (1811-1816); Colombia (1819-1830), conocida como la Gran Colombia; Estado de Nueva Granada (1830-1832); República de la Nueva Granada (1832-1858); Confederación Granadina (1858-1863); Estados Unidos de Colombia (1863-1886) y República de Colombia (desde 1886) (Pérez Robles, 2017). Sin embargo, el cambio de nombre no representaba ninguna transformación en las políticas internas, ni en la profunda división social.

sociales que dieron paso a un nuevo modelo de guerras y enfrentamientos, ya no entre ejércitos partidistas, sino entre miembros de una misma comunidad divididos profundamente por sus convicciones políticas, y dispuestos a recurrir a las peores formas de violencia con tal de hacer prevalecer sus colores, ideales y toda una materialidad que incluye modelos de negocio, de desarrollo y de moral.

Las luchas sociales y campesinas heredadas del siglo XIX, la inmensa brecha social y económica entre clases, y las confrontaciones bipartidistas que permearon todo el espectro social y político, jugaron un papel relevante en el desarrollo de las violencias en Colombia y en el posterior conflicto armado interno nacional (De Zubiría, 2015; Estrada Álvarez, 2015; Giraldo, 2015; GMH, 2013; LeGrand, 2007; Medina Gallego, 2015; Molano Bravo, 2015; Wills, 2015).

Durante la primera mitad del siglo XX se configuraron las problemáticas y las luchas sociales que generaron el periodo denominado como “La Violencia” (1946-1964), que desencadenaría en la conformación de guerrillas comunistas (1952-1964); la posterior lucha contrainsurgente y antisubversiva del gobierno (apoyado por Estados Unidos), lo que trajo consigo la legalización y el fortalecimiento de grupos de autodefensa y paramilitares de derecha. La irrupción del narcotráfico dentro de esta guerra, permeando y financiando la economía global/local, y de una u otra manera, a todos los actores del conflicto —incluidos sectores estatales— se presenta a mediados de la segunda mitad del siglo, intensificando la crueldad de la guerra, y visibilizando frontalmente a un actor que había estado ejerciendo de manera oculta su poder, de manera ideológica y política, dentro de las ya complejas realidades nacionales.

Los incipientes movimientos sociales herederos de las luchas sociopolíticas, étnicas y económicas que se remontan a los inicios de la República, durante la primera mitad del siglo XX, de una u otra manera, reñían con el *statu quo*, generaron varios miedos complementarios de las clases dominantes: miedo al pueblo, miedo a la democracia y miedo a la revolución; miedos nutridos con los estereotipos de los comunistas como malvados, bárbaros, salvajes y enemigos de Dios, la Patria y la Ley. Como respuesta a estos miedos y a esta amenaza al orden

sociopolítico y cultural, estas clases en el poder desarrollaron un fenómeno, que Renán Vega (2015) denomina como “*contrainsurgencia nativa*”, con el fin de reprimir las protestas y acabar con los movimientos sociales y políticos de izquierda.

En el desarrollo del fenómeno de “*la contrainsurgencia*” es fundamental la construcción del enemigo, basado en la idea del comunismo como adversario supremo de los “*valores sagrados*” de la nacionalidad colombiana. Con la denominación genérica de comunismo se representa a un conjunto diverso de sectores sociales, entre los que se incluye a sindicatos, asociaciones campesinas, movimientos estudiantiles, periodistas y medios independientes, lideresas y líderes sociales y, en general, a aquellos que demanden reivindicaciones para mejorar sus condiciones de vida; debido a lo cual deben ser combatidos (Vega Cantor, 2015).

Esta concepción del movimiento social y de la búsqueda de formas subversivas (Fals Borda, 2009) de mejora en las condiciones de vida de gran parte de la población colombiana, como una imaginaria y peligrosa amenaza comunista, y a sus actores como enemigos que deben ser combatidos y eliminados, dio pie a la divulgación de leyes, casi que dictatoriales, que legitimaban la opresión del pueblo; a la represión ejercida por la Policía y el Ejército Nacional, en contra de cualquier forma de pensamiento o accionar crítico; y el respaldo a la conformación y, en ciertos momentos, legalización de grupos de autodefensa y paramilitares; todo con el fin de acabar, por los medios necesarios, con cualquier movimiento o expresión social que desafiara el orden establecido.

A la sombra del asesinato de más de mil trabajadores de la United Fruit Company<sup>2</sup> (Vega Cantor, 2015), señalados como “*cuadrilla de malhechores [...] que pululan en la actualidad en la Zona Bananera*” (Mena, 1972), inicia la llamada República Liberal (1930-1946). Durante este periodo se incrementaron los niveles de violencia

---

<sup>2</sup> La masacre de las bananeras marcó un hito en el imaginario popular, siendo referida en la literatura colombiana (Cepeda Samudio, 1962; García Márquez, 1967, 2002).

en el país debido a tres factores iniciales; primero, la persecución al movimiento obrero y a los sectores populares; segundo, la justificación de la lucha antissubversiva y anticomunista, asumida también por el partido de gobierno y ejercida tanto militar como ideológicamente por la iglesia católica, lo que desencadenaría la instauración del Terrorismo de Estado (Vega Cantor, 2015); y tercero, a la confrontación bipartidista que se intensificó durante este periodo y que se exacerbaría con el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán en 1948. Estos tres fenómenos se verían acompañados por la conformación de grupos ilegales de civiles armados apoyados por el gobierno conservador, es decir paramilitares, que buscaban en un primer momento recuperar el terreno ganado por el gaitanismo, y que después de 1948, se enfocarían en eliminar a la población opositora y a cualquier persona que generara algún tipo de amenaza al orden establecido (Rodríguez, 2013).

Desde el comienzo de la Conferencia Panamericana, realizada en Bogotá en abril de 1948, el general Marshall planteó la siguiente pregunta:

*“Quiero saber si los delegados aquí reunidos consideran que una cuestión sobre represión de movimientos subversivos de origen foráneo, en América, ¿debe considerarse como un nuevo tema con relación a la agenda?”* (Alape, 1989a, p. 34).

El 9 de abril asesinan a Jorge Eliecer Gaitán en el centro de Bogotá, desatando la violencia popular a nivel local, que destruye parcialmente la ciudad, y a nivel regional, exacerba los conflictos latentes e incrementando la ya desbordada violencia bipartidista<sup>3</sup>. Con las manifestaciones que se produjeron a raíz del

---

<sup>3</sup> Las manifestaciones de descontento e ira se presentaron tanto de manera sosegada y políticamente estructurada como en Barrancabermeja; y en el otro extremo con expresiones desbordadas de violencia como en el Tolima. El común denominador fue el asesinato de miembros del partido conservador, aunque en algunos municipios y en Bogotá el ejército masacró a varios liberales; en la mayoría de provincias se formaron Juntas Revolucionarias que nombraron alcaldes y autoridades civiles, que después tuvieron que ser depuestas al no recibir instrucciones desde Bogotá, o porque fueron engañadas por el Gobierno y el Ejército; las armas de la policía fueron tomadas por los grupos rebeldes para legitimar y proteger su nuevo mandato y para protegerse de una eventual incursión militar; en algunos municipios se decretó la ley seca para actuar de forma coherente en la toma del poder, pero gran parte del país el alcohol fue el combustible que exacerbó la ira y la búsqueda de venganza; las sedes de los medios de comunicación de corte conservador fueron destruidas, las estaciones

asesinato de Gaitán, de las cuales se responsabilizó a fuerzas comunistas (Rodríguez, 2013, p. 10; Vega Cantor, 2015, p. 23), la pregunta que había realizado el general Marshall obtuvo una respuesta positiva por parte de los gobiernos presentes y se *“impuso ya sin ninguna resistencia la moción anticomunista”* (Alape, 1989b, p. 77). Como resultado de la Conferencia Panamericana se forma la Organización de Estados Americanos (OEA), la cual se convierte en la principal herramienta de lucha anticomunista en el continente (Vega Cantor, 2015, p. 13).

Con la injerencia ideológica del gobierno norteamericano, además de asistencia militar y económica para desarrollar una guerra anticomunista en Colombia, y en la región, se empieza a articular la visión de las de las Fuerzas Armadas y Militares como salvadoras (Pardo Rueda, 2015).

Empezando la segunda mitad del siglo XX, finaliza el periodo conocido como La Violencia y, con la formación de las FARC en 1964 (Molano Bravo, 2015, pp. 37–41; Villamizar Herrera, 2017, pp. 261–293), se abre el camino para el nacimiento de otras guerrillas revolucionarias que, si bien tendrían bases campesinas, gran parte de sus miembros serían estudiantes universitarios<sup>4</sup> provenientes de las ciudades. Esta nueva generación de subversivos estaban inconformes con las políticas centralistas del Estado que recrudecían el abandono de las regiones y aumentaban los índices de desigualdad social, económica y cultural; con el incumplimiento por parte del Estado de los acuerdos pactados con las guerrillas de los años cincuenta y la posterior persecución y asesinato de sus antiguos líderes; la falta de oportunidades de participación política a causa del Frente Nacional; y el modelo de seguridad basado en el terrorismo de Estado que coartaba y reprimía

---

de radio locales sirvieron como base de la desinformación y el llamamiento a la anarquía sin sentido, nunca se recibieron órdenes directas del partido liberal; en varios departamentos considerados fortines liberales, las Juntas Revolucionarias decidieron encarcelar a los habitantes conservadores, con el fin de proteger sus vidas y evitar masacres. Alape, Arturo. *El 9 de abril en provincia*. En *Nueva historia de Colombia. T. II. Historia política 1946-1986*. Editorial Planeta. 1989

<sup>4</sup> Sobre el rol del movimiento estudiantil, véase el texto de Manuel Ruíz Montealegre, *Sueños y realidades. Procesos de organización estudiantil 1954-1966*.

cualquier tipo de expresión que buscara un cambio sustancial de las condiciones de vida (Pardo Rueda, 2015; Villamizar Herrera, 2017).

Como contraparte, el Estado colombiano cooperó con la formación de grupos civiles armados que proporcionarían seguridad privada a empresarios, ganaderos y élites políticas; estos grupos de autodefensa, se articularían a la lucha contrainsurgente amparados legalmente en el Decreto 3398 de 1965, y posteriormente la Ley 48 de 1968, que permitían la creación de juntas de autodefensas (CNMH, 2018f, pp. 48–49).

La defensa de la propiedad privada perteneciente a las clases en el poder; la lucha en contra de un enemigo creado por el gobierno norteamericano y naturalizado en el país; la pretensión de conservar el orden sistémico establecido de clases dominantes y subalternas; la politización e ideologización de las fuerzas armadas; y la inclusión de personal civil a la acción armada, borrando la diferencia entre militares y civiles, suscitó, primero la justificación del uso de la violencia desmedida en contra de la población civil y a favor de reducidas esferas de la sociedad y la formación de grupos paramilitares en el país, inicialmente ligados exclusivamente a los gobiernos de turno, luego auspiciados por empresas privadas y finalmente como ejecutores de acciones ilegales ordenadas por mandos del Ejército Nacional. Lo que trajo consigo la seguridad de altos niveles de impunidad y de evasión de responsabilidades por parte del Estado colombiano.

Como política de protección a las instituciones de la amenaza comunista encarnada en las guerrillas revolucionarias de las FARC, el Ejército de Liberación Nacional (ELN), el Ejército Popular de Liberación (EPL), y en la guerrilla urbana del Movimiento 19 de abril (M-19)<sup>5</sup>, Julio César Turbay Ayala aprueba un *Estatuto de Seguridad* basado en la *Doctrina de Seguridad Nacional* aplicada por las dictaduras del Cono Sur; dicho Estatuto impone medidas que combinan una normatividad de

---

<sup>5</sup> Ver más en *Fragmentos de la Historia del Conflicto Armado (1920-2010)*. Alfredo Molano Bravo. *En Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas*. 2015. Pp. 42-45. *Ejército de Liberación Nacional notas para una historia de las ideas políticas ELN*. Carlos Medina Gallego. 2015. *Las Guerrillas en Colombia*. Darío Villamizar. 2017.

carácter preventivo junto con acciones represivas contra las organizaciones populares legales, campesinas, sindicales y estudiantiles, como parte de la lógica contrainsurgente de combatir al “enemigo interno” (Vega Cantor, 2015, p. 33), creado por el mismo Estado.

Para la década del ochenta, el tráfico de estupefacientes se fortaleció con el manejo completo de la cadena productiva: producción de la hoja de coca, su transformación en cocaína, el transporte a los centros de consumo y la puesta en el mercado de consumidores al menudeo en USA y Europa (Medina Gallego, 2015). El narcotráfico empezó a hacer parte del conflicto armado, inicialmente como aliado en la lucha contraguerrillera y posteriormente como financiador de los grupos guerrilleros y paramilitares. Para esta misma época se presenta la denominada *guerra sucia*, cuyo actor clave es el Estado aliado al “*narcoparamilitarismo*”.

Para ese momento los grupos subversivos armados y los civiles organizados, habían sido declarados enemigos de Estado por tener perspectivas políticas e ideológicas contrarias, lo que los dejaba por fuera del concepto de nación, ahondando el conflicto y permitiendo el uso de todos los medios para derrotar a ese adversario, incluso los ilegales (Romero, 2007, p. 409). Sumado a las juntas de autodefensas anteriormente mencionadas, aparecen “grupos sicariales y operaciones clandestinas de la fuerza pública [...], creadas como alianzas funcionales y coyunturales, para ejecutar hechos de guerra sucia contra la izquierda legal y el movimiento social” (CNMH, 2018f, p. 49).

A finales de 1981, se conformó el MAS (Muerte A Secuestradores)<sup>6</sup>, cuyo propósito era asesinar a quienes estuvieran comprometidos con secuestros y extorsión de sus miembros. Esta oferta de seguridad ilegal estaba conformada por sicarios de la mafia, especialistas en inteligencia, grupos radicalizados de retirados y activos de las Fuerzas Armadas; es decir que el Estado de derecho estaba totalmente

---

<sup>6</sup> Véase más en el texto de Socorro Ramírez y Lui Alberto Restrepo, *Actores en conflicto por la paz. El proceso de paz durante el gobierno de Belisario Betancur 1982-1986*, Bogotá, Siglo XXI / Cinep, 1989.

acribillado por la justicia privada o en el decir de los generales, por el derecho a la legítima defensa (Romero, 2007, p. 411).

Para finales de los años 80 los grupos de sicarios asociados al *MAS* se convirtieron en “*máquinas de la muerte*”, que utilizaban el asesinato selectivo de líderes sociales y políticos de agrupaciones de izquierda o progresistas que apoyaban la agenda de reformas de la negociación, y las masacres de civiles sospechosos de simpatizar con la guerrilla (p. 413), como su accionar recurrente; siendo respaldadas por unidades de las Fuerzas Militares y de Policía.

Durante la misma década, fuerzas paramilitares del Magdalena Medio se fortalecieron en el negocio del narcotráfico, generando molestia en Pablo Escobar, e iniciando la discordia entre él y los hermanos Castaño, líderes del movimiento de autodefensas. Como respuesta, en 1992 apareció el grupo *narcoparamilitar* denominado Perseguidos por Pablo Escobar (*PEPES*), quienes colaboraron con la DEA, la Policía Nacional y el Estado colombiano en la “cacería” que emprendieron en contra de Pablo Escobar y los miembros del cartel de Medellín (Aranguren Molina, 2006, pp. 125–165)<sup>7</sup>.

Ente 1994 y 1997, con Pablo Escobar fuera de la escena, los paramilitares realizaron un trabajo de organización política y militar, reuniendo a los grupos dispersos por todo el país, primero con la creación de las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá (*ACCU*), y luego en una sola organización nacional centralizada llamada Autodefensas Unidas de Colombia (*AUC*) (Romero, 2007, p. 417). En 1994, Álvaro Uribe Vélez, entonces gobernador de Antioquia, consolidó la figura de *ACCU* como un actor contrainsurgente bajo la figura de las Asociaciones Comunitarias Convivir. Posteriormente en 1997, la corte suprema de justicia encontró inconstitucional la creación de las cooperativas porque constituían

---

<sup>7</sup> En el informe «Falsos positivos» en Colombia y el papel de la asistencia militar de Estados Unidos, 2000-2010 de 2014 mencionan la relación que existía entre los *PEPES*, los grupos paramilitares de Carlos Castaño, la DEA y el Bloque de Búsqueda. (FOR & CCEEU, 2014. pp. 32-34).

una delegación del control del orden público a los civiles, prerrogativa que era exclusiva del Estado.

Con los asesinatos de Gonzalo Rodríguez Gacha en 1989 y Pablo Escobar en 1993, el cartel de Medellín queda prácticamente destruido, dando paso a una guerra criminal entre narcotraficantes, guerrilla y paramilitares por el control del negocio del narcotráfico. En Antioquia, Diego Fernando Murillo, alias Don Berna, fue catalogado como el sucesor de Pablo Escobar, dado el grado de control y mando que alcanzó sobre las bandas delincuenciales de Medellín, erigiéndose como líder de la banda delincriminal conocida como “*La Terraza*”, la misma que perpetraría, entre otros, los asesinatos de los periodistas e investigadores del Cinep Elsa Alvarado y Mario Calderón en 1997, de Jesús María Valle en 1998 y de Jaime Garzón en 1999, todos defensores de derechos humanos (VerdadAbierta, 2009, 2015a).

Entre 1994 y 2002 el paramilitarismo se extendió por todo el país convirtiéndose en un “*actor político-militar*” fundamental en la lucha contra la insurgencia y en la consolidación de los proyectos políticos regionales (Medina Gallego, 2015, p. 39), debido a varios factores, inicialmente el afianzamiento de las relaciones entre las FARC-EP y el narcotráfico, y la consiguiente disputa territorial y económica entre guerrillas y paramilitares; la connivencia estatal con la efectividad de esta fuerza en la lucha contrainsurgente; los acercamientos gubernamentales y posteriores diálogos de paz con las FARC-EP que centraron toda la atención mediática, social, política y militar en la llamada zona de distensión del Caguán, permitiendo que los grupos paramilitares se apropiaran de un gran número de territorios en todo el país, a través de masacres y desplazamientos masivos (A. Ávila, 2019a, p. 30).

Como parte de su política de “Seguridad Democrática”, Álvaro Uribe Vélez (2002-2006/2006-2010), internacionaliza el conflicto armado interno al incluir a las FARC-EP dentro de la categoría de “*amenaza terrorista*”, eliminando cualquier referencia a la negociación política con estas; deslegitima e invisibiliza el origen social y político de las FARC-EP al catalogarlas como un grupo “*narcoterrorista*”;

aumentaron las víctimas civiles del conflicto, en tanto que los militares retomaban los territorios controlados por la insurgencia a través del uso de fuerza, desplazaban a la población y luego los paramilitares aseguraban el control (Vega Cantor, 2015, p. 46), para esto el gobierno de Álvaro Uribe involucró a todo el aparato estatal, y no solo a la fuerza pública, al combate de los [...] grupos guerrilleros; este factor trajo consecuencias desastrosas en términos de derechos humanos, política interna y garantías para la oposición (A. Ávila, 2019a, p. 280).

Después de ocho años de gobierno de Álvaro Uribe Vélez, continuó un mandato igual de extenso, esta vez, encabezado por su exministro de defensa Juan Manuel Santos (2010-2018). Desde el momento mismo de su posesión, el 7 de agosto de 2010, expresó que veía en el diálogo con las guerrillas una posibilidad de alcanzar la paz; de esta manera reconoció la existencia de un conflicto armado interno e identificó a las FARC-EP como un interlocutor político legítimo para el desarrollo de los diálogos de paz (Santos, 2019).

Los acercamientos empezaron a producirse desde 2010 y se extendieron hasta agosto de 2016 (La Oficina del Alto Comisionado para la Paz Colombia, 2016). Finalmente, el 26 de septiembre de 2016, en Cartagena, se firmó el acuerdo final de paz entre el Estado colombiano y las FARC-EP. Sin embargo el 2 de octubre, en las votaciones del plebiscito convocado por el gobierno para refrendar el acuerdo paz, luego de una campaña de desinformación difundida por medios masivos y redes sociales (Ramírez, 2016), el 50,2% de los colombianos (BBC, 2016) eligió la no aceptación de los acuerdos de paz. Luego de realizadas las modificaciones al documento, sugeridas por el Centro Democrático, se llevó a cabo la firma del *acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*, entre el Gobierno de Colombia y las FARC-EP, el 24 de noviembre de 2016.

En este contexto sociopolítico de posacuerdo, y, a la espera del cumplimiento de la palabra empeñada y los acuerdos firmados, fueron realizados los murales que son objeto de análisis en esta investigación. “18 años sin tu verdad”, fue elaborado para la conmemoración de los 18 años del asesinato de Jaime Garzón y estuvo

finalizado en julio de 2017 (Dexpierte Colectivo, 2017a, 2017b). Por su parte, *“Mala Memoria”*, fue realizado a finales del mismo año y se entregó con el lanzamiento del video-documental del mismo nombre (MAL Crew, 2018) el 27 de diciembre (Alfonso, 2020; F. Ávila, 2018; Casañas, 2017; López, 2018).



## 2. Jaime Garzón, una dolorosa verdad entre risas

Jaime Garzón, “[...] no abrazaba ninguna ideología [...]”, era “[...] un hombre de centro que creía en el diálogo, y por eso en los últimos años de su vida en su casa reunió a tantos enemigos acérrimos a conversar [...]” (Izquierdo, 2009; Pérez, 2019). Sin embargo, hablar de él lejos de cualquier apasionamiento es un tanto complejo en la medida en que, se está de acuerdo o en desacuerdo con su labor, se lo ve como un payaso o como una voz crítica expresada a través del humor; como un defensor de los derechos humanos o como un aliado de la guerrilla (Caracol Televisión, 2019; El Nudo Colombia, 2017; El Tiempo, 1999c; Izquierdo, 2009, p. 190; Razón + fe, 2019a; 2019b; Ronderos, 2007, p. 349; Semana, 2000); como el bueno o como el malo.

A Jaime habría que pensarlo como alguien que no estuvo en ninguno de los extremos del espectro político, que criticaba por igual a liberales y a conservadores, a guerrilleros, a militares y a paramilitares; que entendía la política como la búsqueda del bienestar general (Garzón, 1998); que estaba del lado de las clases populares que no tenían la voz para confrontar a las clases dominantes; y que utilizó el humor como una herramienta efectiva para hacer reflexionar a gran parte de la comunidad acerca de su papel en la sociedad.

En este trabajo Jaime Garzón será visto como un defensor de derechos humanos que desempeñó un ejercicio político de *resistencia civil noviolenta* desarrollada a través de la pedagogía de la risa, basada en el humor político, que materializó utilizando como plataforma los medios masivos de comunicación.

Como ejercicio político, entiendo un conjunto de prácticas basadas en el diálogo como constructor de acuerdos, a través de las cuales se organiza, se da forma, se transforman y se mejoran las condiciones de vida, así como la coexistencia humana (Echeverría, 2010, 2011). El término “*resistencia civil noviolenta*” es explicado por Óscar Useche como

“una mirada fundada en la riqueza de la diversidad y en la potencia de las minorías (yo diría que son las mayorías) invisibles [...] para que la vida se afirme en una trama múltiple de reconstitución del poder que se deslinda radicalmente de la guerra y de su lógica bipolar [...]; que se expresa a través de la construcción cotidiana de nuevos modos de vida y de convivencia humanas y en caminos inéditos dirigidos hacia una democracia profunda” (2003).

En este sentido, el ejercicio político que realizaba Jaime Garzón presentaba una oposición a los modelos socioeconómicos, políticos y culturales hegemónicos, al tiempo que produjo un grado de conciencia acerca de la necesidad de comprender las problemáticas que impactaban de manera negativa a gran parte de la población colombiana; y promoviendo el desarrollo de dicha oposición en la ciudadanía a través del pensamiento crítico y la desconfianza en el discurso institucional. Y para ese propósito, siguiendo a Useche, se apropió de elementos culturales de determinados sectores sociales, para luego crear personajes que los representaran y que, de una u otra manera, les otorgaran cierto nivel de poder simbólico a dichas mayorías invisibilizadas. Otorgándoles una voz y visibilizándolos como sujetos políticos necesarios en el ejercicio democrático de nación. Este es el caso de “*Néstor Elí*”, el portero del Edificio Colombia y “*Dioselina Tibaná*”, la cocinera de la Casa de Nariño, quienes construyen un buen ejemplo de visibilidad inversa, ella y él son los que lo ven todo, sin embargo son invisibles para una mirada parcial que no los advertía.

Para el desarrollo de este proyecto político de resistencia civil apeló al modelo pedagógico de la risa basado en el humor político, buscando a través de la crítica y la sátira “*desarrollar una mejor forma de enfrentar la vida*”, ya que [...] es sabido

*que los estudiantes recuerdan con más eficacia cuando se encuentran con buen humor y relajados que cuando están tristes o angustiados*” (Narváez Prosser, 2006). Esto lo reconocía Jaime Garzón desde sus prácticas como maestro en la Normal de la Paz y, como lo menciona Jorge Salazar Isaza *“hacía gala de un sabio principio: aburrido todo el mundo es bruto. Se inventaba juegos y acertijos para interesar a sus alumnos”* (2011).

*“Jaime fue fundamentalmente pedagogo”* y por medio de esta disciplina, buscaba *“hacer algo para que las cosas cambiaran, para tener un país mejor”* (Señal Colombia, 2014). Quería cambiar las cosas a través del pensamiento crítico de las realidades que se vivían (y se viven) en el país, quería que las clases llamadas subalternas desconfiaran (más) del discurso político y de las élites, y que las enfrentaran, pero a través del diálogo, de la discusión fundamentada; quería que la lucha fuera con ideas y no con armas. Poniendo siempre por delante el respeto a los derechos fundamentales y la necesidad de la construcción urgente de una paz perenne. Y la metodología que desarrolló para lograrlo fue hacernos reír. Sin embargo, esta risa no era absoluta; así como aprendíamos por medio de esta, con esa misma risa las clases en el poder ignoraban nuestras realidades.

La mayoría de los personajes que creó y encarnó Jaime Garzón, han sido atemporales; en la actualidad continúan visibilizando las realidades y las problemáticas de muchos sectores de la sociedad relegados por las clases dominantes; dicha permanencia se debe, en gran medida, porque se mostró como un miembro más de las clases populares, o porque rebeló de forma irónica las facetas ocultas de las clases en el poder. Sin embargo, pocos años antes de ser asesinado, dio vida a un personaje específico que se convirtió en el resonador de un pueblo cansado de no ser escuchado; *Heriberto de la Calle*, un lustrabotas del barrio la Perseverancia de Bogotá, quien utilizaba su oficio para encarar a las clases dominantes, para cuestionarlas y poner de frente a su audiencia lo que le querían ocultar.

A continuación, presento de manera muy sucinta la trayectoria de Jaime Garzón en los medios de comunicación, y una breve descripción de algunos de sus personajes más representativos.

## 2.1 Zoociedad

31 de octubre de 1990 – 13 de septiembre de 1993

*Zoociedad*, fue un proyecto que le abrió la puerta al humor político en Colombia, teniendo como referencia la serie *Not Necessarily News*, producida por HBO, que se burlaba de la élite política mundial, en donde la producción tenía que ver con la selección y la combinación llevada a cabo a través de la edición audiovisual, y eso se convertía en la creación misma (Izquierdo, 2009; Medina Cartagena, 2017).

En *Zoociedad*, Garzón “*hacía en televisión lo mismo que hacía en el comedor de la casa*”(Señal Colombia, 2014), imitación de políticos y personajes públicos y mediáticos, con toques de humor. Lo extraordinario de las imitaciones de Jaime era que no se limitaba a repetir los discursos reales de los personajes, sino que construía discursos propios, articulados con el pensamiento y la ideología del individuo, dependiendo de la situación en la que se desarrollara el diálogo.

## 2.2 ¡Quac! El noticero

12 de febrero de 1995 – 26 de abril de 1997

La crisis de legitimidad de la clase política colombiana producto del Proceso 8.000 (Cardona Alzate, 2017) generó el momento perfecto para que en febrero de 1995 naciera *¡Quac!, el noticero*, que, en cierta medida fue una evolución del concepto desarrollado en *Zoociedad*; pero la con la intención de que el humor político fuera más claro y directo (Medina Cartagena, 2017, p. 66).

En *¡Quac!* utilizaban la estructura de un noticiero con dos presentadores, Jaime Garzón como él mismo y *María Leona*<sup>8</sup> *Santodomingo*, encarnada por el actor Diego León Hoyos, quienes daban paso a notas periodísticas con varios reporteros que hacía entrevistas a personajes de la actualidad política, económica y social del país. Los reporteros eran personajes creados por Garzón, y los entrevistados eran imitaciones de los personajes reales o ficticios, también realizadas por Jaime o por Diego León.

Además de las imitaciones, había otras secciones en las que surgieron personajes basados en personas comunes y corrientes que, desde cada uno de sus lugares de trabajo, estudio o residencia, criticaban la situación sociopolítica, económica y cultural del país. En *¡Quac!* Garzón dio vida a algunos de sus personajes más reconocidos por la audiencia y que aún son recordados; *William Garra*, *William Narra*, *William Farra*, *Frankenstein Fonseca* e *Inti de la Hoz*.

Los personajes que tenían sus secciones independientes eran *Dioselina Tibaná*, la empleada de la Casa de Nariño, quien preparaba recetas culinarias, en doble sentido, con los chismes que se “cocinaban” en la casa presidencial; *Néstor Elí*, el Portero del *Edificio Colombia*, recibía a supuestos periodistas y les contaba, a manera de chisme, los conflictos políticos y sociales de la realidad nacional, para finalmente expresarle a la audiencia, desde detrás de la persiana, alguna reflexión o crítica del tema que había estado hablando. El chisme y el rumor son consideradas como prácticas informativas de resistencia y contra resistencia, en el que se dan por hecho imaginarios negativos, sin profundidad y generalmente en tono burlesco. Dependiendo del contexto y las experiencias de los sujetos que

---

<sup>8</sup> La idea del uso de animales, por ejemplo, forma parte del humor político y de las estrategias de la caricatura y permite unos grados de distanciamiento que fueron bastante aprovechados por la televisión de la época. El nombre de *María Leona Santodomingo* nace a partir del lanzamiento de una nueva cerveza de la empresa Postobón —propiedad de la Organización Ardilla Lülle— llamada Cerveza Leona, y con la que pretendían competir en el mercado de las bebidas alcohólicas con Bavaria, propiedad de Julio Mario Santodomingo. De ahí la composición del nombre y el apellido del personaje. Carlos Ardilla Lülle y Julio Mario Santodomingo son los propietarios de los conglomerados empresariales de Colombia, dentro de los que se encuentran empresas de telecomunicaciones, equipos de fútbol, así como reconocidas empresas de bebidas del país.

interactúan en el acto comunicativo, el chisme determina cierto grado de confianza y confidencialidad (Bernal Nemocón, 2013).

La izquierda revolucionaria y panfletaria estaba también en el centro de sus críticas con *John Lenin*, (Ronderos, 2007, p. 340). La extrema derecha estaba representada en dos personajes, en primera instancia con *Godofredo Sínico Caspa*, un abogado sin formación académica ultraconservador que vociferaba fuertes discursos de crítica a los demócratas y defensores de los Derechos Humanos que habían aparecido con la Constitución de 1991, y a favor de valores decimonónicos y en defensa de la represión y el abuso de poder por las Fuerzas Armadas del país. Por otra parte, estaba el representante del *Quemando Central*, un oficial del Ejército que en un recalcitrante tono militar rendía sus informes y demostraba su simpatía hacia las políticas de lucha antsubversiva y seguridad nacional ejercidas desde décadas anteriores y hacía insinuaciones acerca de la colaboración de grupos paramilitares con el Ejército Nacional, sugiriendo la creación del «*Ministerio de Autodefensas paramilitares y civiles, identificado con bandera a Rambos*» (p. 340)

Con *¡Quac!*, desarrollaron a plenitud el propósito del humor político que es generar reflexión en la audiencia. En cierta medida, indujeron a su público a opinar acerca de sus contenidos contrastándolos con la realidad nacional del momento. Antonio Morales menciona que esta fue una de las funciones pedagógicas que tuvo el programa, ya que motivaba a las personas a informarse para entender y poder reírse con *¡Quac!* (Medina Cartagena, 2017, p. 73).

## 2.3 Heriberto de la Calle

1997-1999

*¡Quac!* salió del aire el 26 de abril de 1997. A finales del año, Antonio Morales y Jaime Garzón empezaron un nuevo proyecto televisivo llamado “*Lechuza?*”, que tuvo pocos meses de duración, pero que sería la plataforma para que apareciera

*Heriberto de la Calle*; un lustrabotas del barrio la Perseverancia de la ciudad de Bogotá, casado con “*la Eulalia*”, y padre de dos hijos *John Wilson* y *Cindy Leidy* (RCN, 1999).

La base de la transformación física para la creación de este personaje empezaba cuando Garzón se quitaba sus prótesis dentales y su fisionomía le cambiaba por completo, su rostro se adelgazaba y la piel se desplazaba un poco hacia abajo. Luego, con maquillaje se pretendía dar la impresión de haber estado muchas horas bajo el sol bogotano y expuesto al insalubre aire capitalino; esto, sumado a la transformación física por la usencia de dentadura lo hacía parecer de mayor edad y prácticamente irreconocible. Se separaba por completo el actor del personaje. El conjunto lo completaba el peinado supremamente rígido por la cantidad de gel que se aplicaba y la vestimenta chabacana que utilizaba.

Desde la aparición del personaje se empezó a marcar claramente la diferencia identitaria entre este y Jaime Garzón (Silva Guzmán, 1998). Mostrando a un *Heriberto* sumamente crítico y, a partir de allí, despectivo con su creador. Esta búsqueda de distancia entre uno y otro se visibiliza en las entrevistas que le fueron realizadas a *De la Calle* en diversos espacios de opinión (Canal Institucional, 2014; Charlas con Pacheco, 2016; RCN, 1999).

Con *Heriberto*, además de la desaparición física de la figura de Jaime Garzón, su presencia también se hacía a un lado. Ya no era Garzón haciendo crítica política o alguna imitación, era Jaime encarnando a *Heriberto de la Calle*, cuestionando a personas reales, en directo, en el cierre de un noticiero en horario prime. Y no eran las preguntas “políticamente correctas” que se podrían hacer en un espacio como ese. Eran las preguntas que haría un ciudadano del común que no identifica en su interlocutor a alguien que ejerce poder sobre él, y que además domina el tema que está en discusión; es decir, que eran charlas directas y críticas, que generalmente dejaban al entrevistado sin palabras y con el desconcierto de sentirse desenmascarado frente a las cámaras.

Además de la contundencia de la entrevista, había otros factores que incidían en el éxito del espacio, entre los espectadores; uno era el lenguaje que utilizaba *Heriberto* sumado con la entonación y el acento que le ponía a su conversación; al ser un lustrabotas proveniente de un barrio popular de la ciudad, utilizaba la jerga comúnmente utilizada en las conversaciones callejeras, llena de vulgaridades, dichos y refranes, y generalmente en tono altanero o retador. El segundo factor relevante era que el entrevistador, por estar lustrando los zapatos del entrevistado, siempre estaba ubicado en una posición inferior a causa del efecto televisivo del contrapicado; allí la confrontación se hacía mucho más evidente porque era una persona sin dientes, “mal vestida”, “mal hablada”, altanera, socialmente subalternizada y que estaba a los pies del entrevistado, quien lo discrepaba y ponía en cuestión cada una de sus afirmaciones, era ese simple “embolador” quien desarmaba el entramado de relaciones de poder que pudiera representar dicho personaje y lo careaba en un medio de comunicación, frente al país.

## **2.4 Un ejercicio político que le costó la vida**

Desde que estaba en *¡Quac!*, Garzón empezó a llevar a cabo en su casa reuniones sociales en las los invitados recurrentes eran miembros de la actualidad política del país, líderes de opinión e intelectuales, con los quienes inició a trabajar en el cambio que veía necesario para el país (Ronderos, 2007, pp. 345–346); luego, con los diálogos de paz entre el gobierno y las FARC-EP promovidos por, el recién electo, presidente Andrés Pastrana se empezó a involucrar directamente con el conflicto armado interno y a colaborar con las familias de personas secuestradas por las guerrillas (Medina Cartagena, 2017).

Su labor como mediador con las FARC-EP para la liberación de secuestrados no fue vista como un ejercicio humanitario, sino como un trabajo hecho por un miembro más de la guerrilla, quien, escudado en su reconocimiento mediático, facilitaba las negociaciones de los familiares de las víctimas con la organización insurgente, a cambio de un beneficio económico (Izquierdo, 2009, p. 148;

Ronderos, 2007, p. 349). Aunque Garzón aclaró la situación con el entonces comandante de la Quinta División del Ejército, por medio de una carta en la que le pedía:

“[...] General, no busque enemigos entre los colombianos que arriesgamos la vida a diario para construir una patria digna, grande y en paz, como la que yo quiero y por la que lucha usted” (HCHR, 2015; Izquierdo, 2009, p. 170)

Sin embargo, el señalamiento ya estaba hecho, y a raíz de este empezaron las amenazas en contra de la vida de Jaime. No fueron suficientes la autorización que tenía de la Oficina del Zar Antisecuestros de la Presidencia de la República y de la Gobernación de Cundinamarca para tener acercamientos con el grupo guerrillero, para librar cualquier tipo de complicidad suya con las FARC-EP.

Las amenazas provenían directamente de Carlos Castaño Gil, comandante de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), quien lo acusaba de ser un intermediario de la guerrilla y de lucrarse del dinero de los secuestros (Escobar Uribe, 2017).

Es altamente probable que hayan generado un gran descontento algunas declaraciones de sus personajes, en las claramente hace alusión a nexos entre miembros del Estado, las Fuerzas Armadas y gobiernos regionales con grupos paramilitares; y otros discursos en los que acusa el uso de la fuerza y la represión del Ejército Nacional como valores que deben ser promovidos en contra de la población civil, los medios de comunicación y contra cualquiera que demuestre un pensamiento o accionar subversivo (¡Quac! el noticero, 2007, 2018, 2019).

Por otra parte, en el proceso de liberación de secuestrados en la región del páramo de Sumapaz, Garzón se enteró de un negocio que tenía el grupo subversivo con el Ejército Nacional, a través del cual miembros de las Fuerzas Armadas secuestraban personas y se las vendían a la guerrilla, para que luego las FARC-EP negociara el rescate con sus familiares. También se sabe de la venta de armas de grueso calibre de uso privativo del Ejército a la guerrilla de las FARC-EP (RCN, 2019; Rico Reyes, 2016, pp. 15–21). Esta información fue revelada por Garzón en

medios de comunicación, lo que habría causado la molestia de los comandantes del Ejército y miembros del Estado.

De este modo, encontramos tres factores que pudieron haber sido determinantes en el asesinato de Jaime Garzón. El primero su supuesta relación con grupos guerrilleros que le generarían ganancias económicas con la liberación de secuestrados; segundo, las intervenciones que hacía a través de varios de sus personajes de *¡Quac!*, en las que denunciaba el peligro que representaban ciertos sectores del poder político y militar; y tercero, las denuncias que realizó del negocio de venta de secuestrados y armas por parte del Ejército Nacional de Colombia a las FARC-EP.

## 2.5 Silenciando a quien incomode

En la madrugada del 13 de agosto de 1999, Jaime Garzón fue asesinado cuando se dirigía hacia las oficinas de R@dionet ubicadas en el barrio Quintaparedes. (Caracol Televisión, 2019; Consejo de Estado, 2016; El Tiempo, 2011; Semana, 1999; Señal Colombia, 2014).

En 2015, el exjefe paramilitar Diego Murillo Bejarano, alias *Don Berna*, declaró ante la Fiscalía General de la Nación que:

[...] toda la información que se tenía sobre Jaime Garzón fue entregada por inteligencia militar de la Brigada XII del Ejército a cargo del Coronel Plazas Acevedo [...]; que el exsubdirector del DAS José Miguel Narváez Martínez sostenía encuentros con Carlos Castaño Gil, líder de las AUC, y que en uno de estos le entregó los documentos sobre el seguimiento a Jaime Garzón, aclarando que era una tarea realizada por Inteligencia militar. [...] expresó que la colaboración del Coronel Plazas Acevedo con las autodefensas fue importante y clave para contrarrestar la acción de las FARC-EP y que Jaime Garzón era considerado como un integrante de ese grupo subversivo, según los documentos entregados por Narváez Martínez [...] manifestó que luego del asesinato del comunicador, el coronel Mauricio Santoyo, quien fungía como

director del Gaula de la Policía en Medellín, lo llamó y le pidió que consiguiera un chivo expiatorio para que fuera sindicado del crimen, y así con connivencia del DAS desviar la investigación (Fiscalía General de la Nación, 2015).

El 14 de septiembre de 2016, 17 años después de los hechos, el Consejo de Estado declaró el homicidio como crimen de lesa humanidad y se condenó a la Nación, representada en el Ministerio de Defensa Nacional, al Ejército, a la Policía Nacional y al extinto Departamento Administrativo de Seguridad (DAS), por su responsabilidad agravada en el asesinato de Garzón (Consejo de Estado, 2016; El Espectador, 2016a; Fiscalía General de la Nación, 2016).

Luego de que se cumplieran 19 años del asesinato, la Fiscalía General de la Nación condenó a José Miguel Narváez, exsubdirector del DAS, por su responsabilidad, como determinador en el homicidio agravado de Jaime Garzón (Semana, 2018a). Aunque, de igual manera, le fue revocado el carácter de crimen de lesa humanidad (*Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional* \*, s/f), por el Juzgado Séptimo Penal del Circuito de Bogotá, porque, según el juzgador los términos '*generalizado*' y '*sistemático*' no aplican para el caso, ya que en el expediente no hay pruebas que demuestren que la muerte de Garzón hizo parte de una política o plan de exterminio de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) en contra de un grupo concreto de la población (Fiscalía General de la Nación, 2018).

En las ya mencionadas declaraciones que ofreció a la Fiscalía General de la Nación alias *Don Berna*, también aseguró que los asesinatos de los esposos Mario Calderón y Elsa Alvarado (investigadores del Cinep), el del abogado Jesús María Valle y el del abogado de varios sindicalistas de la USO, Eduardo Umaña Mendoza, están relacionados con el crimen de Jaime Garzón (El Espectador, 2016b), y que fueron perpetrados por una facción del paramilitarismo conocida como '*el Bloque Capital*' (Jaimes Vargas, 2018).



## 3. Del grafiti al muralismo ciudadano

### 3.1 Comunicación y espacios urbanos

Entiendo la comunicación como un fenómeno multimodal de producción de sentidos y significados entre varios sujetos —individuales o colectivos—; materializado a través de diversos soportes tecnológicos —incluidas las corporalidades—; mediado por múltiples factores socioculturales y espaciotemporales que determinan las relaciones interpersonales y espaciales.

Comunicar es compartir, es un espacio de encuentros en los que se producen los sentidos que estructuran el mundo en el que vivimos, de ahí que la comunicación sea un lugar de intercambio de significados entre seres “vivos, afectivos, interactivos, imaginativos, sensibles, con historia y vida en común”, que habitan e interpretan el mundo en comunidad. La información es producida por seres pensantes cuando son afectados por cualquier estímulo, que no es recibido de forma pasiva. El sentido sólo nace en el encuentro vivo, en el pensamiento producido por el relacionamiento y la interacción (Najmanovich, 2018).

En términos comunicativos, la ciudad es *producta*, al tiempo que *productora* de las relaciones sociales a través de las cuales se generan los sentidos que determinan cómo los sujetos interactúan *en* y *con* los espacios urbanos. Los tejidos sýgnicos que se producen en los espacios urbanos varían de sujeto en sujeto, cada lugar despierta diversos sentidos en una comunidad dependiendo de los usos y las prácticas que allí se lleven a cabo. Sin embargo, cada uno de estos lugares sustenta la producción de imaginarios en un determinado grupo; imaginarios multimodales basados en, o incluso alejados de la realidad física del sitio.

Para el caso de las ciudades, son las relaciones, las prácticas y los vínculos que se generan entre los elementos arquitectónicos (calles, muros, plazas, mobiliario, etc.) y quienes los habitan, transitan o utilizan, los que generan la semiosis y constituyen dichos lugares en *espacios urbanos* (Lefebvre, 1978. en Delgado, 2007, p. 11). En ese sentido, varios autores proponen un distanciamiento conceptual entre la *ciudad concebida* y la *ciudad practicada* (Delgado, 2007), la *ciudad tangible* (Silva Tellez en Seijas, 2015) y la *ciudad imaginada* (Silva Tellez, 1986, 2012) o la *ciudad material* y la *ciudad inmaterial* (Tomadoni & Romero Grezzi, 2014, p. 101); es decir, entre los componentes físicos y las unidades simbólicas de las ciudades, las percepciones, prácticas e imaginarios, fruto de las intersubjetividades, y que producen las significaciones urbanas.

Por otra parte, el grafiti, el arte urbano y el post-grafiti (Silva Tellez, 2013) irrumpen en la ciudad, rompen las rutinas de los peatones, generan pausas en la itinerancia de los sujetos que la habitan o la transitan, y van más allá de lo que comunica la ciudad en sí misma (Cuesta Moreno & Meléndez-Labrador, 2017; Pérgolis & Moreno, 2010; Rizo García, 2004, 2005, 2006), generando sentidos y construyendo ciudadanía (Mouffe, 2011; Silva Tellez, 2013). Para entender sus relaciones y sus interacciones considero necesario analizar a profundidad los elementos constitutivos de dichas obras e internarse dentro de esos espacios para poder dimensionar las relaciones y sentidos que se generan a partir de las interacciones entre estos y la comunidad (Amador-Baquiro, 2016; Araiza & Martínez, 2016).

De esta manera, es posible afirmar que, si bien las construcciones y los elementos que constituyen la ciudad afectan, de una u otra manera, comportamientos, moviidades, costumbres y emociones de los sujetos que las habitan o transitan; son sus percepciones, sus relaciones, sus apropiaciones y re-apropiaciones, además de los sentidos que generan alrededor de este mobiliario, los que construyen la idea de un *espacio urbano* en el que pueden materializar sus luchas y reivindicaciones sociales, políticas y mnemónicas.

En la ciudad de Bogotá, dos murales entran en pugna con el discurso hegemónico (mediático, político y social) al constituirse como “lugares de memoria [...], por los

relatos que ofrecen (y porque a través de estos) se marcan y recuerdan los acontecimientos” (López González, 2018, p. 330) relacionados con el asesinato de Jaime Garzón Forero.

Estos murales se constituyen en la base sobre la que se sustenta esta investigación. A continuación presentaré un recorrido teórico y conceptual en el expongo los distanciamentos formales existentes entre las distintas expresiones artísticas que se materializan en los espacios urbanos, hasta llegar al concepto de *Muralismo Ciudadano*, a través del cual sustento la emancipación del muralismo frente a las expresiones artísticas tradicionales, la relevancia que adquiere el arte cuando concebido para la ciudadanía, y como este, en un acto recíproco, construye dicha ciudadanía, convirtiéndose en vehículo para sus demandas y sus pugnas por el poder y la legitimidad, coartadas por las clases en el poder.

Expongo, además, las características que determinan a estos murales como lugares de memoria; a la vez que presento los elementos que estructuran las narrativas a través de las cuales se propende la construcción de la memoria de Jaime Hernando Garzón Forero.

### **3.2 Pintar en los muros de Bogotá**

Marcas, firmas y mensajes, políticos o románticos inundan la ciudad de Bogotá, y cada uno de ellos busca tener más protagonismo que los otros y ocupar espacialidades que evidencien la apropiación que el artista ha realizado de ese lugar. Sin embargo, no solo los espacios entran en estas luchas por la presencialidad; el grafiti, también se apropia de distintos códigos y universos simbólicos como formas comunicativas, propiciando, o no, nuevas formas de exclusión, o de inclusión social.

Antonio Morales asegura que:

‘el grafiti es el origen de la comunicación humana en términos de formas visuales y escritas, en la medida en que los primeros homínidos, los primeros homo sapiens que tuvieron la necesidad de comunicar y de dejar una traza de

su vida, de su historia y de sus sociedades, lo hicieron justamente haciendo grafitis'. (Bastardilla & Memoria canalla, 2011)

Armando Silva (2013) se refiere al grafiti como un medio de comunicación que narra las realidades, sentimientos y frustraciones de un grupo social, bien sea porque no puede salir en los canales de comunicación tradicionales o porque son producidos por personas que no pueden tener acceso a estos medios; y que pretende una sociedad plural y democrática partiendo del derecho a la libertad de expresión y de pensamiento (Bourguignon & Sarmiento, 2018). El grafiti es una forma de rechazar la cultura tradicional, utilizando las paredes como soporte en el que se materializan creativas estrategias de resistencia simbólica para oponerse a la autoridad.

Silva (2013) afirma que el grafiti es un medio de comunicación cuyo propósito es cuestionar todas las estructuras de poder (políticas, económicas, militares, etc.) que rodean el núcleo social y cultural en el que se produce; mediado por las circunstancias históricas y contextuales en las cuales se desarrolla, las narraciones de estas realidades son representadas por los artistas que los producen, a partir de la apropiación de elementos sígnicos representativos y determinantes dentro de una comunidad, para comunicar, recordar o revelar hechos de la vida urbana o nacional; es decir, que el grafiti es un hecho cultural y testimonial que será percibido y reinterpretado de diferentes maneras a partir del universo simbólico y social del observador.

El grafiti, a la vez que opera como medio de comunicación y como recurso en la generación de estrategias de resistencia, también tiene agencia en la construcción de procesos sociales o como forma representacional de subculturas urbanas, contribuyendo a la significación de núcleos sociales, la demarcación de territorios y la construcción de identidad desde la memoria colectiva. (Álvarez, 2009; Alvarez Madrid, 2012; Prada & Vidales, 2010). Así, los procesos traumáticos vividos a partir de los diversos tipos de violencia que se viven en Colombia, dejan marcas, físicas y psicológicas, en las comunidades que son difíciles de borrar, pero que de igual manera generan la necesidad de conmemorar estos actos y de construir espacios en los que se generen procesos de reparación simbólica a través de la apropiación

de territorios y lugares destinados a la construcción de memorias colectivas en las que se reconozca y dignifique a las víctimas de esas formas de violencia (Fonseca et al., 2014; Melín, 2007; Timmling, 2012; Vignolo, 2013).

En Colombia, el grafiti es considerado oficialmente dentro las leyes que pretenden regularlo como un delito menor; pero no siempre fue así, en la década de 1970, el grafiti político fue etiquetado como un crimen contra el Estado (Benavides-Vanegas, 2005). El grafiti en Bogotá está sobre la delgada línea entre una conducta en principio ilegal y el compromiso con una obra de arte.

La represión policial sustentada en el señalamiento de cualquier tipo de expresión social como un atentado o una agresión al sistema, y a los actores de estas manifestaciones como enemigos, en 2011 cobró la vida del menor Diego Felipe Becerra, conocido como *Trípido*, mientras realizaba una pintada en la base del puente de la Avenid Boyacá con Calle 116, en la ciudad de Bogotá (Semana, 2011). El agente de la Policía que disparó y asesinó a Becerra, junto con otros oficiales trataron, de encubrir el crimen, acusando al joven de ser un delincuente común; hecho que la Fiscalía General de la Nación señaló como un “falso positivo urbano” (2013).

A raíz de estos hechos, el gobierno de la ciudad estableció una mesa de trabajo con representantes de la sociedad civil, entre ellos algunos grafiteros y artistas urbanos que se pronunciaron en contra del abuso de autoridad que reveló el asesinato de *Trípido*. El resultado de estas mesas de trabajo fue el Decreto 75 de 2013, “*Por el cual se promueve la práctica artística y responsable del grafiti en la ciudad y se dictan otras disposiciones*” (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2013), que sería modificado por el Decreto 529 del 15 de diciembre de 2015 (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2015).

Sin embargo, reglamentar el grafiti implica que este pierda su característica principal, su esencia. El grafiti es en cierta medida contestatario, es subversivo, surge en un contexto de ilegalidad en la medida en que el grafitero se apropia de una pared, pública o privada, sin autorización de nadie; al tener el consentimiento

de alguien para generar su marca, el grafitero pasa al lado del artista que emplaza su obra en el espacio público. Este tema se explica con mayor profundidad en el siguiente apartado.

### **3.3 Grafiti, Arte Público o Muralismo**

Para Armando Silva (2013), es posible cualificar el grafiti partiendo de siete valencias que, él afirma, lo caracterizan como grafiti puro. Dichas valencias cualifican al grafiti y a mayor presencia de estas valencias aumenta o disminuye su cualificación dentro del concepto grafiti. Las formas artísticas con las que se propende la construcción de la memoria colectiva de Jaime Garzón, si bien son inscripciones realizadas en los espacios públicos y fueron producidas a partir de la técnica del grafiti, no pueden ser consideradas como tal.

Las obras *“Mala Memoria”* y *“18 años sin tu verdad”*, contienen mensajes que no podrían considerarse como marginales en su totalidad, en tanto que muestran la representación de una realidad en la que grupos paramilitares, con complicidad de actores del Estado, decidieron el asesinato de Jaime Garzón. Los autores conservan en cierta medida su anonimato en tanto que, si bien aparecen sus firmas y es posible hacer un reconocimiento a los colectivos que los produjeron, la identidad de cada uno de miembros de los dos colectivos –*MAL Crew, Dexpierte, Teck 24 y DjLu*- probablemente siga siendo desconocida por gran parte de la sociedad. No obstante, al hacer un barrido por las redes sociales las publicaciones y auto publicaciones pueden poner en evidencia algunas identidades de los muralistas y grafiteros. La producción de estas obras no se dio repentinamente, sino que por el contrario son actualizaciones de obras anteriores, que continúan haciendo parte de los procesos de construcción de la memoria colectiva de Jaime Garzón. En su realización se utilizaron materiales de fácil consecución en el mercado, como vinilos y pinturas en aerosol, pero no fueron realizadas en un corto tiempo, sino que por el contrario llevaron varios días de producción en los que se enfatizó en la calidad de cada uno de los detalles que las componen. Por otro lado,

las obras no han sido tan efímeras como la mayoría de los grafitis u obras de arte callejero visibles en la ciudad de Bogotá, de hecho, “*Mala Memoria*” y “*18 años sin tu verdad*”, fueron realizados entre agosto y diciembre de 2017 y fueron actualizados dos años después por los mismos colectivos, con la participación de la comunidad y otros grafiteros, para la conmemoración del 20 aniversario del asesinato de Jaime Garzón.

Entre las valencias mencionadas por Armando Silva (2013), la *escenicidad* sería la única que aplica en su totalidad a las obras, ya que, en estas el lugar escogido, el diseño, los materiales, los colores y las formas gráficas visuales, y gráficas verbales, fueron concebidos como estrategias para causar impacto; y cada uno de estos elementos constitutivos juegan un papel importante dentro del proceso de la construcción de la memoria colectiva de Jaime Garzón.

Sin embargo, Armando Silva (2013) habla de Grafiti, Arte Urbano y Arte Público, dependiendo de las características formales y técnicas de las obras visuales que intervienen los espacios públicos y que no responden a necesidades publicitarias, sino a formas de expresión, reclamo o reivindicación de la sociedad frente a una problemática determinada, en este caso el asesinato de Jaime Garzón a manos de grupos paramilitares con complicidad de del Estado colombiano y sus fuerzas armadas.

Debido a estas características no estaríamos frente a dos piezas de grafiti, sino más bien —apegándonos a las cualificaciones expuestas por Armando Silva— frente a dos obras de arte público producidas a partir de la técnica del grafiti, en las que sobresale su *escenicidad*; la intencionalidad conmemorativa y de reparación social con las que fueron concebidas.

En ese sentido, respondiendo a mis intereses investigativos, me apropiaré del concepto de *escenicidad* —mencionado por Silva como una valencia cualificadora del grafiti—, entendiéndolo como una “*macro-categoría*”, que abarca la totalidad de los ejes analíticos modales visuales en los que gira esta investigación, y que se evidenciarán en el apartado 3.5.3 de este documento, en tanto que constitutivas de

las narrativas gráficas. Dentro de la *escenicidad*, se tiene en cuenta, como una cualidad relevante de la producción artística, la ubicación espacial en la que se materializa la obra mural; esta será analizada en el capítulo cuarto.

### **Del Arte Público al Muralismo Ciudadano**

El concepto de arte público ha estado en un permanente debate, en la medida en que no es posible considerar una definición absoluta acerca de quiénes lo promueven, quiénes lo materializan, cuáles son sus características, sus alcances y sus propósitos comunicativos, sociales o políticos.

Armando Silva (2013), se refiere al rompimiento entre monumentalidad y arte público, y lo caracteriza a través de varios aspectos, entre los que plantea la relación que el arte público genera entre el artista y la ciudadanía, en tanto que *el sentido cívico del artista se evidencia en su relación con el público no especializado*, es decir, cuando se aleja de sus espectadores habituales y se relaciona con ciudadanos “comunes y corrientes”; no obstante, dentro de este público también es posible encontrar sujetos altamente entendidos en la producción, publicación y auto publicación de contenidos técnicos y especializados en plataformas digitales y otros escenarios mediáticos específicos para este tipo de contenidos. También lo diferencia del arte en espacios públicos, en tanto que *el arte público es mediación, y la mediación convierte al espacio en algo sociable, que le da forma y atrae la atención de sus ciudadanos hacia un contexto más amplio de la vida, de la gente, de la calle y de la ciudad*. Destaca, además, la relación del arte y el deseo de cambiar el entorno sobre el cual se actúa, cuando afirma que *el espacio público siempre es político y el arte público siempre está predispuesto a la política* (p. 113).

Desde la mirada artística rebelde, latinoamericana y no colonial de David Alfaro Siqueiros (1979), se considera al *arte público*, como un arte mayor, basado en una plataforma política y filosófica que propenda por un nuevo humanismo en el arte de la pintura y por reconquistar las grandes formas sociales de expresión en las artes plásticas. Que debe estar en contra de las producciones plásticas destinadas

únicamente, a servir de complemento y equivalencia estética a un determinado espacio rico, culto o snob (p. 19). Este debe ser producido por nuevo artista, quien, en contraposición con el artista tradicional, debe ser un artista ciudadano y combatiente, en contacto directo con el pueblo, con sus idiosincrasias, con sus realidades, con sus geografías, con la arqueología, con su historia, con su historia del arte precolombino y su arte popular, con su cultura (pp. 18–23).

En 1921, en la revista "Vida Americana", Siqueiros expone en su "*Manifiesto a los Plásticos de América*" la necesidad de

Construir un arte monumental y heroico, un arte humano, *un arte público*, con el ejemplo directo y vivo de nuestras grandes y extraordinarias culturas prehispánicas de América. [...] Pero ¿cómo realizar un arte monumental y heroico, un *arte público*? *Arte público*, nos dijimos, es igual al arte mural. Y así empezó el movimiento muralista mexicano [sic] (Siqueiros, 1979, pp. 24–25).

El Muralismo Mexicano, entre otras, plantea la necesidad de una construcción composicional que no considere al espectador como una estatua, sino como un ser que permanece en tránsito a través de una topografía de naturaleza infinita (p. 15); y que estas obras, trasciendan el agregado decorativo, y se constituyan completamente como elementos *sociales y político-elocuentes*, es decir, que se constituyan como un discurso político, para que la funcionalidad de la plástica sea completa (p. 15).

Las apropiaciones que se hacen de los espacios públicos<sup>9</sup> propenden a la creación de territorios simbólicos, en los que las representaciones estéticas construidas

---

<sup>9</sup> Meysis Carmenati sintetiza la existencia del espacio público como: *la condición de posibilidad mínima para la racionalidad reflexiva: lo que en pocas palabras quiere decir que la capacidad de las personas para construir sociedades más democráticas, con mayor acceso a la participación-deliberación, exige entender y transformar sustantivamente el problema de la intersubjetividad, de la compleja objetividad de las relaciones humanas [...] (2016, p. 42)* Es decir que, el espacio público, trascendiendo su materialización física (plaza, calle, parque, muro), es un escenario en disputa, material y simbólica, en el que la valoración de las intersubjetividades y la búsqueda de consensos debe prevalecer por encima de las pasiones y las singularidades de determinados grupos o sujetos. Esto posibilita la construcción de interacciones comunicativas dentro de la comunidad; entre esta y el espacio físico; y, en gran medida, la construcción de memorias colectivas. Estos ejercicios comunicativos y mnemónicos necesitan de medios, soportes o tecnologías determinadas que permitan tanto su conocimiento como su difusión.

colectivamente suplen las necesidades expresivas de una comunidad específica y afirman el sentido de sus memorias colectivas. Las obras de *arte público* aumentan su relevancia en la medida en que, en su producción, la comunidad, sin representación de ninguna esfera de poder, participe plasmando sus reivindicaciones o sus luchas.

Es decir que el *arte público* actúa como una manifestación política de resistencia, que impacta las relaciones, las actitudes, los comportamientos y las emociones de los individuos o grupos sociales que las habitan o las transitan. También, existe la posibilidad de que estas obras artísticas se conviertan en parte de la historia de una comunidad, y que conlleven a una construcción mnemónica *en*, o *de*, un determinado momento. Estas representaciones estéticas se contraponen, a la vez que superan las connotaciones y valores de los monumentos históricos conmemorativos tradicionales, que son sustituidos por obras efímeras y participativas, con tan altos niveles de sentido, que desbordan las complejas representaciones simbólicas de la realidad.

Las obras artísticas objeto de este estudio, toman algunas características contestatarias, subversivas y de resistencia del grafiti, pero que se ubican, tanto por sus *escenicidad*, como por su posicionamiento político y social, dentro del *arte público*. Este posicionamiento se hace evidente por su cercanía con una comunidad específica y sus realidades; por el cambio de percepción del artista y por su capacidad de convertir los espacios públicos en lugares de diálogo en los que se puede dar una nueva interpretación política y social a un hecho, es decir que se constituye como un medio comunicativo; y porque, en concordancia con Siqueiros, el mural, en tanto obra plástica, es la más pura materialización del *arte público*, que, en este caso, se constituye en un acto mnemónico.

Como se ha mencionado, estos murales se constituyen como actos de resistencia a las formas hegemónicas de comunicación masiva, y se presentan como medios de comunicación '*alternativos*' que no han sido distorsionados por la violencia y la dominación, y que emplean las tecnologías de la comunicación fuera del control de la industria de la cultura (Rowe & Schelling, 1993), y que los convierte en

herramientas poderosas que le permiten a una comunidad específica el volver a narrar, a interpretar, a recordar y a compartir con otros las nuevas cotidianidades permeadas por la violencia armada.

Cuando son las mismas comunidades las que desarrollan y producen nuevos medios de comunicación, estos son llamados de diversas formas; Clemencia Rodríguez, citada por Bayuelo et al. (2008) propone el término '*medios ciudadanos*' (p. 11), en tanto que:

'catalizador de procesos de apropiación simbólica, procesos de re-codificación del entorno, de re-codificación del propio ser, es decir, procesos de constitución de identidades fuertemente arraigadas en lo local, desde donde proponer visiones de futuro. El medio ciudadano le abre un espacio comunicativo al individuo; es decir, el medio ciudadano le ofrece la posibilidad al individuo para que comience a manipular lenguajes, signos, códigos, y poco a poco aprenda a nombrar el mundo en sus propios términos' (p. 12)

Es decir que "*Mala Memoria*" y "*18 años sin tu verdad*" son dos murales, enmarcados dentro del *arte público*, que a su vez se incluyen dentro de los '*medios ciudadanos*' de comunicación, en tanto que se apropian de elementos simbólicos propios de una comunidad para generar interacciones, resignificar espacios y conmemorar acontecimientos relevantes, abriendo la posibilidad de que la sociedad utilice estas formas simbólicas para narrar sus realidades, construir memorias colectivas y propender a la construcción de un futuro alejado de las experiencias traumáticas causadas por actos de violencia. En ese sentido, al referirnos a las obras artísticas que son el objeto de esta investigación, lo haríamos como dos obras de muralismo ciudadano.

### **3.4 Memoria y Muralismo Ciudadano**

Las memorias como *procesos de significación y resignificación subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales* (Jelin, 2020), se tornan en territorios en disputa y luchas de poder entre quienes las producen,

quienes las reciben, y la contraparte que, históricamente, tiene otra versión de los hechos ocurridos; esto hace que las memorias sean cambiantes y estén en constante tensión entre las versiones construidas por la resistencia o las víctimas, y las memorias hegemónicas o construidas y aceptadas por el grupo vencedor.

Las artes, en general, cuando son utilizadas por las sociedades subalternizadas como medio para la construcción de memorias colectivas, se constituyen en un proceso social a través del cual se elaboran representaciones del pasado para conmemorar a las víctimas de hechos atroces ocurridos en el marco de procesos violentos, con el fin de reivindicar sus derechos, reconstruir el tejido social, reclamar justicia y exigir la no repetición de los actos de violencia. De esta manera, a través del arte, se desarrolla un ejercicio de resistencia a la historia oficial, a la opresión y a las violencias.

Las representaciones construidas por medio de las artes se instalan como parte de la conciencia de las sociedades, produciendo y re-produciendo narrativas que giran en torno a determinados acontecimientos que, de una u otra manera, impactan a dichas comunidades. Como menciona Todorov (2000), las representaciones del pasado son constitutivas de la identidad colectiva, ya que permiten que los sujetos individuales se reconozcan como parte de un grupo con un pasado común; estas reivindicaciones aumentan su valía si se alejan del conglomerado social dominante, en tanto que amplían el universo de sentidos que circulan, lo que permite que haya múltiples interpretaciones de un evento o fenómeno específico.

En ese sentido, Florencia Battiti, citada por Gómez Muller (2011), destaca que el arte tiene una “función de transmisión intergeneracional de una memoria específica, referida a un hecho producido en un espacio y un tiempo determinados [...] y una función de crítica de la memoria establecida”, proporcionando “un ámbito propicio para socavar certidumbres e inaugurar nuevos espacios de reflexión”.

Por otra parte, el arte y la memoria establecen una relación recíproca entre ellos, y con el lugar y el espacio en tanto que:

- El recuerdo debe configurarse y localizarse para que pueda perdurar de alguna forma.
- El lugar en el que queda instalada la obra demuestra que la memoria colectiva, que integra el recuerdo individual, requiere un espacio apto para facilitar el encuentro con las imágenes e historias del pasado y promover su recepción y vivencia.
- El hecho de que la obra sea considerada como una pieza digna de ser expuesta y conservada indica finalmente que el arte, en sus inicios ciertamente inseparable del culto, nace con el deseo de localizar y concretar el recuerdo, así como con el espacio que se ofrece y se reserva para la recepción y preservación de la historia o imagen en la que se ha concretado el recuerdo. (Rabe, 2018)

De esta manera, cuando las memorias son soportadas a través de las formas simbólicas de las artes plásticas, permiten por un lado que las comunidades manifiesten sus reivindicaciones a través de diversas formas de expresión más amplias que el lenguaje verbal; estos espacios permiten que las comunidades históricamente oprimidas por las clases dominantes y los actores armados, puedan alzar su voz a través de actos simbólicos de resistencia y reparación (Uribe Alarcón, 2015); construir las memorias utilizando recursos gráficos y materializarlos en espacios públicos, abre nuevas y profundas dimensiones perceptivas, emotivas y cognitivas, a la vez que deja huellas duraderas (Rabe, 2018) en un grupo ilimitado de ciudadanos que interactúan con las obras gráficas.

Los murales *“Mala Memoria”* y *“18 años sin tu verdad”*, dan cuenta de una construcción intergeneracional de memorias de resistencia y reivindicación, en tanto que el asesinato de Jaime Garzón fue cometido en 1999 y las obras gráficas se crearon en 2017; es decir, que los artistas que crearon los murales construyeron estas narrativas en torno a él y a sus personajes, a partir de su experiencia con retransmisiones soportadas en nuevas tecnologías mediáticas, y con los relatos que quienes sí coincidieron temporalmente con Garzón.

La presencia de Jaime Garzón a través del tiempo, después de su asesinato y hasta la contemporaneidad, da cuenta de su reconocimiento como una figura representativa para un grupo social, probablemente debido a su ejercicio político

de resistencia simbólica, a su posicionamiento crítico frente a las realidades del país, y a su condición de víctima de violencias estatales. De igual manera, *Heriberto de la Calle* ha sido un personaje históricamente relacionado con las llamadas “*clases populares*”, debido a sus características socioculturales. Estos fenómenos permiten que se generen relaciones de pertenencia e identificación.

Estas construcciones simbólicas se materializan en dos obras murales de gran envergadura, ubicadas en los espacios públicos de la ciudad de Bogotá y construidas a partir de la técnica del grafiti, lo que da cuenta de la subversión de los estándares dominantes del concepto de arte y de las formas hegemónicas a través de las cuales se ha determinado la construcción de memorias en Colombia. De esta manera, vemos como se localiza y se concreta el recuerdo de Jaime Garzón en dos lugares específicos de la ciudad de Bogotá, que a partir de estas intervenciones han sido resignificados y cargados simbólicamente de nuevos sentidos.

Por esa línea, hay que resaltar que las narrativas que se generan dentro de los murales difieren considerablemente del relato institucional, y hacen parte de los discursos de resistencia y confrontación, a través de los cuales las víctimas visibilizan a sus victimarios, históricamente encubiertos por las clases dominantes. Estas características dan paso a la multiplicidad de percepciones y nuevos relatos afines y disímiles con las narrativas que constituyen los murales, hechos que sustentan el ejercicio dialógico que favorece la construcción de paz.

### **3.5 Muralismo ciudadano y narrativas**

Desde que los primeros homínidos utilizaron su capacidad intelectual para abstraer y representar sus realidades, modificando los lugares que frecuentaban—como las paredes de las cuevas que habitaban, o las grandes rocas que se encontraban en sus lugares de tránsito, o las consideradas como lugares sagrados—, a través de manifestaciones artísticas y rituales; la utilización de los muros —de roca natural o

construidas por el hombre en los materiales históricamente determinados para este fin— para materializar narrativas, da cuenta de la importancia que los espacios públicos han tenido para las sociedades a través de la historia.

Y es que todas estas manifestaciones, individuales y sociales, que han sido plasmadas en los muros y paredes de los lugares habitados y transitados por grupos humanos, dan cuenta, en gran medida, de sus condiciones culturales, políticas, sociales, ambientales y habitacionales; también es posible determinar las temporalidades en las que estos sitios han sido ocupados, y los personajes relevantes para los determinados grupos sociales. Es decir que estas marcas se constituyen en narrativas a través de las cuales las sociedades piensan y se expresan acerca de su mundo y sus realidades.

### **3.5.1 ¿Qué entiendo por narrativas?**

No es sencillo encontrar una descripción que defina en su totalidad al concepto “narrativa”; desde la literatura, los estudios culturales y la antropología se le han asignado diversos significados, que en ocasiones convergen y en otras se distancian considerablemente. No pretendo, en esta investigación, cerrar la brecha conceptual y exponer una “verdad absoluta” que precise lo que es, y lo que no es, la narrativa, sino por el contrario, basado en las teorías de investigación y análisis de narrativas, procuro tomar una posición que se ajuste a los propósitos de este proyecto.

Juan José Saer (2000), precisa que de manera implícita o explícita, la transmisión [...] de un hecho, real o ficticio, consiste en una serie de signos convencionales que dan un equivalente artificial de ese hecho; es decir que lo materializan. Sin importar el modo o medio de transmisión, el resultado será siempre una construcción hecha a base de dos materiales diferentes, pero que no pueden prescindir uno del otro: una serie de representaciones estilizadas por los signos arbitrarios del lenguaje, y cierto número de marcos convencionales que suministra el género escogido; en este caso el muralismo. Para De Fina y Gore (2017), las narrativas son comprendidas como prácticas, en las cuales las historias se interiorizan a partir de

la interacción y la significación que se da por los procesos de apropiación; y en las cuales no solo la historia es importante, sino también cómo es contada y producida. Las narrativas, en tanto formas subjetivas e informales de expresión, evidencian la constitución cultural de un pueblo y sirven como fuente de análisis social (Campo, 2008, p. 118); sin embargo pueden resultar incoherentes o inconsecuentes al extraño que no comprenda su importancia, bien porque el tema abordado, o porque la versión ofrecida se juzguen incompetentes o sin sentido (Barfield, 2001, p. 455). Las narrativas también pueden llegar a afectar —positiva o negativamente— a las comunidades que la construyen y, del mismo modo, a las que la reapropian y resignifican (Haye et al., 2018).

En ese sentido, es posible comprender las narrativas como un fenómeno social, basado en una construcción intersubjetiva, en la que se le da significado, o se resignifica una experiencia, a medida que los miembros de una comunidad se apropian de dicha experiencia e interactúan, ya sea con un interlocutor, o entre ellos mismos alrededor de esta, enriqueciéndola o problematizándola; es decir que es construida en sociedad. Más allá del relato, se obtiene una construcción de un *mundo social* (Andrews, 2009, p. 6) que gira en torno a dicha experiencia y que impactará, de forma positiva o negativa, en las realidades sociales, culturales, espaciales y políticas al interior de una comunidad determinada, y en su interacción con otros grupos sociales. Es decir que las narrativas son dinámicas y están en constante pugna por su legitimidad. También, están condicionadas social y culturalmente por los medios de expresión y las especificidades comunicativas del grupo social que las produzca o las re - produzca.

### **3.5.2 Narrativas gráficas, más allá de la oralidad y la escritura**

Las producciones narrativas no solo se construyen a través de la oralidad y de la escritura; también están presentes en las imágenes fijas y móviles. Sin embargo desde el punto de vista del diseño y de los estudios de la imagen, la escritura también es considerada como imagen, ya que transformamos las palabras en nuestras propias imágenes mentales (Belting, 2015; Bredekamp, 2017), y más si

están materializadas en escrituras de gran formato y en espacios públicos, como los tags, las firmas o las marcas. En este sentido, estaríamos hablando de *narrativas gráficas*, en tanto que toda descripción genérica de cualquier narrativa que se sirve de la imagen para transmitir una idea (Eisner, 1998, p. 6), se considera dentro de esa categoría. Es decir que cualquier tipo de imagen puede servir como soporte de construcciones narrativas, independientemente de si es fija, como una pintura, una ilustración, un mural o una fotografía; o si hablamos de imágenes en movimiento, una animación, un videoclip, un cortometraje o un largometraje.

Debido a la naturaleza de este proyecto, centrado en el análisis de dos obras de muralismo ciudadano concebidas para conmemorar a Jaime Garzón, podríamos asegurar que estas dos obras se constituyen como soportes de narrativas gráficas que, de una u otra manera, impactan a una comunidad y que están en constante lucha por su legitimidad, tanto como dispositivo comunicacional, como acto discursivo.

En los siguientes apartados nos enfocaremos en determinar de cuáles herramientas técnicas se valen para construir las narrativas gráficas, no sin antes señalar las diferencias estructurales entre las narrativas gráficas materializadas en imágenes fijas y las construidas a través de imágenes en movimiento.

La primer diferencia palpable es el tratamiento de las temporalidades en los dos soportes; Roberto Bartual (2013) asegura que a diferencia de las narraciones tradicionales (literatura, cine y teatro), en las cuales se sigue una secuencia lineal de palabras o de planos; en las narraciones gráficas, este fenómeno no se presenta, y que por el contrario, en una sola imagen se pueden percibir varios puntos temporales a la vez, es decir que el concepto tiempo en las narraciones gráficas no se basa en movimientos lineales sino en una “secuencia temporal simultánea” (pp. 22–23), en la que además también se hacen presentes los espacios temporales del antes y el después del momento de su producción, y se hace necesario reconocer esos contextos para lograr comprender la imagen en su totalidad.

Otro aspecto cuyo tratamiento y percepción difieren entre un soporte y otro, son las espacialidades. En los productos audiovisuales los movimientos y desplazamientos de la cámara ayudan a que el espectador trasiegue por diversos lugares y territorios, que hacen parte de la narración y que lo ubican espacialmente en varios sitios determinados; además, dicha capacidad de movimiento elimina, en cierta medida, las barreras dimensionales que perceptualmente genera el marco del encuadre. Por el contrario, en la imagen fija, el productor —llámese ilustrador, muralista o fotógrafo— debe hacer un correcto uso de las dos dimensiones que ofrece la imagen fija, y disponer de forma adecuada dentro de su limitado espacio de trabajo, los elementos gráficos y visuales que constituyen su narrativa; también debe tener presente el manejo de las herramientas plásticas —luz, sombra, color, tamaño, etc.—para que la sensación de perspectiva y profundidad sean percibidas por los espectadores.

En concordancia con lo anterior, las narrativas materializadas en imágenes fijas carecen completamente del movimiento de los personajes y los elementos que las constituyen. No obstante, pueden sugerir una ruta interpretativa; las imágenes fijas pueden representar movimiento y encarnan una narrativa que les da dinamismo en el proceso representacional e interpretativa. Por otra parte, dependiendo de las dimensiones de la obra, es posible que sea el espectador quien se desplace a través de esta, como en el caso de los murales "*Mala Memoria*" y "*18 años sin tu verdad*", los cuales, debido a sus dimensiones, son fácilmente transitables por sus observadores.

Todas las imágenes tienen la capacidad de construir narrativas visuales. Sin embargo, debido a la naturaleza de este proyecto, cuyo corpus son dos obras de muralismo ciudadano, nos referiremos específicamente a las narrativas gráficas, o pictográficas, entendiéndolas como aquellas creaciones elaboradas manual o digitalmente, que cuentan con una serie de elementos inherentes a la comunicación visual y a la literatura, utilizados estratégicamente por sus autores para la persuasión y la generación de emocionalidades en un grupo social específico.

### 3.5.3 ¿Con qué están construidas las narrativas gráficas?

Donis A. Dondis (2012), argumenta que los elementos que básicos de la comunicación visual y de lo que vemos en las obras gráficas son *el punto, la línea, el contorno, la dirección, el tono, el color, la textura, [...]* (p. 53). Vasili Kandinsky (2003), también menciona *al plano* como una unidad relevante dentro de una composición visual, ya que se entiende como la superficie material llamada a recibir el contenido de la obra (Pp. 103). Algunos de estos términos son comprendidos y utilizados de diversas maneras por los teóricos de la imagen, del diseño y de los colores, en la medida en que se busca demostrar varios efectos, fenómenos o conceptos con el mismo término, como es el caso del “*tono*”; o se utiliza un término propio para designar un elemento específico, en este caso Dondis se refiere a “*la forma*” como “*contorno*”. En ese sentido, para esta investigación, utilizaré algunos de los conceptos mencionados por Dondis y otros que hacen parte del vocabulario general de las artes y el diseño; los elementos de la comunicación visual que expondré como constitutivos de una narrativa gráfica son, *línea, punto, plano, forma, direccionalidad, tono, color, contraste, temperatura tonal, textura y perspectiva* (Cleland, 2014; Dondis, 2012; Heller, 2008; Itten, 1975; Kandinsky, 2003; Klanten et al., 2008; Küppers, 1992; Pawlik, 1996; Poulin, 2012).

Por otra parte, se hace necesario comprender que estos elementos materializan los componentes que constituyen *la imagen*; y que esta, a su vez, está mediada por procesos definidos y realizados por el artista o creador en los que define cuáles dispositivos semióticos van a integrar la imagen; cómo van a estar dispuestos dentro de las dimensiones de la obra; cuáles y desde dónde van a ser observados por el espectador, y, en ese sentido, cómo serán las relaciones de poder que genera la obra. Estamos hablando de *la composición, el encuadre, el plano visual y los ángulos de toma* desde los cuales se proyecta la imagen (Kress & van Leeuwen, 2006; Martin, 2002).

Aunque estemos hablando de narrativas gráficas, estas también toman elementos de las producciones literarias que sirven como base en la construcción del relato. Estos son la historia, la narración, los personajes y la secuencia. Específicamente,

en los murales “*Mala Memoria*” y “*18 años sin tu verdad*”, estas unidades se evidencian como un conjunto en una sola imagen, y no como una serie de viñetas o recuadros conectados por la narrativa, como es el caso del cómic.

### **3.5.4 ¿Qué hay detrás de una narrativa gráfica?**

Como mencionamos anteriormente, si bien las narrativas gráficas no utilizan las herramientas literarias visibles en una novela o en un guion audiovisual; ni conservan las mismas estructuras retóricas de un texto escrito, sí se valen de las características básicas de una construcción narrativa convencional.

Kenneth J. Gergen, citada por Sebastián Cárdenas (2014, p. 207), señala algunos rasgos propios de las narrativas, entre los que se cuentan el relato, los eventos que lo configuran, los personajes y la estructura narrativa. No obstante, la relación espaciotemporal juega un papel relevante dentro de la narración, ya que esta orienta los sentidos que se generan en la interacción con los murales.

El tiempo no puede concebirse fuera de la narrativa, ya que a través de este se van tejiendo los eventos que van a producir los significados; y el espacio interactúa con el tiempo para crear el universo y los eventos que allí se describen (De Fina, 2007).

Al estar hablando de narrativas gráficas, es importante aclarar que los productores de los murales utilizaron diversos recursos visuales para identificar las espacio temporalidades, las personas, las actividades, los oficios y los fenómenos que se tejen dentro del relato. Estos recursos son indicadores de las diversas maneras en que se reconstruyen y representan las experiencias sociales, así de cómo los facilitadores artísticos de la memoria experimentan los fenómenos de manera singular (De Fina, 2007).

La autora menciona que Labov definió las narrativas como “un método de recapitulación de la experiencia pasada”; de esta manera se construyen las memorias, en tanto que dicha orientación espaciotemporal evoca los

acontecimientos y las particularidades que los rodearon, a la vez que permiten que, a través de las narraciones, en este caso materializadas en dos murales, se generen nuevos sentidos en quien interactúe con ellos, pluralizando y dinamizando las memorias.

Sin adentrarnos formalmente en el análisis de las dos obras en las que se sustenta este proyecto, es posible señalar cómo los elementos estructurales mencionados, aparecen en las narrativas gráficas construidas alrededor de la figura de Jaime Garzón, específicamente en su asesinato, y cómo están materializadas en dos murales ubicados en la ciudad de Bogotá.

En ese sentido, considero pertinente interpretar los murales a la luz de la interdisciplinariedad epistemológica y metodológica. Partiendo de los Estudios Críticos del Discurso Multimodal y Multimedial (ECDMM), tomando como categorías de análisis las inscritas dentro de *la escenicidad*, las cuales constituyen los recursos visuales, que, en conjunto, producen las estrategias discursivas, que sustentan las narrativas materializadas en las obras artísticas.

Específicamente, estaríamos hablando de Jaime Garzón como el *personaje principal*, en torno a quien se desarrollan las historias que se ven plasmadas en los dos murales. Para la construcción de estos relatos gráficos, los artistas utilizaron elementos de la comunicación visual como, *formas, direccionalidades, tonos, colores, contrastes, temperatura tonal, texturas y perspectivas*, apoyadas por herramientas compositivas de la fotografía y el audiovisual entre las que se encuentran *la composición, el encuadre, el plano visual y los ángulos de toma*. Haciendo uso de materiales convencionales como pinturas, aerosoles, brochas, rodillos y pinceles, los creadores de las obras concretaron estas narrativas en dos muros ubicados en los espacios públicos de la ciudad de Bogotá.

### **3.6 Metáforas y muralismo ciudadano**

Con el fin de sustentar las narrativas gráficas materializadas en “Mala Memoria” y “18 años sin tu verdad”, los artistas facilitadores de la memoria recurrieron a

diversos recursos gráficos y visuales, así como figuras retóricas aplicadas a las artes plásticas, con el propósito de construir relatos de resistencia, denuncia, reivindicación y subversión de los discursos hegemónicos (DjLu, Teck 24, MAL Crew, comunicaciones personales, 2018). La metáfora visual se constituye en el tropo, apropiado por los colectivos artísticos, visiblemente más relevante dentro de las composiciones artísticas.

Para Lakoff y Johnson (1980), “la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra”. A través de las metáforas el ser humano conceptualiza el mundo, comprende sus realidades y determina la forma en la que actuará en su contexto. Las metáforas no se limitan únicamente al lenguaje, sino que se constituyen en una forma de pensar (Lakoff, 1993); en consecuencia, las metáforas pueden expresarse a través de manifestaciones no verbales y multimediales, además de las puramente verbales.

La teoría de la metáfora primaria de Grady (2007), señala la diferencia entre las metáforas de correlación y las metáforas de familiaridad. La diferencia fundamental es la relación entre los dominios de origen y de destino de la metáfora, en donde las características y/o las relaciones estructurales del *dominio de origen* son asignadas al *dominio de destino*. En las metáforas de correlación el dominio de origen tiene que ver con algún tipo de experiencia sensoriomotora, mientras que el dominio de destino es abstracto. Un ejemplo de metáfora correlacional con dominio de destino abstracto sería PODER ES ARRIBA, donde “arriba” es el dominio de *origen* y “poder” es el dominio de *destino*; una expresión metafórica relacionada con esta metáfora sería: “Estuvieron varios días *bajo* fuego...”

Por otra parte, en las metáforas de familiaridad, los dominios de origen y destino poseen una característica física o conceptual común, es decir, son entidades separadas que se asocian porque poseen características comunes. Por ejemplo, LOS POLÍTICOS SON UNAS RATAS. En este caso, las clases políticas son investidas por ciertas características simbólicas, culturalmente ancladas a los roedores, como la acción de robar, el hecho de transitar por lugares desaseados y oscuros, etc.

Con relación a esta última metáfora, cabe aclarar que la utilización de un animal como representativo de una connotación negativa entra en disputa en la actualidad respecto al lugar que deben ocupar los animales en las realidades contemporáneas; en ese sentido, la utilización de la rata como simbolismo de un comportamiento inadecuado y cuestionable, puede llegar a confrontar los posicionamientos de cuidado y respeto hacia los animales de determinadas comunidades.

Charles Forceville, afirma que aunque las teorías cognoscitivas de las metáforas verbales ponen gran énfasis en el papel de la metáfora en la conceptualización de lo abstracto en términos de lo concreto, la posibilidad de analizar lo *concreto* en términos de lo *concreto*, se hace relevante cuando se abandona el ámbito de lo puramente verbal y se presta atención a las representaciones visuales en donde representan visualmente tanto el *destino*, como el *origen*; es decir se presentan dominios concretos, guiados por connotaciones culturales (Forceville, 2006)

### **3.6.1 Metáforas visuales**

Charles Forceville (1996), analiza la metáfora en el sentido estricto de una imagen representada de tal manera que el espectador se ve obligado a comprender o experimentar un elemento en términos de otro (presente o no en la propia imagen), sin que exista una conexión preexistente o convencional entre dichos elementos.

El autor señala que para que una metáfora sea llamada como tal, debe contestar, al menos, las siguientes preguntas:

1. ¿Cuáles son sus términos o dominios?
2. ¿Cuál es su dominio de destino y su dominio de origen?
3. ¿Qué característica o grupo (estructurado) de características puede o debe mapearse desde el origen al destino?

En las metáforas visuales las primeras dos preguntas no son tan sencillas de contestar, a diferencia de las metáforas verbales en donde la estructura gramatical permite una lectura lineal del enunciado, facilitando la distinción de cada uno de los

dominios. Para lograr dicha diferenciación de dominios se debe recurrir a otro tipo de medios generalmente ligados a contextos socioculturales e históricos (2006).

Por otra parte, dicha distinción entre dominios debe conceptualizarse y verbalizarse para ser analizadas. Dicho proceso cognitivo pasa por el reconocimiento de cada una de las entidades representadas en la imagen; acto seguido, se debe etiquetar verbalmente —nombrar— cada una de estas entidades, lo cual podría determinar diversas interpretaciones de la metáfora; finalmente, se presenta la corporeización —o encarnación— de cada uno de los conceptos anclados a cada entidad nombrada, los cuales corresponden con categorías existentes en la realidad, que dependen de experiencias personales y contextos socioculturales e históricos particulares; que son los que posteriormente permiten la creación del concepto metafórico (2008).

Cuando los destinos de origen y de destino se manifiestan exclusivamente a través del modo visual —solamente imagen—, estas se denominan metáforas monomodales; por el contrario, cuando recurren a varios modos de percepción o sistemas de signos, hablamos de metáforas multimodales (Forceville, 2006, 2008).

El autor señala las diferencias modales y distingue entre varios tipos de estructuras formales de las metáforas, como base para su análisis de metáforas visuales en la publicidad; sin embargo, para el caso de esta investigación, el corpus está constituido por dos obras de muralismo ciudadano, de dimensiones particulares, en las que proliferan las representaciones visuales de múltiples entidades, y donde los discursos verbales no se constituyen, necesariamente, en la guía general para el lector.

En “Mala Memoria” y “18 años sin tu verdad” encontramos metáforas visuales del tipo *símil pictórico*, en donde se alinean simétricamente objetos distintos; haciendo perceptible una disonancia cognitiva. que sugiere que los objetos pertenecen a la misma categoría, pero conceptualmente son distintos (Teng & Sun, 2002). Encontramos *metáforas contextuales*, en donde los discursos verbales metaforizan algunos objetos que los rodean, lo que a su vez las inscribe dentro de la categoría

de metáforas multimodales (Forceville, 2008). De igual manera hay discursos verbales que materializan algunos tropos monomodales.

Es decir que, en los murales utilizados como objetos de estudio en esta investigación, encontramos metáforas de tipo monomodal y multimodal, con diversas estructuras formales y con determinados grados de complejidad conceptual.

Por otra parte, también hay discursos verbales que plantean relaciones componente-cohesivas y lógico-semánticas en tanto que vinculan procesos completos, incluidos sus participantes y circunstancias, no entre ellos conformando una unidad discursiva verbal, sino con el tema principal de la narrativa (Martinec & Salway, 2005), en esta caso, la construcción de memoria de Jaime Garzón, la cual está materializada a través de los retratos de él y de algunos de sus personajes.

### **3.7 Discurso y representación**

Los murales *“Mala Memoria”* y *“18 años sin tu verdad”* fueron desarrollados intencionalmente con el propósito de comunicar acciones específicas cometidas en contra de un sujeto o comunidad determinada. Con ese fin los colectivos artísticos apelaron a la utilización de diversos recursos semiótico-discursivos, aceptados sociocognitiva y culturalmente, a través de los cuales tejieron conjuntos representacionales materializados en narrativas visuales, con el propósito de visibilizar y/o denunciar los hechos atroces cometidos directamente en su persona, o en contra de otro individuo o colectivo específico.

El discurso se constituye en complejos entramados sígnicos, usados y comprendidos en un contexto sociohistórico, político y cultural específico; que se origina e impacta directamente en las prácticas sociales de una sociedad determinada. Gunter Kress (2015), afirma que el discurso se materializa en diversos sistemas de signos: gestos, discurso, imagen (fija o en movimiento), escritura, música (en un sitio web o en una película) (p. 36). Es decir, que las formas comunicativas no se reducen exclusivamente al lenguaje verbal (oral o escrito),

sino que los modos sensorialmente perceptibles y las especificidades de cada texto sígnico sensible a cualquiera de estos modos específicos tiene potencialidades comunicativas, que enriquecen y complejizan la producción de sentidos.

En la producción gráfica de *“Mala Memoria”* y *“18 años sin tu verdad”* entran en juego varios de estos modos en la construcción de las representaciones de varios fenómenos sociopolíticos y culturales, encaminados a la reivindicación de la memoria de Jaime Garzón.

## **Representación**

Las representaciones sociales tienen una función constitutiva y constituyente de las realidades de una comunidad. Se podrían comprender como un producto, y al mismo tiempo, el proceso que da lugar a dicho producto. Surgen en medio de las interacciones entre el sujeto cognoscente y las acciones u objetos que lo rodean.

Es una modalidad particular del conocimiento con una lógica y lenguaje propios. Una de sus funciones es guiar y modificar los comportamientos y las relaciones de una comunidad, frente a un objeto o fenómeno, así como re-configurar el medio en el que dichos comportamientos y relaciones tienen lugar. (Moscovici, 1979). Por otra parte, deben posibilitar la comunicación entre los miembros de una comunidad proporcionándoles un código para el intercambio social y un código para nombrar y clasificar sin ambigüedades los diversos aspectos de su mundo y de su historia individual y grupal (Farr & Moscovici, 1984).

Entenderíamos, entonces, que tanto los discursos como las representaciones estructuran, y a la vez son estructuradas por, las prácticas sociales; es decir que son dinámicas, que están en constante resignificación y, por lo tanto, en permanente disputa entre las distintas comunidades que constituyen el núcleo social en el que circulan.

De esta manera, en *“Mala Memoria”* y *“18 años sin tu verdad”* se materializan ciertas representaciones a través de las cuales; cuyo propósito es configurar una narrativa conmemorativa alrededor de la figura de Jaime Garzón, confrontar el

discurso hegemónico construido alrededor de su asesinato; así como propender por la resignificación del espacio público y modificar, o no, las relaciones que se generan entre estos lugares y las comunidades con las que interactúan.

La multimodalidad es reconocida como la base de la producción de sentidos, es decir la multimodalidad de la comunicación. En ese sentido, podríamos afirmar que los murales “*Mala Memoria*” y “*18 años sin tu verdad*” se constituyen en prácticas discursivas multimodales encaminadas a la construcción de memorias colectivas, que apelan a la utilización de múltiples recursos visuales cuya finalidad es la producción de representaciones socialmente compartidas que sustenten las narrativas que propenden por el reconocimiento de Jaime Garzón como víctima del conflicto armado colombiano.

Hay otro factor que influye en el posicionamiento epistemológico y que cobra relevancia en la medida en que se constituye como el determinador de los soportes en los que circulan los discursos. Hablamos de la multimedialidad. Los discursos son el resultado de procesos de diseño, composición, producción de significados (Kress, 2015), que serán interpretados por diversos grupos sociales, toda vez que se materialicen en complejos entramados sígnicos, y que, circularán en la amplia variedad de soportes tecnológicos que van desde la oralidad hasta las intrincadas redes transmediales (Jenkins, 2003; Scolari, 2013); pasando, como en este caso, por los muros de la ciudad de Bogotá y las redes sociales de los colectivos artísticos MAL Crew y Dexpierte.

### **3.8 Los Estudios Críticos del Discurso**

Tienen un eje fundamental que es la semiótica, esta estudia todos los sistemas de signos y, en ese sentido, aporta a los ECDMM categorías que permiten explicar fenómenos tales como la relación entre la imagen y los discursos verbales (Martinec & Salway, 2005).

Umberto Eco (2000), afirma que la semiótica estudia todos los procesos culturales en tanto que procesos de comunicación; estos están mediados por sistemas de

significación, que implican procesos interpretativos entre los sujetos que interactúan en el proceso comunicativo. Dichos sistemas de significación requieren de códigos socialmente compartidos; y son estos códigos, los que estructuran la producción de determinados signos en el transcurso de la interacción comunicativa.

Es decir que los signos son el producto de códigos sociales reconocidos, creados como respuesta a las necesidades comunicativas generadas en un contexto social determinado; y cuyos significados corresponden a realidades específicas.

El significado de un término (y, por lo tanto, el objeto que el término 'denota') es una unidad cultural. En todas las culturas una unidad cultural es simplemente algo que esa cultura ha definido como unidad distinta de otras y, por lo tanto, puede ser una persona, una localidad geográfica, una cosa, un sentimiento, una esperanza, una idea [...] (Eco, 2000, p. 111,112)

En ese sentido, cuando se observan los murales “Mala Memoria” y “18 años sin tu verdad”, se identifican diversos signos, apropiados social y culturalmente por gran parte de la sociedad bogotana, los cuales permiten que, por medio de relaciones de similitud o de semejanza, se reconozca a Jaime Garzón en los retratos que componen dichos murales, por ejemplo.

Este reconocimiento de los significados producidos por los signos que componen los murales, sería la *terceridad* en Pierce (1960), es decir el símbolo anclado a la norma —en este caso social—, que hace que cuando se observa el retrato de *Heriberto de la Calle* o del *Quemando Central*, inmediatamente se reconozca a Jaime Garzón; o que el elemento circular que rodea el mismo retrato en “Mala Memoria”, sea identificado como una moneda de \$200 pesos colombianos, y no como cualquier otro elemento circular con un diseño geométrico.

Por otra parte, es necesario complementar este posicionamiento metodológico con los estudios iconológicos, en los que la imagen es comprendida en un nivel de significado simbólico, intuitivo y más profundo accesible solo para la comprensión subjetiva, y a menudo asociado con el inconsciente colectivo de un período o

nación (Davison, 2009, p. 888)<sup>10</sup>. Es decir, que no solo se toman en cuenta los elementos constitutivos del modo visual, sino que también se asumen las espacialidades y temporalidades implícitas en la producción de los murales.

Por esa razón, apelo la iconología como un recurso semiótico, puesto al servicio de toda la organización visual del material gráfico que compone los murales, en la medida en que en estos se genera una relación entre entidades simbólicas mediadas por factores socioculturales y políticos, así como elementos materiales, a través de los cuales se recuperan determinados rasgos del ser o del objeto real y se representan visualmente. Esta relación se llama *recurso iconológico*, y permite identificar por qué la gente reconoce en cada uno de los signos que componen los murales, determinados significantes y no otros.

De esta manera, las obras artísticas en tanto que dispositivos semiótico-discursivos, tienen como eje central la figura de Jaime Garzón, y su propósito principal es la construcción de un relato colectivo que propenda por su reivindicación como víctima de las violencias que han afectado al país. Por otra parte, los eventos secundarios, que enlazan y consolidan las historias, se encuentran en la intertextualidad de las obras, y no se centran exclusivamente en Garzón. Estos sucesos, buscan generar reflexiones y nuevos sentidos frente a las víctimas, frente al papel que juegan los actores del conflicto armado en el marco del posacuerdo y sobre todo frente al papel de la sociedad en la construcción de paz.

---

<sup>10</sup> “[...] symbolic, intuitive and deeper level of meaning accesible only to subjective understanding, and often associated with the collective unconscious of a period or nation”. Hasenmueller, C. (1978), “Panofsky, iconography and semiotics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36 No. 3, pp. 289-301.



## **4. Desde dónde analizo estas iniciativas de memoria**

Las memorias se constituyen en unidades de sentido que circulan en un grupo social materializadas en múltiples dispositivos tecnológicos; interpretadas por un grupo social específico, condicionado por factores socioculturales y políticos que determinan sus realidades. Teniendo esto en cuenta, los murales “*Mala Memoria*” y “*18 años sin tu verdad*”, se constituyen en complejos entramados sígnicos cuya producción de significado es el resultado de la combinación de los diversos tipos de recursos gráficos, visuales y verbales, utilizados por los artistas que los desarrollan y que son reconocibles socioculturalmente por los sujetos que los observan.

Debido a estas características, analizar las formas a través de las cuales se materializan las memorias requiere de un enfoque cualitativo-interpretativo, sustentado en la transdisciplinariedad, con el fin de integrar abordajes epistemológicos y metodológicos que posibiliten la interpretación conjunta de los modos semióticos involucrados en los murales, los dispositivos tecnológicos en los que se materializan estas iniciativas de memoria y las implicaciones socioculturales que se producen a través de las relaciones entre los elementos sígnicos e iconológicos que los constituyen. Este proceso analítico e interpretativo, debe realizarse desde una perspectiva crítica, teniendo en cuenta consideraciones axiológicas ligadas a la reivindicación y reparación de las víctimas, así como con el compromiso de alcanzar la paz.

Para el desarrollo de este trabajo, parto de los principios de la investigación social de corte cualitativo. Irene Vasilachis (2006) sugiere que este modelo se basa en la búsqueda de las diversas concepciones acerca de la realidad y de cómo conocerla a través de múltiples perspectivas de investigación, con sus métodos y prácticas. El modelo cualitativo afirma que el mundo es creado por los mismos sujetos que lo habitan; recurre a la subjetividad para comprender y evidenciar una o varias visiones de ese mundo; no entiende el conocimiento como un objeto medible y cuantificable, y asume que los fenómenos sociales no pueden ser controlados o predecibles. Es decir que recurre a un universo infinito de teorías y metodologías que ayuden al investigador a comprender e interpretar dichas realidades.

En ese sentido, Maxwell afirma que la investigación cualitativa se basa en el interés por el significado y la interpretación, el énfasis sobre la importancia del contexto y de los procesos, y la estrategia inductiva y hermenéutica (2004, p. 36).

Para comprender dichas realidades, en la investigación cualitativa se utilizan distintos modelos de interpretación basados en múltiples teorías y se apela al uso de *“todos los métodos para recabar y analizar material empírico”*, de esta manera se

[...] pone(n) a prueba la distinción entre lo real y lo construido, con el entendimiento de que todos los eventos y las interpretaciones están mediadas y hechas realidad a través de prácticas materiales e interactivas, a través del discurso. La conversación, la escritura y la narrativa [...] (Denzin & Lincoln, 2012, p. 32,33)

Murcia, Jaimes y Gómez (2016, p. 257), consideran que la realidad se configura y se re-configura permanentemente a partir de los sentidos que las sociedades le den al mundo, y que a través de dichas significaciones configuran su orden social; hablamos de que en una misma ciudad los distintos grupos que la habitan crean sus realidades particulares, a partir de las cuales establecen sus formas de vida, sus identidades y su cultura, y que esta entra en constante disputa con las otras realidades, las identidades y las demás culturas con las que cohabitan.

Es posible inferir, entonces, que las formas en las que se construyen las memorias colectivas, son procesos socioculturales que se encuentran en permanente disputa, debido a la interrelación de visiones que se tienen del conflicto armado y de las formas en las que se debe reparar a las víctimas.

De igual manera, debemos tener en cuenta que las memorias se materializan a través de diversos soportes y en múltiples espacialidades; estas pueden ser expresadas de forma tradicional, por medio de la oralidad, o pueden apelar a la utilización de soportes tecnológicos complejos. Para el caso particular de esta investigación, las iniciativas de memoria se encuentran materializadas en dos murales ubicados en la ciudad de Bogotá, que se constituyen como elementos discursivos multimodales y multimediales en tanto que hacen uso de múltiples recursos sígnicos que posibilitan su percepción de forma multisensorial, al tiempo que circulan y son socializados a través de diversos soportes tecnológicos.

De esta manera recorro a los principios epistemológicos de los Estudios Críticos del Discurso Multimodal y Multimedial con el fin de interrelacionar procesos semiótico-discursivos con fenómenos socio-cognitivos (Pardo, 2017); basándome en la contextualización de la realidad social y en su interpretación a partir del análisis de todos los factores que se implican en un proceso de interacción comunicativa [...] representados en el discurso socializado (Pardo & Moreno, En Prensa).

Con el propósito de profundizar en la interpretación de los contenidos gráficos de los murales, apelo a los estudios iconológicos, en tanto que recurso semiótico de análisis e interpretación de contenido visual, influenciado por tradiciones culturales y guiado por intereses de investigación originados en las ciencias sociales (Müller, 2015). Es decir, que pretendo hacer un acercamiento a las relaciones cognoscitivas de semejanza que se crean entre la representación de personas u objetos reales, reconocidas socialmente, que se constituyen en códigos culturales estandarizados por la sociedad.

## 4.1 Iniciar la ruta desde los ECDMM

La utilización de esta perspectiva se fundamenta en las posibilidades de comprender el uso social de los sistemas semióticos disponibles para la construcción de las realidades sociales, enfocándose en el impacto que tienen las producciones sígnicas en las relaciones sociales, las cuales se constituyen en ejercicios sistemáticos de poder (Kress, 2015, pp. 37–38). De igual manera, reconocen que las significaciones multimodales son construidas en determinados contextos sociohistóricos, y que inciden en el desarrollo de las interacciones sociales y en la construcción del tejido social. En este sentido, pretenden proveer las herramientas necesarias para el análisis y la interpretación de los recursos sígnicos, y el impacto que generan en una comunidad determinada, en tanto que son *producidos en, y productores de esta*.

Si bien, la identificación de todos los modos semióticos como entidades específicas que conforman, enriquecen y complejizan los discursos, abre las posibilidades a la interpretación profunda de cada uno de los recursos utilizados para la producción de sentidos, los soportes tecnológicos en los que estos se materializan y circulan constituyen otro campo que merece igual atención. Esto se debe a varios factores. Inicialmente, tendremos que señalar que los soportes al igual que los modos semióticos, también construyen sentidos y, por su parte, determinan tanto el acceso a los discursos, como la significación que estos producen. Por otra parte, las disputas en las relaciones de poder se acentúan, en la medida en que los “*productores*”, así como los ciudadanos, y los discursos mismos, entran en pugnas por su legitimidad. La utilización de un soporte en particular está mediada por factores socioculturales y económicos de la comunidad en la que se desarrolla el ejercicio comunicativo, así como por las intenciones y los propósitos que persiguen los “*productores*” de los discursos.

Para lograr la interrelación de procesos semiótico-discursivos con fenómenos sociocognitivos y mediáticos (Pardo, 2017), a través de los ECDM recorro a la

utilización de categorías analíticas, a través de las cuales abordaré los distintos modos semióticos y los medios en los cuales circulan, con el fin de comprender el impacto del discurso en la comunidad específica.

Pardo Abril (2020, p. 3), afirma que “en el diseño del discurso se operacionalizan *recursos semióticos* y *estrategias discursivas* a través de las cuales se elimina, adiciona, sustituye, amplifica lo que se expresa o, se apropian procesos [...]”. La misma autora, precisa los conceptos de *recursos* y *estrategias* de la siguiente manera:

Los *recursos* se comprenden como expresión de los distintos sistemas de signos para producir un determinado tipo de significado (Kress, 2010); son usos del lenguaje soportados en modos semióticos, que tienen efectos semántico-pragmáticos en el discurso. Estos se articulan con otros recursos para la consecución de *estrategias*, entendidas como un ensamblaje que orienta el discurso hacia propósitos comunicativos e intereses específicos de quien lo construye ( ) [...] (Wodak, 2015 en Pardo & Moreno, En Prensa)<sup>11</sup>.

En ese sentido, los ECDMM se cuestionan por los medios semióticos en los que se soportan y circulan las memorias; los recursos que se utilizan en la representación de estos fenómenos, y las estrategias desarrolladas para evidenciar u ocultar factores, elementos, actores, o temporalidades, etc., relacionados con las víctimas o con el conflicto armado colombiano.

Por otra parte, se hace necesario apelar a la iconología (Panofsky, 1987, 1998), que puede ser descrita como un recurso semiótico de análisis e interpretación de contenido visual, influenciado por tradiciones socioculturales y guiado por condicionantes sociohistóricos de la obra pictórica, de los artistas y de la comunidad en general, en la que se desarrolla, con el fin de determinar las relaciones que se producen entre las representaciones que se hacen de personajes u objetos, y sus contrapartes reales. Estas relaciones conducen a ligar cada una

---

<sup>11</sup> Las cursivas son mías.

de las grafías que componen los murales con conceptos y figuras socioculturalmente reconocidas, es decir que las representaciones se convierten en símbolos socialmente aceptados de determinadas personas o fenómenos.

Finalmente, el posicionamiento crítico que adopto como investigador se hace relevante en la medida en que a través de este se busca desentrañar las estrategias discursivas utilizadas en la producción discursiva, con el fin de develar y confrontar las formas hegemónicas a través de las cuales se ejercen y se perpetúan las relaciones de poder que subordinan a las comunidades y que perpetúan las violencias que han naturalizado la vulneración de sus derechos.

## **4.2 Pasos para interpretar estas narrativas de memoria**

Para el desarrollo de la investigación, inicialmente recorro a los pasos propuestos por Pardo (2017), basados en la descripción, el análisis y la interpretación de los murales.

### **4.2.1 Describir.**

En medio del universo simbólico a través del cual se preservan los recuerdos de los hechos que rodean el asesinato de Jaime Garzón, se destacan dos murales ubicados en la ciudad e Bogotá; que se reconocen como expresiones semiótico-discursivas y que se asumen como objeto de esta investigación. Así, se enmarcan dentro su pertinencia en relación con las preguntas de investigación y con factores dimensionales, estéticos, espaciales y contextuales específicos y relevantes, respecto a los propósitos de este proyecto.

Hablamos de los murales *“Mala Memoria”* y *“18 años sin tu verdad”*, desarrollados luego de la firma de los acuerdo de paz (2016), lo que permite indagar las formas a través de las cuales se conservan y socializan las memorias del conflicto armado colombiano; y cómo, además, se pueden construir memorias que contribuyan a la

restauración del tejido social y aseguren la reparación de las víctimas; a través del reconocimiento de factores, hechos y actores involucrados en los sucesos violentos.

En este primer paso de proceso analítico, realizo la selección de las obras objeto de estudio; la planeación de las estrategias de investigación. Seguido por la observación en campo y la recopilación de material fotográfico propio; así como la selección de información mediática relacionada con las obras gráficas, lo que permite acceder al material privado de los artistas que crearon los murales. Posteriormente realizo los primeros acercamientos al proceso analítico-interpretativo.

Una vez seleccionado el *corpus* de investigación, identifico las formas y usos de los diversos recursos sígnicos en la construcción de memorias. Esto me permite identificar las representaciones a través de las cuales se construyen las narrativas gráficas que contribuyen con la resignificación de los hechos ocurridos en el marco del conflicto armado; del mismo modo que cargan con nuevas significaciones y sentidos a los lugares en los que se emplazan.

Los murales, en tanto que objetos semióticos multimodales, utilizan diversos recursos sígnicos, insertos en la “macro-categoría” *escenicidad*, encaminados a la construcción de narrativas que dignifican y reivindican la figura de Jaime Garzón, y permiten acceder a las narrativas gráficas construidas por los facilitadores artísticos de la memoria; de igual manera posibilitan evidenciar los modos y los medios en los que circulan las memorias.

Con este fin, planeo dos estrategias para realizar observaciones y anotaciones directamente sobre el corpus. La primera consiste en la impresión en gran formato de los dos murales, de esta manera se señalan los elementos específicos dentro del conjunto de la obra y, por medio de un sistema de *flaps*, se van realizando notas sistemáticas, unas sobre otras, que van desarrollando los conceptos globales relacionados con cada uno de los objetos representados.

La siguiente estrategia consiste en el diseño de “fichas” digitales, soportadas en software especializado de retoque fotográfico (*Adobe Photoshop CC*) y diseño gráfico (*Adobe Illustrator CC*), a través de las cuales puedo tomar nuevas anotaciones, directamente sobre las obras, esta vez sistematizadas facilitando el análisis comparativo y relacional. La decisión de usar software de diseño y no paquetes estadísticos textuales se debe, en gran medida, a la necesidad de conservar lo más posible la calidad de las fotografías de los murales para lograr la identificación más cercana a los elementos que los constituyen y profundizar más en el proceso analítico-interpretativo. Por otra parte, *Adobe Photoshop CC* permite la selección y extracción de elementos específicos dentro de la imagen sin dañarla, con esto realizo acercamientos puntuales a sectores o elementos específicos que pueden llegar a requerir su análisis fuera del contexto general de las obras.

#### **4.2.2 Analizar.**

En esta fase se formaliza el corpus de investigación; se reconocen las categorías que hacen parte de la *escenicidad*, así como las relacionadas con el análisis de las narrativas y los estudios de las memorias, con el fin de acercarme a las relaciones categoriales presentes en los murales. Posteriormente me enfocaré en la elaboración de inferencias, para acercarme a las formas a través de las cuales se representan las violencias y sus actores, así como la manera en las que se construyen las memorias en los murales. De esta manera exploro los elementos semiótico-discursivos, e identifico los recursos y las estrategias utilizadas en las construcciones mnemónicas.

Para el desarrollo del proceso analítico se deben determinar y clasificar los elementos multimodales que componen los murales conmemorativos. Estos elementos, junto con las categorías de análisis, deben ser organizados a la luz de las diversas estrategias comunicativas que se puedan llegar a generar dentro de los murales, de tal manera que sea posible desarrollar análisis comparativos y relacionales entre ellos.

En este proceso se identifican los recursos y estrategias recurrentes y excepcionales en los murales, lo que me permitirá formular relaciones de orden semántico. De esta manera se reconocerán las prácticas semiótico-discursivas a través de las cuales se construyen las representaciones con las que se identifican actores y factores relacionados con el conflicto armado, evidenciando las formas simbólicas por medio de las cuales se propende por la restitución del tejido social y la reparación de las víctimas, y se proponen nuevos relatos que dignifiquen la figura de Jaime Garzón.

La sistematización de los datos y su posterior análisis comparativo y relacional permite dar cuenta de las formas a través de las cuales se construyeron las narrativas apelando a los recursos multimodales que constituyen los murales. De esta manera se visibilizan las estrategias y macro-estrategias discursivas utilizadas colectivamente en la construcción de memoria, en la representación del conflicto armado y en la reivindicación de Jaime Garzón como víctima del conflicto.

### **4.2.3 Interpretar.**

En la última fase se relacionan las diversas estructuras discursivas para identificar los propósitos e intereses que justifican su uso en los murales, así como las correlaciones de poder que se proponen en el universo simbólico de las obras gráficas. Fenómenos mediados por condiciones sociohistóricas y culturales propias. La organización conceptual de cada uno de los recursos visuales que componen los murales permite dar cuenta de cómo se construyen las estrategias a través de las cuales se representan las violencias relacionadas con el asesinato de Jaime Garzón, que inciden en la interpretación de las narrativas y en la construcción de las memorias colectivas.

Los murales se constituyen en la base que nos indica los recursos y estrategias que utilizaron los artistas facilitadores de la memoria, para construir los relatos del conflicto armado, específicamente relacionados con Jaime Garzón, mediados por sus experiencias personales y colectivas frente a las realidades nacionales. De esta manera se interrelacionan las memorias del conflicto armado con elementos

socioculturalmente reconocidos, cargados de significados particulares en las múltiples comunidades impactadas por las violencias, del mismo modo, se relacionan espacio temporalidades y fenómenos sociales que dan cuenta de fenómenos determinados.

La intención es dar cuenta de los recursos utilizados por los colectivos artísticos para subvertir los discursos hegemónicos de la memoria, así como relacionar dichos recursos con nuevas narrativas de resistencia que se tejen alrededor de Jaime Garzón y su incidencia frente a las diversas modalidades de violencias ejecutadas en el marco del conflicto armado.

A continuación, encontrarán el proceso analítico e interpretativo, y los resultados de este ejercicio.

## **5. Estos son los murales de los que estamos hablando**

Las formas que ha determinado el Estado colombiano para rendir homenaje a la memoria de Jaime Garzón han sido diversas y van desde erigir monumentos en lugares específicos de la ciudad, la declaración por vía legal de un día conmemorativo y la realización de un documental de difusión nacional (Congreso de la República de Colombia, 2011). Por su parte, la ciudadanía se ha valido de los espacios públicos para la realización de acciones que contribuyan a la construcción de la memoria colectiva de Jaime Garzón como símbolo de resistencia social y como una figura icónica, representativa de las víctimas de la maquinaria asesina desplegada en el país por los grupos paramilitares, con complicidad del Estado y las Fuerzas Militares colombianas, entre 1995 y 2005.

Dentro de las iniciativas de representación y conmemoración con las que ciertos grupos de ciudadanos pretenden la construcción de la memoria colectiva de Jaime Garzón como símbolo de resistencia, y que se visibilizan en la ciudad de Bogotá, sobresalen dos murales ubicados relativamente cerca el uno del otro, que, por sus cualidades técnicas, su riqueza narrativa y visual y por su diálogo mutuo los convierte en mi objeto de estudio. Estos murales están ubicados, uno en la avenida El Dorado entre carreras 25 y 27, llamado "*Mala Memoria*", y el otro en la carrera 40 con calle 24a, llamado "*18 años sin tu verdad*".

Estas obras han sido seleccionadas por el impacto que generan en la sociedad debido a sus dimensiones, a la calidad técnica de su producción, por su riqueza visual y por su situación espacial.

## 5.1 Mala Memoria

### 5.1.1 ¿Dónde está?

**Figura 5-1:** Ubicación de “*Mala Memoria*”, en la Avenida Calle 26.

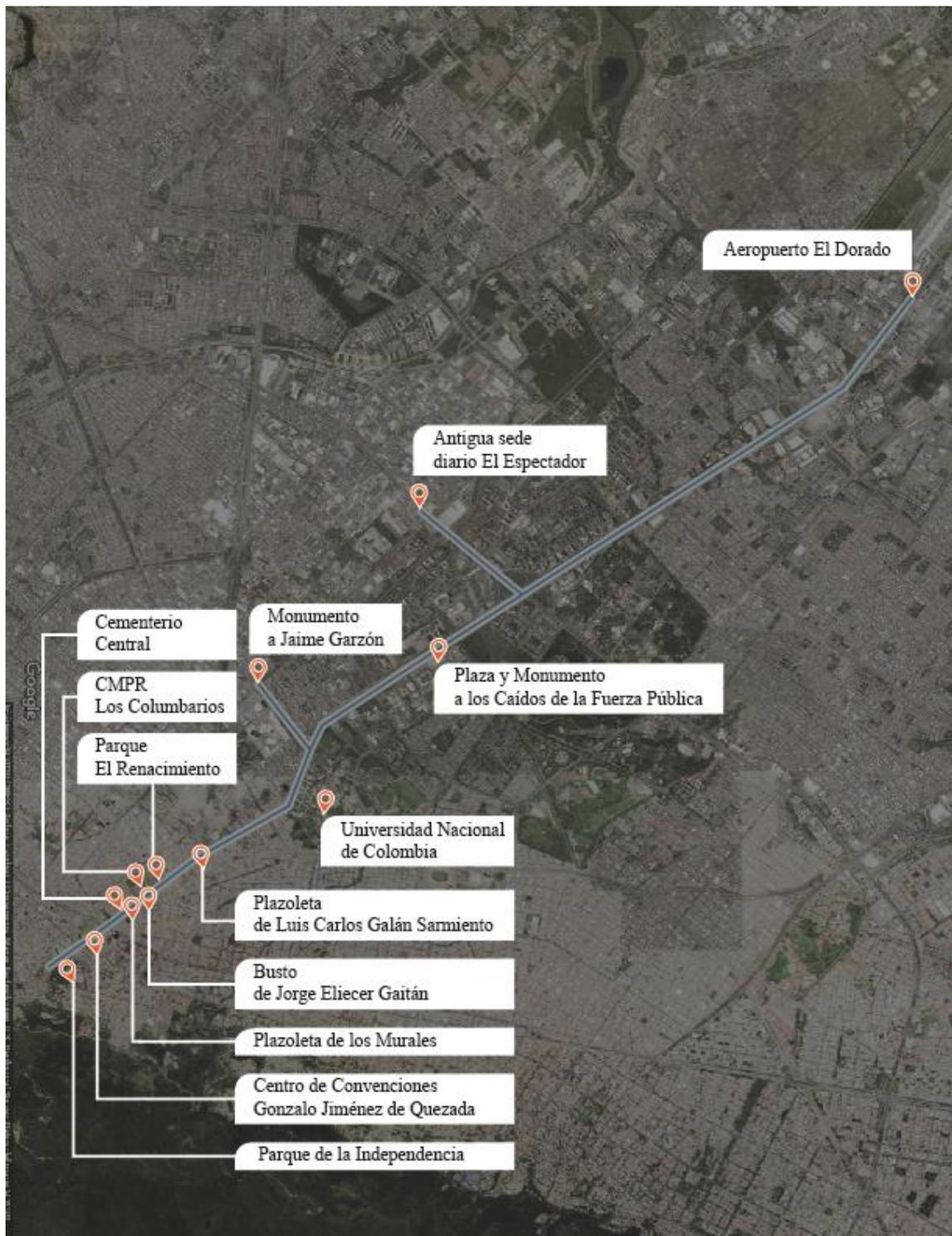


Recuperado de Google Maps: <https://tinyurl.com/uk7wlr5>

Está ubicado en la Avenida Calle 26 entre carreras 25 y 27, cuenta con una extensión de casi 100 metros lineales, lo que lo convierte en un referente visual dentro del paisaje urbano.

Por su posición geográfica, hace parte del ‘*Eje de la memoria*’, una ruta que cubre desde el parque de la Independencia, ubicado en la Carrera 7 con Calle 26, hasta el aeropuerto El Dorado, ubicado en la Avenida Calle 26 con carrera 103. El eje está compuesto por lugares en los que ocurrieron hechos violentos enmarcados en el conflicto armado, y por espacios donde se han desarrollado iniciativas para la paz, la memoria y la reconciliación (Alta Consejería Distrital de TIC, 2018).

Figura 5-2: Eje de la memoria.



Fuente: Google Maps, <https://tinyurl.com/yaffga4q>. Elaboración propia

Esta ruta fue reconocida por el decreto distrital 632 de diciembre de 2014, en ella se evidencia *la apropiación social de sitios de reparación simbólica y de encuentro para acciones de reconciliación* (González Posso, 2015), promovidas por entes oficiales y, en muchas ocasiones, sitios apropiados por grupos de ciudadanos que cargan de significación los espacios públicos.

*“Mala Memoria”* —aunque se encuentra a casi 600 metros de distancia—, hace parte de la *Plazoleta de los Murales*, que empieza en la Avenida Calle 26 entre carreras 18 y 19, y es la tercera estación dentro del *Eje de la Memoria*; considerada por el Centro de Memoria Paz y Reconciliación (CMPR) (2018) como *“un lugar de memoria en donde se representa y reivindica una visión del pasado históricamente negada”*. Dentro de las piezas que la conformaban, se encontraba la obra que trataba acerca del exterminio de la Unión Patriótica (UP) y la violencia hacia el movimiento sindical; así como el mural sobre el desplazamiento forzado en Colombia.

Las obras artísticas cuya temática está relacionada con el conflicto armado, el proceso de paz y las formas de reivindicación de las víctimas, se ubican desde la Carrera 13 hasta la Avenida NQS o Carrera 30. En este trayecto, se encuentra *“Mala Memoria”* (2017), actualizado a comienzos de 2020 por el mismo colectivo que inicialmente intervino los muros residuales de esa manzana, y que con relativa frecuencia lo intervinieron, renovando el diseño, pero conservando el propósito principal de preservar la memoria de Jaime Garzón, y ubicarlo en las realidades y coyunturas del país.

### **5.1.2 Huellas**

En 2013, el Instituto Distrital De Las Artes destinó 110 millones de pesos para el otorgamiento de becas de intervención artística urbana con el fin de realizar grafitis de gran formato, destinados a la recuperación y resignificación de los muros de la avenida El Dorado comprendidos entre la Avenida Caracas, hasta la Avenida NQS. Esta iniciativa convocó a cinco colectivos locales, en cuyos equipos participarían 5 invitados internacionales, respondiendo al Capítulo III -Estrategias pedagógicas y

de fomento, del Decreto Distrital 075 del 22 de febrero de 2013, por el cual “se promueve la práctica artística y responsable del grafiti de la ciudad y se dictan otras disposiciones” (Cortés, 2013).

Un año antes, en agosto de 2012, en medio de la entrega de la Fase III de Transmilenio, un colectivo de artistas llamado *MAL Crew*<sup>12</sup> se apropió de forma ilegal de uno de los muros residuales que habían quedado luego de la ampliación de la avenida. Durante tres noches y por partes pintaron un retrato de Jaime Garzón con la frase “*País de mierda*” (Figura 4-3). Esta frase se volvió mediática y representativa del duelo y la rabia producidas por el asesinato de Jaime Garzón, cuando su compañero del noticiero *CM&*, César Augusto Londoño, despidió la sección deportiva de la emisión en directo del noticiero del 13 de agosto de 1999 —fecha del asesinato de Garzón—, con la frase: “... y hasta aquí los deportes... ¡*País de mierda!* ...” (Londoño, 2011). Luego, con la aparición de las becas, se presentaron junto a *Bicromo*<sup>13</sup>, quienes tenían una propuesta cuya estética trataba temas de cotidianidad y de desplazamientos físicos de personas. Pero la comunidad —entre transeúntes y habitantes de los barrios aledaños— no aceptó que se retirara el retrato de Garzón y exigió que permaneciera allí. De esta manera fue actualizado, se le incluyó color y más detalles en el retrato (Figura 4-4). La propuesta de *Bicromo* y el colectivo *Un Pueblo Un Mural* de Argentina<sup>14</sup>, continuó como complemento del retrato de Garzón. “*No sabía quién era Jaime Garzón y cuando empezamos el mural la gente nos pidió que lo dejáramos y no lo borráramos*”, recuerda Marcos Bourdetta, miembro del colectivo argentino (Pérez Serrano, 2013).

---

<sup>12</sup> *MAL Crew*, es un colectivo artístico de estudiantes entre los 25 y 30 años. El nombre MAL no hace apología a la maldad sino representa las siglas para “Muévete América Latina”, “Movimiento Artístico Libre” o “Muévelo A lo Latino” (Casañas, 2017).

<sup>13</sup> Colectivo grafitero, ganador de una de las becas de Idartes destinadas a la intervención artística urbana para la realización de grafitis de gran formato, junto a Bogotá *Street Art*, *M30*, *20.26 DC* y *Vértigo Grafiti* (El Espectador, 2013; Osorio, 2014).

<sup>14</sup> Colectivo internacional, que junto a BLN Bike de Ecuador y Elliot Tupac de Perú, fueron invitados por Idartes para la realización de estos murales (Pérez Serrano, 2013).

A finales de 2016 el mural mostraba signos naturales de desgaste y el retrato había empezado a desdibujarse. Sumado a esto, el gobierno distrital de Gustavo Petro (2012-2016), se había apropiado de la imagen del mural hasta casi institucionalizarlo y el colectivo no estaba de acuerdo con que éste fuera asociado a ningún ideal político concreto. Adicionalmente el país vivía una fuerte coyuntura generada por la victoria del NO en el Plebiscito por la paz, votado por elección popular el 2 de octubre. De manera que deciden renovarlo, pero esta vez cambian el retrato de Garzón por la imagen de Dioselina Tibaná, uno de los personajes encarnados por él. La narrativa también cambia y se reemplaza la frase negativa 'País de mierda', por 'La paz a fuego lento' (Figura 4-5), "como una cosa ahí sugerente de que algo importante se estaba cocinando, como desde las élites altas" (F. Ávila, 2018).

**Figura 5-3:** Jaime Garzón. "País de Mierda". MAL Crew. 2012.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/ta78sk8>

**Figura 5-4:** Jaime Garzón. "País de Mierda". MAL Crew y Bicromo. 2013.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wuuqv4l>

**Figura 5-5:** Dioselina Tibaná. "La paz a fuego lento". MAL Crew. 2016.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/s2caogz>

La vigencia de Dioselina Tibaná se había determinado desde su concepción, para evitar que de nuevo el gobierno local quisiera apropiarse del sentido del mural. A finales de 2017, luego de la firma del *Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera* entre el Gobierno Nacional y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia FARC-EP, el colectivo renueva el mural con la imagen de *Heriberto de la Calle* y la frase “*Mala Memoria*” (Figura 4-6). Esta frase se aleja de la postura directa que habían tenido las anteriores y es más abierta; busca significar el compromiso que se adquiere con lo que se habla y la responsabilidad de cumplir, sostener y defender lo que se expresa (F. Ávila, 2018).

**Figura 5-6:** *Heriberto de la Calle. “Mala Memoria”. MAL Crew 2017. (Detalle)*



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6aqp>

**Figura 5-7:** *Heriberto de la Calle. “Mala Memoria”. MAL Crew 2017. (Completo).*

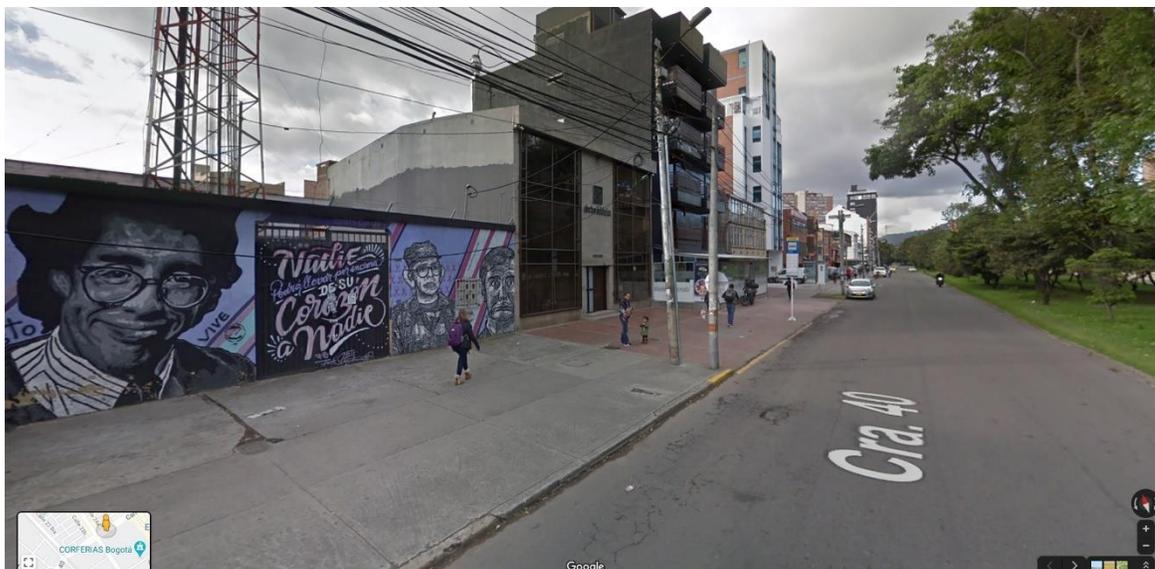


Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6aqp>

## 5.2 18 años sin tu verdad

### 5.2.1 ¿Dónde está?

Figura 5-8: Ubicación de “18 años sin tu verdad”, en la Carrera 40 con calle 24

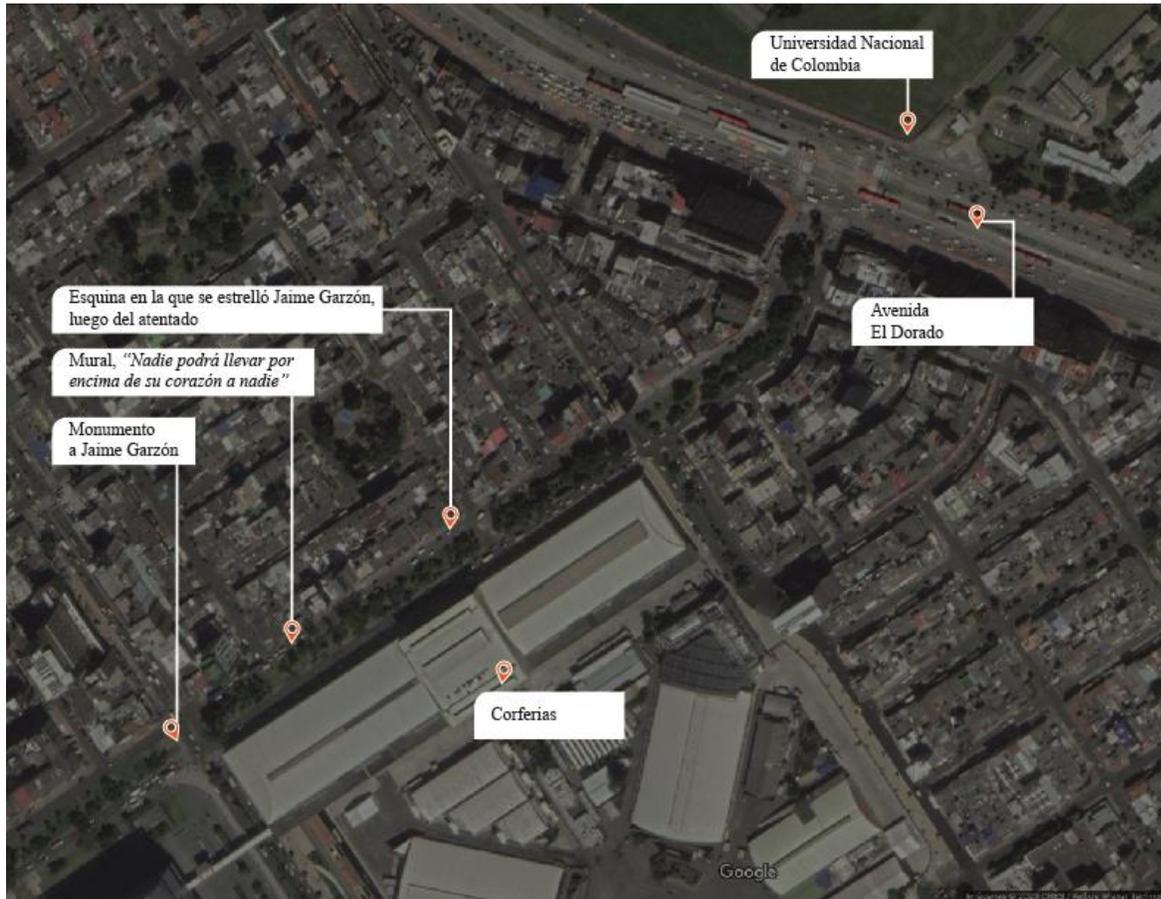


Recuperado de Google Maps: <https://tinyurl.com/y9fvn25b>

Está ubicado en la carrera 40 con calle 24ª y cuenta con una extensión de casi 12 metros lineales. Geográficamente, se encuentra a menos de 200 metros del lugar en el que fue asesinado Jaime Garzón; hecho que lo carga de sentido y que lo incluye dentro de un recorrido que ha sido apropiado por distintos actores públicos y particulares, quienes buscan reivindicar la memoria de Jaime Garzón en ese sector de la ciudad, por el que diariamente se desplazaba hacia su lugar de trabajo en las instalaciones de *R@dionet*.

Por su ubicación geográfica, también hace parte del ‘Eje de la memoria’, que como se mencionó anteriormente, atraviesa la ciudad de oriente a occidente.

**Figura 5-9:** Contexto espacial e histórico del mural “18 años sin tu verdad”.



Fuente: Goolge Maps <https://tinyurl.com/yatw99gn>. Elaboración propia.

Como se ha mencionado anteriormente y se observa en la figura 4-16, el mural se encuentra en medio de dos lugares relevantes en la construcción de las memorias alrededor de Jaime Garzón. El poste contra el que se estrelló su camioneta, con su cuerpo sin vida en la madrugada del 13 de agosto de 1999 (Figura 4-17), ha sido intervenido, desde entonces, por su hermana Marisol en cada uno de los aniversarios de su asesinato. Con ayuda de varios colectivos artísticos, como *Dexpierte*; dichas apropiaciones han estado acompañadas de diversos rituales performativos, en los cuales, la participación de la sociedad, ha sido una constante (Citytv, 2015; Garzón Forero, 2013; Kinorama Colombia, 2017; Rentería, 2013; teleSUR tv, 2018).

**Figura 5-10:** Poste de energía eléctrica contra el que se estrelló Jaime Garzón.



Recuperado de RCN Radio: <https://tinyurl.com/y77u98r8>. Agosto 20 de 2020.

De igual manera, la ciudadanía rinde homenaje a la memoria de Jaime Garzón en el monumento erigido en su honor y que se ubica en el separador de la Carrera 40, frente a la Avenida La Esperanza (Figura 4-18), a pocos metros hacia el norte del mural *“18 años sin tu verdad”*.

Al igual que el poste de energía eléctrica, que se constituye en lugar de memoria fáctico por la carga que simbólica que contiene, ya que contra este se estrelló la camioneta en la que se movilizaba Garzón luego del atentado; el monumento, el mural y el poste han sido apropiados y re-significados por la ciudadanía, por lo tanto, se apartan del discurso hegemónico y se constituyen como relatos de resistencia, que establecen nuevas formas de construcción de memoria y que, de una u otra manera, narran versiones otras de los hechos y los actores alrededor del asesinato de Jaime Garzón.

**Figura 5-11:** Monumento a Jaime Garzón, realizado por Alejandro Hernández.



Recuperado de El Universal: <https://tinyurl.com/ycx9z8po>

## 5.2.2 Huellas

El siguiente apartado está basado en conversaciones personales con una representante del colectivo *Dexpierte*<sup>15</sup>, DJ Lu<sup>16</sup> y Teck 24<sup>17</sup>, realizadas a finales de mayo de 2018.

Este espacio fue apropiado inicialmente en 2011 por el Colectivo *Dexpierte*, con la intención de rendir un homenaje a Jaime Garzón; para ese fin convocaron a artistas urbanos como *SOMOS*, *DJ Lu* y *Guache*<sup>18</sup>. El mural consistía en una fotografía de Jaime realizada con la técnica de *stencil* y en la parte superior estaba la frase ‘12 años sin Jaime’. Por detrás del retrato y hacia su izquierda salían unos destellos que se convertían en una lata de aerosol que luego hacía las veces de la asta ascendente de la letra ‘M’ con la que se escribía la palabra ‘Memoria’. Seguido había una composición abstracta, realizada por *Guache* y finalizando el muro estaba la ‘*granada-piña*’ y ‘*el pequeño hooligan*’, piezas de *DJ Lu*.

---

<sup>15</sup> Iniciativa juvenil artística de resistencia frente al olvido y a la constante desmemorialización que vive Colombia, planteando en la resignificación del espacio público su acción trasgresora frente al silencio; interpelando en su función comunicativa la relación frente al espacio público, como escenario de práctica social generadora de cultura e identidad (Dexpierte Colectivo, s/f).

<sup>16</sup> Arquitecto de la universidad Javeriana y Artista plástico de la Universidad Nacional, es considerado como uno de los exponentes más importantes del arte urbano en Colombia. Ha desarrollado propuestas de arte urbano desde el año 2006, utilizando y perfeccionando primordialmente la técnica del estencil y apoyado en otros medios como los adhesivos, carteles, sellos, proyecciones, instalaciones y accesorios (DJ LU, s/f).

<sup>17</sup> Diseñador gráfico, en su obra se identifica un juego abstracto en el que formas, trazos, manchas y ritmos se fusionan al momento de crear las letras, cargadas a su vez de creatividad, espacio y sensación de tridimensionalidad. Su obra es un juego abstracto en el que formas, manchas, trazos y ritmos conviven con la excusa de crear letras. Su objetivo también es que una firma deje de ser simplemente eso y se convierta en algo que lleva un discurso propio (CreadoresCriollos, 2015; Huacruz, 2019; UJTL, 2017).

<sup>18</sup> Artista urbano de la ciudad de Bogotá. Está influenciado por el muralismo político latinoamericano de la primera mitad del siglo XX, el grafiti y el arte urbano. Guache expresa a través de su obra temas de interés social que intentan reflexionar y poner de manifiesto elementos culturales relacionados con la identidad y la cultura ancestral, así como con la “descolonización de símbolos” en Colombia y Latinoamérica (Sánchez, 2016).

**Figura 5-12:** *12 años sin Jaime. Dexpierte, SomoS, Guache y DJ LU. 2011*



Recuperado de Flickr Dexpierte Colombia: <https://tinyurl.com/y8ade44b>

Para agosto de 2017, el colectivo *Dexpierte* decidió renovar el muro para la conmemoración de los 18 años del asesinato de Jaime Garzón. En esta ocasión llamaron de nuevo a *DJ Lu* y a *Guache*, pero este último no pudo participar; así que a último momento entró al proyecto *Teck 24*, experto en *calligrafiti*.

Para esta renovación se definió un concepto mucho más contundente y sólido que el anterior. Definieron la paleta de color que identificaría la obra; se incluyó el retrato de Jaime Garzón, realizado por *Dexpierte* que ocuparía la parte sur del muro; en la reja central se aprecia un fragmento de la traducción Wayúu al artículo 12 de la Constitución Política de Colombia, intervenido por *Teck 24* y en el costado norte del muro se encuentran, en diálogo, los *stencil* de dos personajes de Jaime Garzón, un militar y *Heriberto de la Calle*.

Este mural es relevante por su significado y por las espaciotemporalidades en las que se ha inscrito, en tanto está ubicado a pocos metros del lugar en el que fue asesinado Jaime Garzón; está frente a Corferias que desde 1990 es el punto censo de mayor concentración del país, con un potencial electoral de 567.247 sufragantes (El Tiempo, 2018).

Cruzando la Avenida La Esperanza se encuentra un monumento a Jaime Garzón en el que sostiene la bandera de Colombia. Es un sector cargado de mucha

significación por los hechos ocurridos, porque por ahí se desplazaba a diario y por la carga simbólica que puede llegar a generar la imagen de Jaime Garzón en el grupo electoral.

**Figura 5-13:** “18 años sin tu verdad”. *Dexpierte, DJ LU y Teck 24. 2017.*



Recuperado de Flickr Dexpierte Colombia: <https://tinyurl.com/ybx6kjfp>

Al igual que “*Mala Memoria*”, este mural también fue actualizado. Como parte de la conmemoración de los 20 años del asesinato de Jaime Garzón, el colectivo *Dexpierte*, nuevamente con la colaboración de *DJ LU* y *Teck 24*, renovaron la obra en agosto de 2019. La nueva versión también se puede observar en el capítulo final de este trabajo.

En el siguiente apartado realizaré un acercamiento al posicionamiento epistemológico desde el cual analizo estas obras de muralismo ciudadano, así como una aproximación metodológica a través de la cual interpreto las construcciones visuales y los relatos a través de los cuales se propende por la construcción de memorias en los espacios urbanos de Bogotá.



## 6.

### **Así se construye la memoria en estas obras de muralismo ciudadano**

Dentro del entramado sígnico que sustenta las narrativas gráficas insertas en los murales se encuentran las formas, los colores, las texturas y los discursos verbales, reconocidos como unidades culturales; cuya interpretación estará mediada por factores como la composición, el encuadre, el plano visual y los ángulos de toma desde los cuales se proyecta la imagen; dicha incidencia comunicativa también responde a procesos sociales. Todas estas categorías componen la *escenicidad*, en tanto que macro-categoría que reúne las especificidades técnicas de los murales.

En la fase descriptivo-analítica se evidenciaron ciertas categorías sociales relacionadas con el conflicto armado y con las múltiples formas de violencias cometidas a lo largo del siglo XX en Colombia. A continuación, realizaré un acercamiento analítico-interpretativo, en el que se relacionarán las categorías que componen la *escenicidad* con las categorías sociales identificadas, analizando los contenidos culturales que se generan y cómo se transmiten; señalando los recursos y las estrategias involucradas; para finalmente, dar cuenta de cómo se construye la memoria colectiva de Jaime Garzón en “Mala Memoria” y “18 años sin tu verdad”.

## 6.1 Con estos recursos nos cuentan varias historias

Los recursos visuales que sustentan las narrativas gráficas — el diseño, los colores y las formas gráficas visuales, y gráficas verbales—, así como el lugar escogido, hacen parte de la *escenicidad* (Silva Tellez, 2013). Cada uno de estos elementos fue tenido en cuenta al momento de conceptualizar, diseñar y producir el mural, ya que fueron concebidos como estrategias para causar impacto. Inherente a los recursos visuales, están los significados que estos poseen y/o generan en quien interactúa con el mural.

Las metáforas visuales y la iconología, en tanto que recursos semiótico-discursivos, son producidas por los recursos visuales que componen la *escenicidad*. A partir de estas dos categorías analizaré la narrativa que se teje en “Mala Memoria” y “18 años sin tu verdad”. Es decir, que tendré en cuenta las características formales que configuran el estilo y la forma de la narrativa, y que al mismo tiempo, estructuran las especificidades de las comunidades, o culturas, en las que se producen (De Fina, 2016).

Los recursos semiótico-discursivos utilizados específicamente con el propósito de generar determinados significados en quien los observa se combinan entre ellos formando estrategias cuya finalidad es orientar el discurso hacia la consecución de los resultados e intereses de quien lo produce. Es decir, que, los discursos tienden a la persuasión de los sujetos a quienes están dirigidos. Las sociedades aceptan y reconocen dichos discursos como legítimos, o no, dependiendo de su experiencia y de los contextos socioculturales que los rodean.

Mackay (2015), asegura que la legitimación se produce cuando un grupo realiza ejercicios de poder que impactan a otros, quienes consideran dichas acciones como aceptables, manteniéndolas como parte de su cotidianidad. Es decir, que los sujetos son permanentemente impactados por discursos hegemónicos aceptados y reconocidos socialmente. No obstante, las mismas sociedades construyen, socializan y aceptan discursos contrahegemónicos de resistencia, los cuales se

materializan, entre otras, a través de metáforas a través de las cuales se producen nuevos significados que se construyen a partir de otro elemento ubicado en otro ámbito semántico; para el caso de nuestra investigación, hablamos de metáforas visuales visuales, en donde los elementos pictóricos de una imagen están representados de tal manera que el espectador debe comprender o experimentar dichos elementos en términos de otros sin importar que estén o no presentes en a imagen y sin que exista una conexión preexistente o convencional entre dichos elementos (Forceville, 1996). Este conocimiento es legitimado por la sociedad, generando nuevos significados que sirven para integrar los ya atribuidos, a nuevos contextos (Berger & Luckman, 2003). De esta manera, se construyen nuevos símbolos socialmente reconocidos y aceptados (Eco, 2000), con los cuales se estructuran nuevas formas de producir los relatos de un grupo social que confronta los discursos hegemónicos.

Los recursos semiótico-discursivos que componen los murales “Mala Memoria” y “18 años sin tu verdad” son múltiples y sitúan a quien los observe en diversos contextos espaciotemporales, que transitan a través de más un siglo de violencias; de igual manera, es posible observar cómo, metafóricamente, son representadas las víctimas y los victimarios de las violencias, así como las formas de violencia que han impactado históricamente a gran parte de la sociedad colombiana, específicamente a los habitantes de zonas rurales. Además de evidenciar y denunciar los hechos atroces, en los murales también se visibilizan relatos de resistencia a las violencias y de esperanza frente a los acuerdos de paz.

Es así como podemos demostrar que los murales no solo están encaminados a conmemorar a Jaime Garzón, sino que, en ellos, la narrativa es más compleja, que aborda a múltiples actores, hechos y factores relacionados con el conflicto armado.

## 6.2 Iconologías de las violencias

Uno de los propósitos de esta investigación es dar cuenta del paralelismo entre los recursos icónicos utilizados y las categorías sociopolíticas y culturales relacionadas con el conflicto armado colombiano presentes en los murales; de esta manera, los artistas facilitadores de la memoria relacionan formas visuales con fenómenos anclados a las violencias. De esta forma se reconstruye, en parte, la cultura de un periodo al resignificar un elemento utilitario (como el machete) o simbólico (como el relicario), descifrando los significados ocultos del objeto y relacionándolos con las realidades otras que impactan al colectivo social. Es decir que el mural en tanto que imagen, actúa como una frontera que divide el mundo de quien observa y el mundo narrado (Buck-Morss, 2009), es en este mundo que la intencionalidad de los objetos junto con sus significados particulares confrontan al observador

Así se reconocen en los objetos sus significados tradicionalmente convenidos y se confrontan con las nuevas realidades, generando nuevos sentidos a través de la representación icónica del elemento.

Lo que antes era reconocido como un símbolo del trabajo campesino, actualmente puede ser interpretado como un arma, y estar ligado a emociones negativas relacionadas con la violencia y el horror.

De esta manera, a través de la iconología se define un periodo histórico y las características dominantes de las culturas involucradas en un fenómeno específico, y se interpretan sus expresiones visuales, para comprender sus realidades, así como las convenciones sociales que resignifican y determinan sus simbolismos.

Inicialmente debemos señalar que, dentro de los mundos narrativos propuestos en los murales, los facilitadores artísticos de la memoria plantean a través de recursos visuales elementos icónicos que nos ubican espaciotemporal y culturalmente dentro del territorio colombiano (una fecha, un paisaje, un retrato y una moneda). Del mismo modo, señalan a sujetos sociales específicos como victimarios (ratas). También, dan cuenta de entidades, grupos sociales y actividades victimizadas en medio del conflicto armado (Medio ambiente, herramientas de trabajo campesino,

un lápiz, un relicario y un guayo). Finalmente, con la representación de una radio se da cuenta de las herramientas con las que las comunidades resisten a las violencias y reconstruyen su tejido social.

La ubicación espaciotemporal del relato se vuelve determinante dentro de las obras gráficas en la medida en que orientan a quien interactúe con estas, ubicándolo en una realidad particular colombiana. Siguiendo a De Fina (2007), la relevancia entre el tiempo y el espacio varía, dependiendo de las características narrativas; es decir, que la manera en la que está construida la narrativa visibiliza las espacio temporalidades en mayor o menor medida.

**Figura 6-1:** Temporalidad 1 en “18 años sin tu verdad”.



Recuperado de Flickr Dexpierte Colombia: <https://tinyurl.com/ybx6kifp>.

En “18 años sin tu verdad”, la relación temporal refiere a tres momentos específicos. La fecha de realización del mural, evidenciado por la firma de uno de los artistas que participó en su producción (Figura 6-1). Con el discurso verbal ubicado en la pared lateral del mural (Figura 6-2), se señala de forma implícita el año del asesinato de Jaime Garzón; del mismo modo se hace referencia al periodo en el que Garzón trabajó en la Presidencia de la República de Colombia como traductor de la Constitución Política de Colombia a lenguas ancestrales, y a los años de *¡QUAC!* y *Lechuza*, en los que creó los personajes del *Quemando Central* y a *Heriberto de la Calle*.

La espacialidad está determinada por el sector en el que se sitúa el mural. Como observamos en la Figura 5-9, la obra gráfica está ubicada a pocos metros del lugar en el que fue asesinado Jaime Garzón; y hace parte del ‘Eje de la memoria’ que, en su recorrido por la Carrera 40, culmina en el monumento a Garzón ubicado a pocos metros del mural.

No obstante, al ser Jaime Garzón —y sus personajes— un referente simbólico en nuestra cultura popular, la presencia de sus retratos podría llegar a ubicar espacialmente la narrativa dentro del territorio colombiano, aunque dentro de la narrativa no esté presente ningún indicador gráfico o verbal que determine una espacialidad específica.

**Figura 6-2:** Temporalidad 2 en “18 años sin tu verdad”.



Recuperado de Flickr Dexpierte Colombia: <https://tinyurl.com/ybx6kifp>.

Como vemos, dentro de la narrativa que se teje en “18 años sin tu verdad” no se define una espacialidad determinada; en ese sentido, la orientación de quien observe el mural no estaría completa, a menos que conozca de antemano la historia reciente del país, sepa quién fue Jaime Garzón y esté al tanto de que en ese sector fue asesinado, de lo contrario el mural pasará como una conmemoración más, ubicada en un lugar al azar.

Por otra parte, en “Mala Memoria” la temporalidad está determinada por recursos gráficos y verbales que ubican la narración en un margen temporal amplio, que se remonta simbólicamente hasta el exterminio de las culturas ancestrales a manos de invasores europeos y salta a las violencias políticas de principios del siglo XX;

pasando por el periodo en el que vivió Jaime Garzón (1967-1999); hasta llegar a 2017, año posterior a la firma de los acuerdo de paz entre el Estado colombiano y las FARC-EP, año de la realización del mural. Es decir que se construye una narrativa alrededor de, prácticamente, la totalidad de la historia de Colombia.

La espacialidad del mundo narrativo de “Mala Memoria” se construye gracias a la representación abundante de flores, plantas e insectos. Estos recursos gráficos, reconocidos socialmente como elementos del espacio rural, nos ubican en otra espacialidad, distante del lugar en el que está situada la obra gráfica; lo cual produce un traslado simbólico de los acontecimientos ocurridos en un lugar determinado, a otro, en el que posiblemente se generen, o no, nuevos sentidos alrededor de los hechos narrados.

**Figura 6-3:** Espacialidad en “Mala Memoria”.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6aqpv>. Elaboración propia

El color también opera como un recurso a través de cual se producen las relaciones espaciales. Cromáticamente la espacialidad está referida a través del uso de la familia de los azules, en tanto que el azul refiere a un evento que sucede lejos del contexto urbano de ciudad, el azul simboliza la lejanía (Heller, 2008). En gran parte del imaginario social se percibe la violencia y el conflicto armado en las regiones apartadas, lejos de la ciudad. En el mural se re-crean hechos violentos y se transportan a la ciudad, pero con la utilización del azul, se refuerza el concepto de que el conflicto se vivió *allá, lejos*, que lo sufrieron *otros*; se perpetúa, en cierta medida, la indiferencia y la antipatía para con las víctimas de las violencias.

Es en este contexto rural creado por los facilitadores de la memoria, se da cuenta de las víctimas del conflicto armado colombiano y el terrorismo de Estado, así como las múltiples prácticas violentas desarrolladas y los victimarios que de una u otra manera las cometieron.

Otros elementos icónicos que dan cuenta de la espacialidad representada en el mural y que ubican la narrativa en el territorio colombiano son la moneda de \$200 y el retrato de *Heriberto de la Calle*, los cuales también hacen parte del imaginario simbólico de la sociedad bogotana.

La figura del lustrabotas en la cultura popular bogotana se remonta hasta comienzos del siglo XX, haciendo parte del imaginario bogotano, de los grupos sociales históricamente subalternizados, las llamadas “clases populares” (Riveros, 2004).

En “Mala Memoria” el retrato de *Heriberto de la Calle* se constituye en el punto nuclear del mural, inicialmente por la técnica artística cercana al realismo con la que fue plasmado, y segundo por la armonía cromática con tendencia cálida, que contrasta con el resto de la composición predominantemente fría. Detrás del retrato de *de la Calle* se observa la representación sobredimensionada de una moneda de \$200 pesos. Esta empezó a acuñar en Colombia desde 1994, hasta 2012, cuando se emitieron nuevas monedas que reducían los costos de producción y tenían nuevos elementos de seguridad (J. Becerra, 2012).

El diseño que se observa representado en el mural y que permite que la ilustración sea reconocida como una moneda de \$200 corresponde al de un volante de huso de la Cultura Quimbaya, propuesto por Dicken Castro, para el concurso convocado por el Banco de la República; el uso del diseño fue autorizado por Antonio Grass, su autor. Es decir que ocurre un flujo entre iconografías oficiales e iconografías ancestrales.

Después de las emancipaciones americanas, las monedas se han utilizado como medio comunicativo en el que se materializa la libertad de los pueblos americanos de la opresión española. En Colombia, después de 1810 la simbología de las monedas cambió, reemplazando los Escudos de la Corona y las representaciones europeas de la libertad; a la par que las inscripciones textuales que hacían referencia a los gobiernos monárquicos también fueron reemplazadas por frases alegóricas a la libertad americana (Hernández Gamarra, 2001).

**Figura 6-4:** *Heriberto de la Calle* en “Mala Memoria”.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6agpy>.

La reivindicación de características etnográficas y culturales de los pueblos americanos materializadas en las monedas se empieza a visibilizar con las

primeras monedas de cobre acuñadas en la Provincia de Cartagena en 1812, conocidas como *Chinas* (Barriga del Diestro, 1981; Hernández Gamarra, 2001).

Con la representación de la moneda, en tanto que elemento icónico, también se hace referencia a las comunidades ancestrales victimizadas por el conflicto armado. Si bien, la cultura Quimbaya fue desaparecida hacia el año 1700, luego de ser sometidos y diezmados por las hordas españolas en busca de oro. La inclusión específica de esa moneda dentro del mural evidencia el poder simbólico del objeto y del diseño que lo acompaña. Estaríamos hablando, entonces, de reivindicaciones históricas de las comunidades ancestrales, y que en mural se enmarcan en el conflicto armado, para dar cuenta de la revictimización ejercida por actores armados y por el Estado, en contra de poblaciones vulnerables, acorraladas en medio de la guerra, en tanto que las monedas son construcciones oficiales del Estado colombiano.

En ese sentido, la moneda además de ser un medio de intercambio y una herramienta financiera se convierte en un elemento comunicativo que genera lazos identitarios para un grupo social amplio que se reconoce como parte de una nación; carácter que ha tenido desde su comienzo, también, para los estados modernos.

### **6.2.1 Las ratas en el universo narrativo**

Dentro del mundo narrativo producido en los murales también es posible observar otros elementos iconológicos y metafóricos que evocan construcciones simbólicas insertas en el imaginario colectivo.

En “Mala Memoria”, y en la iconografía política de siempre, proliferan las representaciones zoomorfas. Sobresale la presencia de ocho ratas, siete mariposas, tres polillas y una libélula. De acuerdo con Barriga (2018), cuando los animales interpretan un rol dentro de la performance, estos

“[...] cumplen procesos activos dentro de la interacción cognitiva de la audiencia. Así el animal es capaz de transformar lo que debe ser observado y al que se encuentra observando”.

De esta manera el animal pierde su calidad de animal y es humanizado o divinizado. Estas representaciones, ubican a los seres vivientes en dos contextos: materializando ciertas características y comportamientos humanos, y haciendo las veces de personajes míticos, sobrenaturales que acompañan a los muertos al más allá. Sin embargo, la constante es que simbolizan otros elementos y fenómenos propios de las formas de vida de los seres humanos (Barriga Abril, 2018).

Las ratas ejercen como símbolos dentro de la obra gráfica, en la medida en que más allá de constituirse como un habitante regular del paisaje rural que se enmarca en el mural, representan a las personas que coloquialmente son consideradas como “ratas”, a partir de ciertas características comportamentales que impactan, por lo general, de forma negativa a los sujetos que las rodean. No obstante, esta es una entre muchas otras más posibilidades que se agregan temporalmente por ciertas culturas.

Las ratas poseen diferentes significaciones culturales alrededor del mundo, estas significaciones están mediadas por la religión, la espiritualidad y la mitología; por las condiciones de salubridad de las comunidades y las narrativas que se tejen alrededor de estas; por su convivencia con humanos; y por los imaginarios contruidos alrededor del comportamiento de los roedores, reflejado en algunas particularidades conductuales humanas.

La Real Academia Española (2020), reconoce el término “rata” como una forma coloquial para referirse a un “ratero” o ladrón. En Latinoamérica, se dice que una persona es una “rata”, cuando esta actúa de mala fe y/o se aprovecha de los demás.

En Colombia, el término es utilizado para referirse a miembros corruptos de la política nacional; hecho que también tiene una genealogía histórica temporal y cambiante. Así como este apelativo se utiliza de manera espontánea en conversaciones particulares, en medios de comunicación de circulación nacional, reconocidos periodistas y caricaturistas han utilizado esta representación como metáfora para denunciar la corrupción que se evidencia en el país (Barbosa, 1998,

p. 9; González Aranda, 2009; Lozano, 2020; Pareja, 2019). No obstante, la misma clase política colombiana se reconoce dentro de esta categorización y señalan que las instituciones legislativas en Colombia están conformadas por este tipo de personas (Bolívar, 2019; Manga, 2018; Semana, 2018b; Senado de la República, 1998).

En ese sentido, las ratas articulan al menos recursos semióticos, la iconología y las metáforas visuales, en la medida en que conservan un significado socioculturalmente aceptado dentro de la cultura colombiana, que inmediatamente remite a un grupo social determinado, y, por otra parte, determinadas características del animal son trasladadas a otro campo semántico y se proyectan en ciertas personas cuyas actitudes comportamentales son reprochables.

Las posiciones, corporalidades, expresiones y direccionalidades que siguen las ratas, además de los planos y los ángulos con las que las representaron, dan cuenta de determinadas características y acciones en las cuales los roedores han sido humanizados y ejecutan maniobras específicas de los victimarios físicos y simbólicos, involucrados con el conflicto armado.

Vemos, por ejemplo, como las ratas entran a la composición desde los límites del mural, desde el fondo del mundo que se ha creado en la narrativa, viven en un lugar no identificado, oscuro, y vienen hacia el frente de la imagen a robarse, a esconder o a dañar los rastros de la memoria.

Los roedores están casi siempre en primer plano, dominando los fenómenos violentos que ocurren a sus espaldas, en el lugar de donde provienen. Miran de frente a quien observa el mural, se le acercan, lo confrontan, están acostumbrados a engañar y a victimizar a la población mirándola a la cara. Por otra parte, los insectos, mariposas, polillas y la libélula representan significados positivos, que en la narrativa se constituyen en iconologías de resistencia, justicia y reparación.

## 6.2.2 La violencia en el campo

Otros elementos representados dentro de los murales también refieren a los contextos y experiencias propias de las comunidades colombianas. Dichos objetos simbolizan a víctimas y victimarios. Las formas de violencia y el impacto que sufrieron las comunidades y los territorios son reproducidos dentro de las narrativas, a través de la utilización de múltiples recursos signícos.

La primer entidad que analizaremos será el campo colombiano y los fenómenos relacionados con los territorios. Por la misma línea, observaremos como es representado el trabajo campesino a través del uso de recursos icónicos y cómo estos son resignificados por las realidades que traen consigo las violencias, hasta convertirlos en símbolos del horror.

Las amplias posibilidades de producción agrícola y una gran riqueza mineral, producto de las características geográficas, han hecho del territorio colombiano un lugar en disputa. Los fenómenos ligados a la desigualdad en la posesión de la tierra han configurado históricamente las disputas sociopolíticas que desembocaron en el conflicto armado, y que actualmente están sustentados en la posesión y el control de los territorios por organizaciones dedicadas al narcotráfico y por grupos armados ilegales

Los actores armados, legales e ilegales, han utilizado el territorio colombiano como el espacio designado para ocultar los hechos atroces que han cometido. A través de la geografía colombiana se encuentra un sinnúmero de fosas comunes en las que se ha tratado de desaparecer a miles de víctimas de masacres y asesinatos selectivos, cometidos por todos los grupos armados. Sumado a esto, cabe mencionar la resignificación de la que han sido objeto los ríos del país, al ser utilizados para deshacerse de los cuerpos, en ocasiones mutilados, producto de las formas de violencia mencionadas.

El medio ambiente, en tanto que sujeto de derechos, también fue victimizado dentro del conflicto a través de múltiples prácticas que van desde el impacto bélico sobre

los territorios, hasta la implementación de monocultivos y terrenos exclusivos para la ganadería, que cambian completamente el uso de los suelos, y por ende sus propiedades físicas, facilitando desastres naturales y ambientales que impactan en las comunidades.

De esta manera, más allá de observar a la ruralidad como el escenario en el cual ocurrieron la mayor cantidad de hechos atroces en el marco del conflicto armado colombiano, en “Mala Memoria” se reconoce al campo colombiano, a los bosques, los ríos, es decir, al medio ambiente como víctima del conflicto armado.

Históricamente, los territorios en Colombia han sido un factor relevante en los condicionantes del conflicto armado; en muchas ocasiones se le ha considerado el factor nuclear de las pugnas militares, económicas y políticas. Organizaciones que propenden por la construcción de una memoria ambiental, reconocen a la naturaleza como escenario, botín y víctima de la guerra (Censat Agua Viva, 2020), que no ha tenido la relevancia que merece en los discursos antropocéntricos del posacuerdo, en la medida en que se reconoce al medio ambiente como una unidad externa al ser humano, cuya naturaleza es ser dominada por, y servir como fuente de sustento para este último.

Si bien hay que reconocer que el conflicto armado impactó de manera directa al relacionamiento de las comunidades con sus territorios, relacionamientos ancestrales y espirituales con las montañas, los ríos y los bosques; por la misma línea también afectó los usos que se le daban a los territorios en tanto que ya no podían ser usados para cultivos de pancoger, sino que se había privilegiado su uso para monocultivos. Los daños generados directamente en los ecosistemas están ligados estrechamente con actividades económicas legales e ilegales y extractivistas, que impactan de forma negativa en los territorios por cuenta de la deforestación, la explotación petrolera y minera a manos de empresas locales y extranjeras, el uso de sustancias químicas para la extracción ilegal de minerales y la erradicación de cultivos declarados oficialmente como ilícitos por medio de la aspersión.

Estos factores producen daños irreparables en las condiciones medioambientales del país, afecciones que impactan directamente a las comunidades que habitan estos territorios en la medida en que el desarraigo del que son víctimas destruye su tejido social, afectando sus costumbres culturales, religiosas, gastronómicas, etc.

**Figura 6-5:** Alimentos victimizados en “Mala Memoria”.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6agpy>.

En “Mala Memoria”, se visibiliza al medio ambiente como víctima del conflicto armado de forma permanente; allí la muerte está siempre presente, trata de ocultarse en los lugares en los que la flora le serviría de cortina, pero no desaparece, continúa afectando el ecosistema.

La Jurisdicción Especial para la Paz (2019), reconoció como víctima silenciosa al medio ambiente, en tanto que:

[...] patrimonio común de los colombianos, que se debe proteger en su diversidad e integridad y es imperativo que se implementen urgentemente medidas que permitan mitigar, compensar y prevenir afectaciones sobre los valiosos ecosistemas nacionales.

Los victimarios del medio ambiente son encarnados en “Mala Memoria” por el elemento icónico que representa una rata colgada de una rama, que se come los

frutos de lo que parece ser una mazorca. La rata tiene la boca llena. Parece regodearse por ser la única que tiene acceso al alimento (Figura 6-6).

Solamente el roedor, baja de un lugar desconocido ubicado en el límite superior del mural, sosteniéndose en algún tipo de rama o bejuco, tiene acceso a los alimentos. De esta manera, en el mural también se da cuenta de grupos empresariales que se benefician del desplazamiento campesino y del posterior acaparamiento de tierras destinadas a monocultivos agroindustriales y de coca, así como a megaproyectos industriales y ganaderos (CNMH, 2018e, 2018h, 2018k)

A partir de estas prácticas se normaliza la invasión de tierras, la destrucción de los bosques, fuentes de agua y medios de vida; así como la exposición a agrotóxicos y a grupos armados (Censat Agua Viva, 2018). Las empresas siguen afirmando que estos monocultivos a gran escala podrían ser beneficiosos para las comunidades, cuando en realidad los beneficios son acumulados principalmente por estas, las cuales apoyadas en grupos armados (legales e ilegales), se apropian de los terrenos y de los recursos naturales, desplazando a la población, destruyendo su tejido social, y condenándola al destierro y al despojo.

La Reforma Rural Integral es un aspecto importante dentro de los acuerdos de paz entre el Estado colombiano y las FARC-EP, en los que se busca que los habitantes del campo tengan tierra para vivir y para ponerla a producir, y que tengan participación en la planeación de sus regiones:

[...] la transformación del campo, reversando los efectos del conflicto y las condiciones que han facilitado la persistencia de la violencia en el país y creando las condiciones de bienestar y buen vivir para la población rural. Busca la erradicación de la pobreza rural extrema y la disminución en un 50 % de la pobreza en el campo en un plazo de 10 años, la promoción de la igualdad, el cierre de la brecha entre el campo y la ciudad, la reactivación del campo y, en especial, el desarrollo de la agricultura campesina, familiar y comunitaria (La Oficina del Alto Comisionado para la Paz Colombia, 2016).

En ese sentido, la presencia del azadón, herramienta agrícola empleada para arar la tierra y labrar surcos, da cuenta tanto de los mencionados fenómenos violentos que han impactado a las poblaciones campesinas y las han victimizado históricamente; así como de la necesidad de cumplir lo pactado en el acuerdo.

De igual manera, está el machete, otra herramienta propia del trabajo campesino, mezcla de la espada con el hacha. En Colombia, el machete es símbolo de la colonización campesina y de la producción agrícola de las más ricas tierras del país. Es utilizado para abrir monte, construir viviendas, como utensilio de cocina, de cuidado y aseo personal, así como protección de animales venenosos y fieras (Jaramillo, 2006).

Sin embargo, en la historia de Colombia, el machete ha sido símbolo de luchas reivindicativas étnicas, de movilizaciones sociales y de las violencias políticas de principios del siglo XX, pasando por la época de La Violencia y el conflicto armado (Figura 6-7), hasta llegar a las masacres cometidas por grupos paramilitares en los últimos años (Alape, 2016; CNMH, 2008, 2011b, 2011c, 2013; Coral Velasquez, 2014; Guzmán et al., 1962).

Las proporciones del machete en el mural dan cuenta de la importancia simbólica que esta herramienta convertida en arma tiene en la cultura colombiana. Para tener una referencia basada en la escala del mural, su longitud es de 33 metros lineales contados desde el cabo hasta la punta del machete.

**Figura 6-6:** Machetes. Fotografía de Sady Gonzalez.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/y39v9w6u>

El machete, en tanto que elemento icónico, interactúa con la cantidad de huesos esparcidos a través de la extensión del mural, dando cuenta de una práctica recurrente dentro de las violencias cometidas por grupos armados. El descuartizamiento o “pique” de los cuerpos, ejecutados en medio de una masacre o en asesinatos selectivos. El machete y los huesos ponen en evidencia de que la práctica es reconocida como un referente de la violencia, de la sevicia y del horror (A. G. Becerra & Ojeda, 2018).

Así, el machete deja de ser una herramienta de trabajo y se le empieza a concebir como arma, como objeto utilizado para asesinar y desaparecer a alguien. Esta práctica ha sido utilizada por los actores armados desde las guerras de principios del siglo XX (Guzmán et al., 1962), y es una forma común para desaparecer a las víctimas de la guerra y para asegurar la impunidad de los victimarios, porque luego de que el cuerpo es cercenado en pedazos, los restos son esparcidos por el

territorio o lanzados a los ríos, lo que imposibilita encontrar o identificar a la persona que fue asesinada.

**Figura 6-7:** Machete en “Mala Memoria”.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6aqpv>.

Desaparecer los cuerpos de las víctimas se convirtió en parte de la formación que los paramilitares debían cumplir al ingresar a las filas de la organización,

Se crearon “Escuelas de la muerte” con el propósito de “enseñarles” a los nuevos miembros del grupo, “técnicas de tortura y descuartizamiento”, al tiempo que a través de esas mismas “tareas”, debían mostrar su coraje (CNMH, 2018c).

El horror se hace evidente a través de la posición de los huesos. El antebrazo y la mano se encuentran en posición de súplica. La mano está abierta, señalando hacia arriba, hacia el cielo, pidiendo o esperando por algo. Esa expresión corporal, también refleja la incapacidad de comprensión frente a un acontecimiento, se podría considerar como una forma en que una emocionalidad marcada por el dolor y la zozobra es expresada. Por otra parte, la extremidad inferior, comprendida por el fémur, la tibia, el peroné y el pie, están posición de sumisión. Como si el cuerpo estuviera boca abajo, con sus extremidades amarradas y hubiera sido torturado.

**Figura 6-8:** Descuartizamiento en “Mala Memoria”.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6agpy>.

El cráneo se encuentra mirando hacia el piso, sin su mandíbula. Su posicionamiento genera varias dudas respecto a las causas y los modos de su muerte, debido a que no reposa sobre el suelo, sino que por el contrario pareciera que levita, sostenido por los huesos de la columna vertebral, situación poco y nada

probable en la medida en que son los músculos los que posibilitarían dicha posición, y en este caso, en la ilustración, no hay rastro de estos.

Cromáticamente, este relato se ve reforzado por el negro como color de fondo, presente en todo el mural, y acompañado de la familia cromática de los azules. Es decir que la violencia y la muerte, que se imponen e impactan en la narrativa.

Cabe resaltar que las interpretaciones que se hacen de los colores en esta investigación parten de una serie de concepciones culturales que difieren considerablemente del pensamiento crítico contemporáneo. Que los significados que pueda llegar a tener un color no son fijos, es decir que son temporales, están en constante movilidad y son frecuentemente cuestionados. Particularmente, los sentidos con connotación negativa que produce el color negro son altamente cuestionados por instituciones y colectivos afro.

El negro es el color de la noche, de la oscuridad; es color que indica la total ausencia de luz (Heller, 2008, p. 129). El terror de la violencia aumenta en las noches. La complicidad y la protección que ofrece la oscuridad se prestan para que los actores armados violenten a la población civil. Las masacres y las incursiones armadas son denominadas como “noches negras” por los sobrevivientes (GMH, 2013; ICTJ, 2009).

En Colombia, el azul ha sido históricamente el color de partido Conservador, actualmente está ligado al Centro Democrático, en su símbolo, en sus logos (El Tiempo.com, 2018); es decir, que es percibido como el color de los “godos”, de la represión, de la coerción; evoca a la época de la violencia política.

La representación en “Mala Memoria” de la sevicia de los grupos armados da cuenta de cómo estas prácticas hacen parte del imaginario colectivo respecto al conflicto armado, y se reconoce como una práctica propia de la guerra. Es decir, que se han normalizado las formas de violencia en las que las comunidades son atacadas con prácticas atroces que vulneran la totalidad de sus derechos y afectan directamente a quienes los rodean.

### 6.2.3 Todos somos víctimas

Como mencionamos anteriormente, en “Mala Memoria” se hace referencia a múltiples grupos sociales victimizados por las violencias enmarcadas en el conflicto armado. Sumado a la población civil, campesina y ancestral, la obra artística hace referencia la niñez y a la juventud, quienes de una u otra forma, han sido los más afectados por las violencias ocurridas en Colombia desde principios del siglo XX (CNMH, 2017c; GMH, 2013).

La infancia y la adolescencia colombiana ha hecho parte de la guerra desde que las tropas fueron engrosadas por menores de edad, haya sido por reclutamiento legal<sup>19</sup> o ilegal, los actores armados han apelado a la inclusión de niños, niñas y adolescentes. Actualmente la JEP analiza 8.000 casos de reclutamiento y utilización de niñas y niños en el conflicto armado, los cuales:

[...] tratan sobre la vinculación de niños y niñas a la guerra por parte de las antiguas FARC-EP y la Fuerza Pública ya sea por su inclusión directa a las filas como combatientes o su utilización en actividades relacionadas con el conflicto que hayan puesto en riesgo su vida e integridad personal. Además del reclutamiento, se investigan otras formas de participación de niñas y niños en el conflicto: como cocineros, cargadores, mensajeros, informantes, acompañantes del grupo, y a quienes fueron reclutados para propósitos sexuales (JEP, 2019).

La violencias de las que han sido víctimas los menores de edad durante el conflicto, han impactado en su desarrollo psicosocial y les han negado la posibilidad de crecer con seguridad, con confianza y con esperanzas, pues la guerra impone formas de relación basadas en el miedo, la hostilidad, la venganza, el odio y la desesperanza (PIUPC, 2000).

---

<sup>19</sup> Hasta 1999 el reclutamiento de menores por parte de las fuerzas armadas y de policía era legal. Por medio de la ley 548 de 1999 se decretó que: “Los menores de 18 años de edad no serán incorporados a filas para la prestación del servicio militar. A los estudiantes de undécimo grado, menores de edad que, conforme a la Ley 48 de 1993, resultaren elegidos para prestar dicho servicio, se les aplazará su incorporación a las filas hasta el cumplimiento de la referida edad” (Congreso de Colombia, 1999).

En “Mala Memoria”, se observa como la educación, los componentes emocionales y afectivos, así como el deporte, han sido impactados de manera negativa a causa del conflicto armado, y como estos fenómenos se han perpetuado en la medida en que los deseos de venganza se sobrepone a las memorias y se convierten:

[...] en un escenario de odios colectivos acumulados (que) equivale a un programa negativo: el exterminio de los reales o supuestos agresores. En efecto, la venganza parte de la negación de la controversia y de la posibilidad de coexistir con el adversario. Es la negación radical de la democracia (GMH, 2013, pp. 14, 15).

La iconicidad de los huesos en la cultura occidental los relaciona directamente con la muerte; otro elemento icónico es el lápiz que refiere a la labor docente y a la educación en general. Es decir, que visualmente el impacto de la violencia en las actividades pedagógicas se demuestra en “Mala Memoria” con la presencia de un lápiz que atraviesa una mandíbula humana. Dicha composición da cuenta de varias formas de victimización que impactan directamente a los docentes, y que afectan a las comunidades, específicamente a la infancia y a la adolescencia. La muerte rodea a la educación; los docentes en tanto que líderes sociales son constantemente amenazados y victimizados por su labor, lo cual impacta a toda la comunidad que lo rodea, los aterroriza, destruye el tejido social, el concepto de colectivo desaparece.

**Figura 6-9:** La educación y la venganza “Mala Memoria”.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6aqpv>.

Estos grupos poblacionales denuncian cómo el conflicto armado ha perjudicado sus procesos académicos y de aprendizaje, cuando ellos son obligados a hacer parte de los grupos armados, y cuando estos victimizan a los profesores, coartando el derecho a la educación de poblaciones enteras.

“Llorente, Nariño, año 2018. Niña obligada a trabajar para el sostenimiento de la familia, después de haber sido desplazada. No puede estudiar”.

[...]

“A los profesores, las autoridades, los médicos, a todo el que quiera hacer el bien, lo amenazan y eso nos pone en peligro a todos” Juana, indígena embera-chamí de 13 años.

[...]

“Podemos sacar a un niño de la guerra ¿Pero cuándo podremos sacar la guerra del niño?” Raquel, una adolescente del Cauca [sic] (Comisión de la Verdad Colombia, 2019)

Los profesores han sido considerados históricamente líderes dentro de las comunidades, en la medida en que las ayudan más allá de su labor académica y organizan a las personas en torno a las problemáticas que los impactan en busca de soluciones (CNMH et al., 2017). Dicho liderazgo los ha convertido en blanco de los actores armados, quienes los han victimizado de múltiples formas; las amenazas, el destierro, el secuestro y el asesinato han sido las prácticas más comunes (CNMH, 2017b; GMH, 2013).

De igual manera, se reconoce el impacto que las violencias ejercen en contra de la población en general. Es decir, la brecha educativa, se debe en parte a que la docencia se ha convertido en una profesión de alto riesgo en el país. Este factor, sumado a que las mismas dinámicas de la guerra no permiten que el sistema educativo tenga igual cobertura y calidad en todos los espacios educativos, afectando la calidad de la formación y ampliando la brecha entre campo y ciudad.

Justo sobre la mandíbula separada del cráneo y atravesada por el lápiz, se observa un relicario amarrado a la empuñadura del machete. Aquí, la iconicidad latente de la composición refiere a la muerte, la infancia, la educación, la memoria y la violencia. La disposición de los elementos dentro del mural no es fortuita, y esta estructura visual da cuenta de que se reconoce socialmente la perpetuación de la violencia por móviles afectivos que desembocan en la venganza de quienes han sido victimizados y se convierten en victimarios —lo que no quiere decir que no sigan siendo victimizados— pertenecientes a organizaciones armadas contrarias a quienes los atacaron inicialmente, o incluso dentro de las mismas.

Incorporarse a un grupo armado ilegal de manera autónoma para cobrar venganza, o atentar en contra de un miembro de alguna de estas organizaciones responde a una serie de factores ligados a la satisfacción de las creencias y los deseos de los sujetos, lo cuales están determinados por la emocionalidad y la racionalidad (Díaz Del Castillo Roman, 2003). Sin embargo, este tipo de elecciones son individuales y no es posible comprenderlas como un fenómeno generalizado.

La venganza es uno de los sentimientos que inducen a personas victimizadas en medio del conflicto armado, a pertenecer a un grupo armado ilegal con el fin de desarticular la relación de poder en la que él o ella fueron minimizados.

Para la Fundación Ideas para la Paz (2018):

[...] la venganza, que está profundamente ligada a las emociones de rabia y resentimiento, tiene que ver con el impulso de tomar represalias frente a una injusticia (Minow, 1998). También es una expresión del valor que da el agredido a su propia dignidad, pues por medio de la retaliación “el vengador quiere subvertir la afirmación de desigualdad contenida en el acto de victimización. La víctima convertida en victimario, quiere restaurar su dignidad, afirmarse como todopoderosa mediante la reducción de su victimario” (Orozco, 2002).

Lo cual reconoce elecciones individuales ligadas a fenómenos emocionales que conducen a la incorporación a grupos armados —legales o ilegales—, y amplía el espectro de causales relacionadas con la inclusión de civiles dentro del conflicto armado.

De esta manera, la presencia del lápiz que atraviesa la mandíbula separada del cráneo y el relicario amarrado a la empuñadura del machete (Figura 6-16), icónicamente dan cuenta de la destrucción del tejido social y la afección de la calidad de vida de comunidades enteras por causa de las violencias. Al inicio del mural, observamos un guayo ubicado detrás del antebrazo y debajo de una rata. Allí, la iconicidad demuestra como la muerte —materializada en los huesos del antebrazo, la rata y la composición cromática— rodea al deporte y lo convierte en una práctica cuyo propósito es horrorizar a la población.

El Estado colombiano ha destinado la mayor parte de los recursos al sostenimiento de la guerra -escudado en la defensa de la democracia-, desatendiendo a la educación, la cultura, el deporte y la salud, en las ciudades, pero sobre todo en el campo y en las regiones alejadas de los centros urbanos. El fútbol se ha visto afectado directa y simbólicamente a causa del conflicto armado y las violencias que se han desarrollado a su alrededor.

**Figura 6-10:** El deporte como práctica del horror en “Mala Memoria”.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6aqpvy>.

Una práctica recurrente de los grupos paramilitares como estrategia para generar terror en las comunidades, era masacrar y decapitar a las personas en las canchas de fútbol para posteriormente jugar con sus cabezas (CNMH, 2011c, 2013, 2018i, 2018d). No obstante, el ejército nacional de Colombia también participaba en estas prácticas, en febrero de 1997, en un operativo conjunto entre la XV Brigada del ejército y tropas paramilitares, asesinaron a Marino López Mena, lo descuartizaron y luego jugaron un partido de fútbol con su cabeza en frente de toda la población (VerdadAbierta, 2012).

El narcotráfico también utilizó el fútbol como medio para infundir terror, impactar a la población civil y para demostrar el poder que ejercía. En la década de los 80, fueron asesinados seis dirigentes deportivos y dos árbitros, lo que llevó a que se cancelara el torneo de 1989 (Samper, 2019).

#### **6.2.4 La reconstrucción del tejido social**

En “Mala Memoria” es posible observar una serie de artefactos utilitarios que, evocan ciertos episodios violentos vividos por amplios grupos sociales en medio del conflicto armado. No obstante, también hacen referencia a momentos que

permitían a las personas victimizadas alejarse simbólicamente del horror que los rodeaba, y a nuevas herramientas para la reconstrucción de tejido social.

**Figura 6-11:** La radio como espacio de diálogo en “Mala Memoria”.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6aqpv>.

En “Mala Memoria”, se puede observar una radio cubierta por la maleza, con un tamaño y una escala particular logrando que sus formas se confundan dentro del mural haciéndola pasar desapercibida. La presencia de la radio en estas condiciones puede indicar que esta es comprendida como un medio de comunicación relegado a los lugares más recónditos de la geografía; utilizado, incluso, de forma clandestina, ya sea por las comunidades campesinas y civiles, o por los grupos armados.

Al igual que la televisión, la radio ha hecho parte de la relación violencia/paz, ya que a través de esta se han difundido discursos que impactan las realidades de grupos sociales específicos y, en cierta medida, han intervenido y determinado sus comportamientos.

En Colombia, varias estaciones de radio han estado al servicio de los grupos en el poder político o económico, y otras se han enfocado en las luchas por la resistencia y reivindicación de grupos sociales y comunidades violentadas. A través de este medio se pretendieron homogenizar las múltiples expresiones culturales colombianas bajo un modelo educativo basado en ideales europeos de modernidad

(Amador-Baquiro, 2017). Del mismo modo han contribuido a la masificación de discursos que llaman a la violencia desde mediados del siglo pasado (Pita Pico, 2018), hasta servir como plataformas de difusión de los actores armados (Maldonado, 2016).

Sin embargo, bajo el modelo de proyectos comunicativos ciudadanos, públicos y comunitarios se ha contribuido a la generación de iniciativas de memoria, resistencia a las violencias y reconstrucción del tejido social (Bayuelo et al., 2008). Las iniciativas ciudadanas de comunicación que de manera autónoma resisten a los actores armados en las regiones y utilizan los medios masivos como herramientas locales a través de las cuales se re-significan y socializan saberes y sentidos afectados por las violencias. La radio, comprendida como espacio para el diálogo, ha contribuido al restablecimiento del tejido social en los territorios impactados por conflicto armado.

El propósito de estas iniciativas es la construcción en colectivo de relatos que superen el horror de las violencias, a través de la generación de espacios de encuentro; apoyo a los procesos educativos; actividades que faciliten la reapropiación cultural, y que acorten distancias entre los habitantes de las regiones.

El proceso comunicativo materializado a través de los medios ciudadanos es visto como:

[...] la práctica misma de la democracia y de la paz. Es decir, los medios pasan de ser vistos como simples instrumentos para la movilización a ser valorados como espacios comunicativos donde -desde la interacción- los sujetos se apropian de su futuro mientras cuentan el mundo en sus propios términos (Bayuelo et al., 2008)

Estos proyectos, más que transmitir discursos sobre la mediación y la resolución pacífica de los conflictos, se convierten en los espacios para resolver dichos conflictos, son espacios de diálogo, de significación.

La radio, convertida en elemento icónico, oculta tras la maleza, habla de esas iniciativas locales invisibles para la sociedad bogotana que, en su gran mayoría, desconoce las realidades de las regiones y ve en la radiodifusión un medio de entretenimiento o de acceso a la información, mas no la comprende como una herramienta capaz de generar espacios de significación que restituyen el tejido social, acortan brechas y contribuyen a la construcción de paz.

Por otra parte, la representación de la radio, ese dispositivo tecnológico en particular —un radio transistor relacionado muy de cerca con los procesos de aculturación campesina, y, de igual manera, como herramienta de las resistencias campesinas y en las organizaciones indígenas de primera mitad del siglo XX—, junto con la ilustración que refiere a un televisor, son unidades icónicas que dan cuenta de las condiciones socioeconómicas de una población específica, en un periodo temporal determinado en Colombia. Este tipo de electrodomésticos fueron masivamente utilizados desde mediados del siglo XX y hasta finales de la década de los 90 e inicios de los 2000 en Colombia —época en la que se emitían las producciones de Jaime Garzón—, ya que podrían considerarse hasta ese momento, como los medios de comunicación masiva disponibles y con cobertura nacional. Sin embargo, esta ubicación espacial, junto con factores económicos, cobra otro sentido si se tiene en cuenta la fecha de producción de los murales (2017); estos electrodomésticos harían referencia, entonces, a poblaciones campesinas y grupos subalternizados, de mayor vulnerabilidad dentro del conflicto armado.

### **6.3 Metáforas de violencia y revictimización**

Las violencias cometidas en el marco del conflicto armado, dentro de las que se cuentan más de nueve millones de víctimas reconocidas en el Registro Único de

Víctimas<sup>20</sup>, se ven representadas en los murales por medio de recursos semiótico-discursivos. Uno de estos recursos son las metáforas visuales, a partir de las cuales se construyen nuevos significados a partir de signos reconocidos ubicados en otro ámbito semántico. De igual manera se presentan otros tropos visuales como la metonimia, la homonimia y el isomorfismo.

Al hablar de metáforas visuales debemos tener en cuenta que la transcripción de las propiedades de cada uno de los elementos representados visualmente al lenguaje verbal puede parecer forzada y no ser la única posible. Es decir, que las verbalizaciones empleadas para referirse a las metáforas son aproximaciones para traducir al lenguaje lo que está presentado gráficamente.

Las metáforas son básicamente culturales, y, en gran medida, propias de cada comunidad. No se puede generalizar la universalidad de las metáforas. En ese sentido, es altamente probable que las metáforas que hagan parte de la narrativa que se ha construido en estos murales no sean comprensibles en otros contextos socioculturales.

Como mencionamos anteriormente, en “Mala Memoria” y en “18 años sin tu verdad”, según la tipificación realizada por Forceville (2008), encontramos metáforas monomodales —verbales y visuales— y metáforas multimodales —verbo-visuales—. De igual manera, encontramos metáforas que al entrar en relación con los elementos que las rodean y con otras metáforas, construyen nuevas metáforas complejas que generan nuevos sentidos en quien observa los murales.

---

<sup>20</sup> Al 22 de noviembre de 2020, el Registro Único de Víctimas (RUV), relacionaba 9.068.190 víctimas del conflicto armado, afectadas por múltiples eventos violentos, incluidos actos terroristas, atentados, combates, enfrentamientos, hostigamientos; amenazas; delitos contra la libertad y la integridad sexual en desarrollo del conflicto armado; desaparición forzada; desplazamiento forzado; homicidio; minas antipersonal; secuestro; tortura; vinculación de niños niñas y adolescentes a actividades relacionadas con grupos armados; abandono o despojo forzado de tierras; pérdida de bienes muebles o inmuebles; lesiones personales físicas; lesiones personales psicológicas y confinamiento.

Según la teoría de la metáfora primaria de Grady (2007), las metáforas pueden darse porque el dominio *origen* tiene que ver con algún tipo de experiencia sensoriomotora, mientras que el dominio *destino* puede ser abstracto; en ese caso hablaríamos de metáforas de correlación. Por otra parte, cuando el dominio *origen* y el dominio *destino* poseen una característica física o conceptual común, hablaríamos de metáforas de familiaridad. En las metáforas, el dominio *origen* proporciona sus conceptos y características, y el dominio *destino* los recibe (Forceville, 2002).

Debemos distinguir entre las metáforas conceptuales que son la proyección conceptual que estructura el pensamiento, y las expresiones metafóricas, que son las expresiones individuales basadas en una determinada metáfora.

Las *expresiones metafóricas* se encuentran enlazadas con *conceptos metafóricos* de una manera sistemática, podemos usar *expresiones metafóricas* para estudiar la naturaleza de los *conceptos metafóricos* y alcanzar una comprensión de la naturaleza metafórica de nuestras actividades (Lakoff & Johnson, 1980).

Por ejemplo, de la metáfora conceptual LO BUENO ES CLARO, se desprenden las expresiones, “la verdad es la *luz*” o “*ilumínenos* con la verdad”, y, en ese sentido, “la verdad”, en tanto que coincidencia entre una afirmación y los hechos, se convierte en una entidad contenedora de unas características especiales, ligadas a conceptos positivos y revestida por las cualidades de la iluminación y lo fácilmente visible.

### **6.3.1 El color en las metáforas**

El recurso gráfico que se percibe inmediatamente se entra en contacto con los murales es el color, a través del cual materializan las formas que componen la narrativa; no obstante, el color también cumple un papel fundamental en tanto que poseen múltiples significados dados por la experiencia, las necesidades comunicativas y las percepciones particulares de cada sociedad. De igual manera, los colores tienen diversos simbolismos dependiendo de los contextos generales

de una sociedad, así como de sus particularidades, es decir que son polisémicos; de la misma manera que el amarillo es el color del optimismo, también es el color del enojo, la mentira y la envidia (Heller, 2008)<sup>21</sup>. Los colores tienen la propiedad de unir o de dividir a las sociedades.

La respuesta a los impulsos que producen los colores y los niveles de iluminación que estos aportan determinan percepciones térmicas, sentimientos o estados de ánimo o acontecimientos, (tuvimos nuestra noche *negra*), juicios de valor (LO BUENO ES CLARO – LO MALO ES OSCURO), etc.

Esto ocurre porque cognitivamente percibimos el mundo a través de analogías, por medio de las cuales proyectamos las características o los acervos culturales de un dominio conceptualmente cercano, en otro dominio, abstracto o concreto. En ese sentido, en la percepción de los distintos colores y las analogías que establecemos con ellos, realizamos un proceso interpretativo que depende de nuestras experiencias y de nuestras percepciones sensoriales. Dichas interpretaciones al ser subjetivas y estar basadas en construcciones sociales varían entre las culturas e incluso, entre sujetos pertenecientes a una misma comunidad.

Los acervos socioculturales, así como la percepción visual y el conocimiento del simbolismo de los colores, permite la producción y la comprensión de metáforas relacionadas con los colores.

La expresión metafórica “tuvimos nuestra noche *negra*”, hace referencia al simbolismo que posee el color negro, el cual es proyectado a un acontecimiento ocurrido en una noche, en la que grupos armados entraron y violentaron a los miembros de una población. De esta manera la metáfora conceptual LO MALO ES

---

<sup>21</sup> Para desarrollar el apartado analítico-interpretativo de la acción del color dentro de los murales que son objeto de estudio, tomé como base el texto “Psicología del color” (2008), de Eva Heller. Si bien la autora centra su trabajo científico en la percepción de diversos colores en el entorno europeo y asiático —particularmente dentro de la cultura alemana—, omití dichas referencias específicas mencionadas por Heller y las confronté con interpretaciones populares de la cultura y la política colombiana.

OSCURO<sup>22</sup> se hace evidente en tanto que las acciones violentas son comprendidas a través con el color negro, debido a las percepciones culturales y al simbolismo que este proyecta dentro de un grupo cultural específico.

Al referirnos a las metáforas visuales construidas a través de color, presentes en “Mala Memoria” y “18 años sin tu verdad”, es importante mencionar que el color es un fenómeno físico relacionado directamente con fenómenos lumínicos, en donde el blanco es la expresión absoluta de la luz (LO BUENO), y el negro es la ausencia total de la luz (LO MALO). Sin embargo, debido a la significación y a las connotaciones culturales que tienen los colores, estos deben ser analizados a partir de sus simbolismos anclados culturalmente y de sus características formales.

En ese sentido, el color pasa de un campo semántico relacionado con la percepción sensorial, y pasa a proyectar algunas de sus características y categorías culturalmente construidas, a fenómenos sociopolíticos de una comunidad específica en un momento histórico particular. En ese sentido, es posible afirmar que las metáforas construidas a partir de los colores se inscriben dentro de la categoría de metáforas de correlación. A través de estas construcciones intersubjetivas de nuevos sentidos, se supera el recuerdo y la conmemoración de acontecimientos y personas, llegando a producir nuevos relatos ligados a las connotaciones positivas de los colores y su simbolismo dentro de la cultura.

#### **6.3.1.1 Lo malo es oscuro... pero no todo lo claro es bueno**

El negro refuerza las referencias a la violencia y a la brutalidad de los actores armados, es el *color de la muerte, utilizado en los uniformes y en las insignias de grupos armados para expresar su disposición a sacrificar las vidas de otros en favor de sus convicciones* (p. 146).

---

<sup>22</sup> Por convención se escribe en versalitas la metáfora conceptual y en cursiva la expresión metafórica de dicha metáfora.

El color negro predomina en el fondo de “Mala Memoria”, en compañía de la familia cromática de los azules, estos parten del negro y se acercan al blanco. Es decir que el paso de la luz a la oscuridad está marcado por la frialdad absoluta y por la razón (Heller, 2008); en este caso la razón de los violentos, que se impone e impacta, entre otros, la emocionalidad y el sentir de las víctimas. No obstante, el azul no se percibe tonalmente cercano a la pureza cromática, por el contrario, sus niveles de saturación lo acercan más a la gama de los grises, haciendo que las connotaciones negativas del gris influyan en el simbolismo del azul.

Esta combinación dentro de la narrativa marca el lugar en el que todo termina, en donde todo se oculta y se esconde, a donde nos quieren llevar los actores que se benefician del conflicto armado. El negro y el azul se comportan como los colores del poder de la violencia y de la muerte, los colores del final.

Es decir que la extinción del proceso homeostático en un ser vivo, es construido como una entidad denominada como la muerte, que en este mural es materializado simbólicamente por unos huesos humanos y que en el campo cromático es representado por una serie de colores que denotan unas percepciones sensoriales relacionadas con fenómenos térmicos y emocionales, ligados a sensaciones de frialdad y nostalgia. Es decir que LA MUERTE ES NEGRA.

El amarillo y el naranja terminan de conformar la armonía cromática en “Mala Memoria”. Son los colores del optimismo, del sol, de la iluminación. Pero también lo son de la mentira. En su polisemia, estos tonos cálidos refieren a la superación de las violencias y la construcción de paz, pero a la vez mencionan otras formas de violencia insertas dentro de la narrativa.

En la instancia en la que el amarillo y el naranja simbolizan la connotación positiva, relacionada con el fin de las violencias y la consecución de paz, demuestran coherencia metafórica con LO BUENO ES CLARO. Sin embargo, cuando se acercan a los simbolismos negativos, las relaciones conceptuales que se producen se acercan más a lo que Lakoff y Johnson (1980) llaman contradicciones metafóricas. Este fenómeno será analizado en la siguiente sección

Otra armonía de color visible en “18 años sin tu verdad”, en donde participan el violeta, el magenta y la escala de grises. Contrario a lo que se piensa, el color violeta hace parte de las tonalidades frías. Históricamente ha sido considerado como el color del poder terrenal, ya sea político o religioso; de igual manera está ligado a la violencia (pp. 193, 196). EL magenta hace referencia a la juventud, a los sectores de la sociedad vulnerados y violentados por los actores armados y las clases en el poder. La combinación de estos colores, junto con frío azul que evoca a la muerte, en las líneas de fuerza que componen el fondo del mural, dan cuenta de una narrativa específica de relaciones de subalternización mediadas por la violencia.

Como vemos el simbolismo de los colores confronta el concepto metafórico LO BUENO ES CLARO. El fondo del mural está construido a partir de una armonía cromática predominantemente luminosa; no obstante, el lila, en tanto que color principal, posee suficientes connotaciones negativas para interpelar las proyecciones positivas de la luminosidad. El lila hace parte de las tonalidades frías. Un fenómeno similar ocurre con las franjas perpendiculares de color aguamarina claro, que denotan la fuerza negativa de la muerte; estas también son bastante luminosas.

De esta manera se subvierten las concepciones y los imaginarios neoliberales occidentales en donde lo valioso está relacionado con categorías económicas y de producción; las connotaciones positivas (LO BUENO) está relacionado con la riqueza, la acumulación de esta, el poder y la violencia. Por lo cual me atrevería a proponer un nuevo concepto metafórico, LO BUENO NO ESTÁ BIEN.

Por su parte, el gris es considerado un color neutro; en él, la pureza del blanco está contaminada, y la potencia del negro ha sido debilitada (Heller, 2008, p. 271). Es considerado el color de la vejez, de lo irremediable, de los sentimientos sombríos, de la crueldad. Es insensible, no es ni negro ni blanco. Así como no tiene colores, tampoco tiene sentimientos, y al no tenerlos pierde toda humanidad, produce horror. En definitiva, es el color de todas las miserias que acaban con la alegría de vivir (pp. 270–272).

Verbalizando exclusivamente el concepto metafórico construido por medio del color en “18 años sin tu verdad”, debemos partir por el reconocimiento de varios tropos visibles en el mural. Inicialmente se construye la imagen de los grupos en el poder, en tanto que sujeto colectivo (*los gobernantes, los militares, los empresarios*), con unas condiciones específicas que los dotan de cualidades físicas y cognoscitivas (*estamos derrotando a la guerrilla, desde este gobierno pensamos...*). Del mismo modo, se constituyen en contenedores de personas y de características específicas que pueden, o no, producir relaciones de desigualdad (*los miembros de la fuerza pública, nos protege el fuero*).

Este sujeto colectivo está representado por las franjas perpendiculares de color violeta que dentro de la composición producen líneas de fuerza que dirigen la mirada del observador directamente hacia los retratos. De igual manera su accionar, relacionado directamente con la violencia física y simbólica, ocupa la totalidad del fondo del mural, en una tonalidad más clara, el lila. Así los conceptos de autoridad y la capacidad de influir en el comportamiento de un sujeto o colectividad son proyectados a través de un color ligado a fenómenos sensoriales y a construcciones socioculturales e históricas que lo relacionan con instituciones monárquicas medievales y con rituales religiosos que determinan su uso y significado. EL PODER ES VIOLETA.

De igual manera, observamos los retratos de Jaime Garzón y de algunos de sus personajes representados por medio del tránsito del negro al blanco a través de la utilización de escalas de grises. Los recuerdos, físicos o mentales, son construidos monocromáticamente debido a que los registros audiovisuales anteriores a la primera mitad del siglo XX están en blanco y negro, y no es sino hasta finales de la década del 40 que proliferan las producciones cinematográficas a todo color. Actualmente, los recuerdos y las reminiscencias de momentos anteriores son representados en ausencia de color. De igual manera, fenómenos emocionales relacionados con la ausencia o la pérdida de un ser querido, están ligados al color gris.

La paleta de color da cuenta de un fenómeno cultural relacionado con desarrollos tecnológicos que se encarna en el proceso cognitivo de un grupo social, en donde el pasado se visualiza en blanco y negro. De igual manera, las manifestaciones emocionales relacionadas al recuerdo y a la pérdida son materializadas y simbolizadas en escala de grises. LA NOSTALGIA ES GRIS.

### **6.3.1.2 LAS MEMORIAS SON DE COLORES**

La escala de grises está relacionada con la monocromía y la neutralidad cromática. Este fenómeno también es perceptible en el fondo de “Mala Memoria”, en donde las ilustraciones materializadas en una amplia gama de azules, debido a la saturación de estos, perceptualmente se acercan más a las connotaciones del gris que a las del azul. En ese sentido, estaríamos hablando, también, de unos recuerdos representados por medio de una composición monocromática fría, cercana a la neutralidad.

No obstante, aquí los recuerdos no son nostálgicos, no se mezclan sentimientos de tristeza con placeres y afectos producidos por el anhelo de tiempos o personas presentes en tiempos pasados; aquí el recuerdo es construido para denunciar, para poner en evidencia una problemática sociopolítica que ha impactado históricamente de manera negativa a diversas comunidades que habitan el territorio colombiano.

En ese sentido los recuerdos monocromos preservan las connotaciones negativas del azul, a la vez que se convierten en recuerdos sensorialmente perceptibles como fríos. El recuerdo de las violencias cometidas en el marco del conflicto armado colombiano es proyectado cognoscitivamente a través de tonalidades opacas ligadas al gris azulado, perceptualmente frío.

Por otra parte, las memorias, que propenden por un cambio sociocultural que permita la finalización de las violencias, la reparación de las víctimas y sus familiares, así como la seguridad que no se repetirán los hechos violentos. Estas demandas sociales son contenidas en el valor cultural “un futuro mejor”, que se relaciona con los conceptos metafóricos BUENO ES ARRIBA y EL FUTURO ES

ARRIBA. “Un futuro mejor”, da cuenta de la esperanza positiva respecto a un momento por venir, ligada, en este caso, a la finalización de la violencia y la consecución de la paz.

De esta manera, un deseo colectivo anclado a un proceso sociocultural de reparación simbólica, la construcción de memoria es cognitivamente comprendido y materializado a través de una armonía de colores conformada por tonalidades brillantes de magenta y amarillo, que refieren a simbolismos culturales, emocionales y sensoriales positivos relacionados con fuerza, juventud, cercanía, calidez, resolución.

A diferencia de los recuerdos que relacionan acontecimientos trágicos con emocionalidades positivas, representadas con tonalidades monocromáticas neutras, las reconstrucciones de tiempos pasados que dan cuenta de sucesos violentos son materializadas con tonalidades monocromas frías y opacas. Por el contrario, las formas de recordar destinadas a la reparación, a la reconstrucción y a la mejora, son plasmadas con composiciones policromas basadas en tonalidades brillantes.

Las memorias producen reacciones sensoriales, relacionadas con fenómenos socioculturales y simbólicos positivos, múltiples e inclusivos que propenden por la reparación integral de las víctimas del conflicto armado colombiano, y de sus familiares; pero que sobre todo buscan la finalización definitiva de las violencias y la seguridad de un futuro en paz.

### **6.3.2 El valor de la palabra**

Culturalmente, *las palabras* han sido un elemento a través del cual las sociedades se comunican. A través de las palabras verbalizamos emociones y pensamientos; designamos los nombres de los elementos que nos rodean; creamos o destruimos vínculos; aprendemos y enseñamos; es decir, con *las palabras* creamos nuestro mundo y nuestras realidades. En palabras de John Austin (1990), tienen valor

performativo y hacen cosas. Por otra parte, *la palabra* ha sido utilizada como una garantía que asegura el cumplimiento de una acción, comportamiento o negocio.

El hecho de percibir una unidad léxica —materializada en un sonido o una representación gráfica y que cuenta con una significación aceptada socioculturalmente—, como un elemento que tiene la capacidad de crear y destruir, a la vez que sirve como aval de la realización de una acción, es un ejemplo del paso de un campo semántico a otro, en donde se reconocen un conjunto de relaciones, conceptos y categorías en entidades diferentes. Es lo que se conoce como isomorfismo.

De esta manera, *la palabra* cognoscitivamente se convierte en un objeto físico, que funciona como un receptáculo de ideas; es un objeto finito que tiene un principio y un final, por lo tanto, se gasta y eso lo convierte en algo valioso que se utiliza para alcanzar determinados objetivos.

Los facilitadores artísticos de la memoria que diseñaron y materializaron el mural “Mala Memoria”, afirmaron que el sentido que le habían dado al discurso verbal “El valor de la palabra”, estaba mediado por la comprensión de *la palabra* como una garantía del cumplimiento de los compromisos adquiridos tras la firma de los acuerdos de paz entre el gobierno colombiano y las FARC-EP.

“El *valor* de la palabra”, en tanto que discurso verbal, se constituye en una expresión metafórica que se desprende de la metáfora conceptual LAS PALABRAS SON DINERO. La metáfora verbal por sí sola se inscribe en la categoría de metáfora monomodal (Forceville, 2008), en donde sus dominios *destino* y *origen* son expresados completamente a través de un único modo, en este caso, en términos verbales. Sin embargo, al utilizar otro tipo de recursos visuales como el *lettering* que determina el diseño particular de las letras, el color y las formas que constituyen el interior de las letras, permiten el tránsito de una metáfora monomodal a una metáfora multimodal, en la que no solo se utiliza el signo verbal escrito, sino que se recurre a otros signos pictóricos que producen un significado particular.

En la cultura occidental basada en modelos neoliberales, los valores axiológicos han pasado a un segundo plano, mientras que los valores económicos y financieros son los que dominan los comportamientos de las personas. En ese sentido, *valor* estaría determinado por conceptos bursátiles como el de fiducia, en donde el valor está basado en la confianza que se tiene en quien porta el objeto de valor, es decir que se basa en la creencia general de que ese objeto tiene valor; como el dinero que circula.

En el mural, la mezcla de amarillo y anaranjado busca asemejarse a lo dorado, a la riqueza, con lo cual refuerza la categoría de “valor”, expresada en el discurso verbal; sin embargo, no refiere a un valor axiológico, sino a un valor monetario, a algún tipo de ganancia económica, con lo cual deja en evidencia su función enmascaradora, y revela —por medio del efecto de superposición cromática— los fenómenos, acciones e instituciones que pueden llegar a beneficiarse con la perpetuación del conflicto armado.

El amarillo opera como una máscara que sugiere relaciones de poder ocultas detrás de una frase esperanzadora, y que son reveladas por el anaranjado, un color que muestra el verdadero carácter de un (Heller, 2008, p. 181), en este caso la transformación de sectores sociales, políticos y empresariales victimizados, o no, por actores armados, convertidos en victimarios y precursores de nuevos actores armados ilegales. Habla también de un conflicto armado mediado por economías ilegales e intereses económicos que se valen de las violencias para asegurar ganancias económicas. El anaranjado, oculto tras la esperanza amarilla del cumplimiento de los acuerdos de paz, revela los fenómenos que se esconden detrás de la figura del conflicto armado y que justifican las violencias privadas, apoyadas por sectores estatales (CNMH, 2011c, 2011a, 2015, 2018g, 2018a; GMH, 2013; Romero, 2007).

En *MÁS ES MEJOR* y *LO BUENO ES CLARO*, relacionado con el simbolismo positivo de la armonía que producen el amarillo y el naranja, se podría comprender que “la riqueza es mejor”. No obstante, el sentido estaría directamente relacionado

con la riqueza económica y con el poder que esta produce, el cual se relaciona con la violencia. De esta manera, estaríamos perpetuando la premisa neoliberal de acumular riqueza y profundizar la brecha que determina la desigualdad social. Por lo que retomaría el concepto metafórico propuesto anteriormente, LO BUENO NO ESTÁ BIEN.

### **6.3.3 Las ratas controlan nuestra vida**

Como mencionamos anteriormente, en la cultura colombiana el término *rata* es utilizado para referirse a un grupo poblacional caracterizado por robar a otras personas. Es decir, como *rata*, es señalada la persona acusada de robar. En ese sentido, se utilizan unas convenciones socialmente aceptadas ancladas al simbolismo de una entidad, en este caso una rata, y le son impuestas a otra entidad diferente, una persona. Es a través de este proceso cognitivo que se produce el pensamiento metafórico.

En “Mala Memoria”, es posible observar ocho representaciones de ratas que están realizando una serie de acciones específicas, dos de ellas están halando determinados elementos hacia un lugar específico del universo narrativo del mural; otra está entrando en el encuadre principal con una actitud agresiva para con quien observa el mural; otra está jugueteando mientras se alimenta; hay una rata que acaba de romper la pantalla de un dispositivo digital, y finalmente, otras ratas solo están presentes sin realizar ninguna acción, están completamente visibles o escondidas, están a la espera para realizar alguna acción.

Los objetos que las ratas quieren ocultar o proteger y los que acaban de dañar producen, en conjunto con los demás elementos que hacen parte de la composición, un contexto narrativo que hace que se reconozca a cada una de las ratas como representante de un sujeto colectivo, reconocido socialmente y portador de connotaciones negativas para una comunidad específica.

Es decir que cognitivamente, a partir del contexto en el que se ubican las representaciones de las ratas, se crean varios sujetos colectivos encarnados por

los roedores, a través de los que se proyectan unas características comportamentales y éticas particulares, que impactan de manera negativa a un amplio grupo poblacional.

Este ejercicio analógico contiene la producción de varias expresiones metafóricas y tropos que sustentan una metáfora conceptual compleja. Inicialmente observamos una metáfora de familiaridad, través de la cual se crean por percepciones físicas o conceptuales que asemejan a cada uno de los elementos referidos, sin que necesariamente dichas asociaciones hagan parte de la realidad.

El siguiente paso es identificar qué sujeto, individual o colectivo, es señalado dentro de la narrativa de poseer las categorías que lo destacan como *rata*. Para ese propósito debemos recurrir al contexto que rodea al personaje *rata*, para que sea el contexto el que nos permita identificar a quiénes se refieren los creadores del mural cuando utilizan las representaciones de los roedores. Es decir que, en este punto, cognitivamente construimos metáforas contextuales (Forceville, 2008).

Como mencionamos anteriormente las metáforas, y particularmente los contextos que metaforizan los objetos, parten de las experiencias personales y colectivas de las sociedades en las que se producen, así como de los acervos sociohistóricos que estas poseen.

Posteriormente se construyen algunos sujetos colectivos que representan a varias instituciones y organizaciones públicas y privadas, ligadas contextualmente a concepto de *rata*; lo que produce un sinécdoque en donde se toma una parte de una entidad por su todo. Algunas de estos sujetos colectivos son las clases políticas, los gobernantes, los medios de comunicación, los grupos empresariales y las instituciones encargadas de la protección de la memoria histórica del país. Es decir, las clases en el poder.

La producción de este tipo de metáforas:

[...] nos permite comprender un aspecto de un concepto en términos de otro, lo que necesariamente ha de ocultar otros aspectos del concepto en cuestión.

Al permitirnos concentrarnos en un aspecto del concepto, un concepto metafórico puede impedir que nos concentremos en otros aspectos del concepto que son inconsistentes con esa metáfora (Lakoff & Johnson, 1980).

Si afirmamos que “los políticos son *unas ratas*”, estamos indicando que los políticos son unos ladrones, que viven en las sombras y que generalmente actúan en detrimento de la sociedad. No obstante, estaríamos olvidando que en ocasiones los políticos deliberan respecto a leyes que benefician a las comunidades, que protegen a los sectores vulnerados, olvidamos que algunos han sido asesinados por evitar que los actores armados controlen las realidades del país.

Inicialmente, debemos comprender que la iconología que poseen las ratas entra en relación con el contexto referido en “Mala Memoria”, y allí se construye una metáfora compleja, sustentada por metáforas de familiaridad y metáforas contextuales, en donde se determina que los principales victimarios representados dentro del mural son las clases políticas y empresariales vinculadas —directa o indirectamente— con el conflicto armado. Es decir que un grupo de personas dedicadas a una actividad política y comercial son reunidas y corporizadas en ratas, ligadas cognitivamente y emocionalmente a percepciones negativas.

LAS CLASES EN EL PODER SON UNAS RATAS. En esta metáfora conceptual observamos como “*ratas*” es el dominio *origen*, y “*las clases en el poder*” son el dominio *destino*, debido a que el simbolismo del roedor encarnado por algunas personas es conferido a las clases en el poder. De esta metáfora se desprenden varias expresiones metafóricas como: “Nos gobiernan *las ratas*”, “Los medios están controlados *por ratas*”, “*Las ratas* nos quieren dejar sin memoria”, etc.

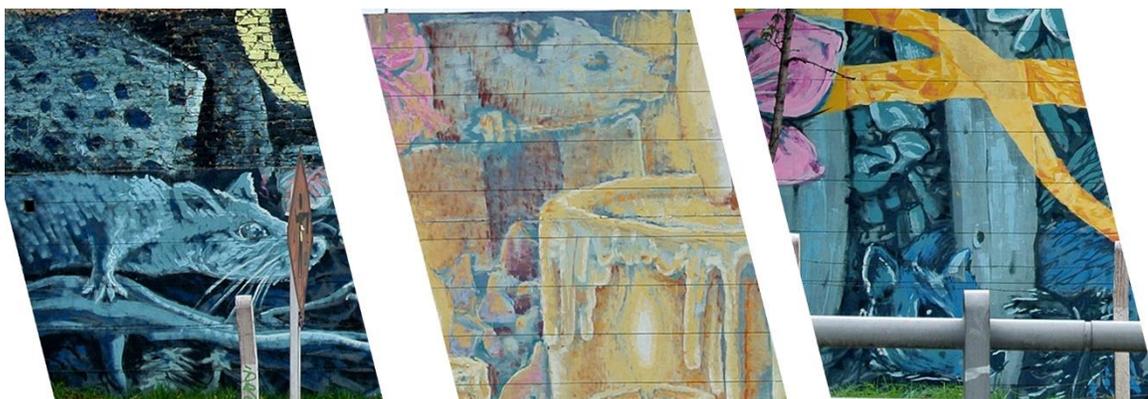
### **6.3.3.1 Nos gobiernan las ratas**

La corrupción de la clase política y empresarial es una forma de violencia representada en los murales, que se visibiliza a través de ratas, particularmente aquellas que no cumplen una función específica, sino que hacen parte del panorama únicamente para obtener beneficios propios en medio del conflicto. Son ratas que iconológicamente son reconocidas por sacar provecho de la guerra, de

la muerte, así como de la destrucción de las iniciativas de memoria. Su sola presencia implica la corrupción y los perjuicios en contra de las comunidades.

El proceso cognitivo para la producción de esta metáfora pasó por la creación de un sujeto colectivo denominado “sectores políticos y empresariales”. Dicho sujeto es encarnado por las representaciones de las ratas, las cuales encarnan las características inherentes al fenómeno de la corrupción. Es decir que las características de las ratas relacionadas con sobornos, engaños y atentados en contra del bienestar de la sociedad son conferidos al sujeto colectivo creado.

**Figura 6-12:** *Nos gobiernan las ratas en “Mala Memoria”.*



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6agpy>.

Una de estas ratas se esconde entre las velas con las que se ilumina el retrato de *Heriberto de la Calle*, y detrás de la moneda. Es decir que hay factores económicos que impactan negativamente las iniciativas y los relatos de las memorias. El silencio empresarial o la desviación de las investigaciones que los responsabilizan como terceros dentro del conflicto armado, da cuenta de su complicidad en las violaciones a los derechos humanos (Sánchez León et al., 2018). La rata representa a los grupos empresariales beneficiados con el ocultamiento de dichas responsabilidades.

La otra rata vive dentro de las costillas envueltas en la maleza, es decir, vive *de y en* la muerte. Se beneficia y se siente cómoda en el entorno de la guerra y de las violencias. Está mirando fijamente a la volqueta que carga una mazorca y que

podría simbolizar, en cierta medida, la esperanza de un futuro distinto en el que las volquetas no carguen muertos ni actores armados, sino alimentos.

La sistemática reiteración de las características de la rata, conducen a la construcción simbólica que se instala culturalmente en la vida política e institucional colombiana, por lo que el común de la población atribuye al carácter de rata a quien es corrupto, al que roba, a quien ejecuta acciones consideradas sucias y no deseables, etc., hasta alcanzar el sentido de norma o ley en la cultura, lo cual determina su carácter simbólico. Es decir que la rata simboliza a uno o varios actores, indeterminados, que esperan la finalización del conflicto para continuar perpetuando las formas de violencia que han afectado al país desde inicios del siglo XX.

### **6.3.3.2 Las ratas nos quieren dejar sin memoria**

Sectores políticos, militares, institucionales y sociales, representados por los elementos iconológicos *ratas*, quieren ocultar las denuncias frente a la deslegitimación de los líderes sociales, la minimización del fenómeno que conduce a sus asesinatos y la negación respecto a la sistematicidad de los hechos (Figura 6-13). Buscan desviar la atención de la ciudadanía, de las relaciones existentes entre fuerzas y entidades estatales con grupos armados ilegales; el tipo de relaciones que determinaron el crimen en contra de Jaime Garzón (Figura 6-14). Sin embargo, no quieren que el silenciamiento quede en el asesinato, sino que también buscan borrar del imaginario social la figura de los defensores de derechos humanos, incluidos Garzón y *Heriberto de la Calle*.

**Figura 6-13:** Deslegitimación de las víctimas en “Mala Memoria”.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6agpy>.

La rata de la figura 6-13, está ubicada específicamente sobre la placa que expone el número de líderes sociales asesinados después de la firma de los acuerdos de paz entre el Estado colombiano y las FARC-EP. En el mural, se denuncia la incongruencia existente entre las declaraciones oficiales y los registros realizados por organizaciones sociales y de defensores de los Derechos Humanos, respecto a la cantidad de líderes sociales asesinados hasta el momento de la elaboración.

El discurso verbal que se encuentra en el mural dice:

“LÍDERES SOCIALES ASESINADOS DESPUÉS DEL ACUERDO DE PAZ [.]  
CIFRAS OFICIALES: 50 [.] NO OFICIALES MÁS DE 100\* [sic]”

Para diciembre de 2017, un año después de la refrendación de los acuerdos de paz, el ministro de defensa afirmó que la cifra de líderes asesinados rodeaba los 50, mientras que las organizaciones sociales contabilizaban 104; también negó la sistematicidad del asesinato de líderes y redujo estos crímenes al resultado de “*temas de faldas*” (NoticiasUnoColombia, 2017); días después, en un reconocido medio impreso del país, el funcionario justificó estos señalamientos, y a la vez modificó el número de líderes asesinados, reconociendo el homicidio de 70 líderes sociales (El Tiempo, 2017). Las organizaciones defensoras de Derechos Humanos, tampoco tenían claro el número de líderes sociales asesinados hasta la fecha (González Perafán et al., 2020; OACNUDH, 2018; Semana, 2017).

Este fenómeno, estructurado por actores estatales y medios de comunicación, contribuye a la implementación de estrategias de deslegitimación de la actividad de los líderes sociales y defensores de derechos humanos (GMH, 2013; IEPRI et al., 2019), así como a la minimización de las causas que conducen a su asesinato; lo que a su vez estructura una macro estrategia de ocultamiento de una realidad que impacta directamente a las comunidades (IEPRI et al., 2019).

La placa conmemorativa con la información acerca del asesinato de los líderes sociales está enterrada, o la rata la está sacando de donde está y se la lleva para afuera de la composición, hacia lo negro, lo desconocido, hacia el olvido. La pregunta que surge es, ¿dónde está enterrado? Posiblemente haga referencia a que la información está, pero es ignorada o evadida por la ciudadanía y la rata se la lleva hacia el total olvido. Bien sea la información o el fenómeno. Quiere normalizarlo y borrarlo del contexto sociocultural.

**Figura 6-14:** Ocultamiento en “Mala Memoria”.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6agpv>.

En el caso de específico de Jaime Garzón y las iniciativas que buscan construir una narrativa en la que se le señale como victimario, reconocidos políticos, comandantes del ejército nacional, periodistas considerados “líderes de opinión”, empresarios y ciudadanos afines a ideologías ultraconservadoras y de extrema derecha, han recurrido a la difamación y a la deslegitimación de Jaime Garzón, señalándolo como miembro y colaborador de organizaciones guerrilleras (Izquierdo, 2009), incluso han afirmado que era familiar de un líder de las FARC

(Caracol Televisión, 2019; HCHR, 2015; Ronderos, 2007), como un mujeriego e irrespetuoso que *'merecía ser asesinado'* (Martínez Ante, 2018), o como un drogadicto (Rubiano, 2016).

La rata de la figura 6-14, en primer plano, entra a la composición desde un lugar desconocido para llevarse consigo lo que parece ser un papel que contiene *el recuerdo* de Jaime Garzón y su personaje —materializado a través de sus nombres y fechas de nacimiento y asesinato—, es decir que esa rata simboliza a aquellos quienes propenden por la revictimización de Garzón, y que se apoyan en los medios de comunicación para masificar dichas narrativas.

Las acciones que ejecutan las ratas de las figuras 6-13 y 6-14 determinan la creación de la expresión metafórica, en la medida en que la representación que se hace de los roedores indica que estas pretenden, por una parte, ocultar y desaparecer la realidad de los hechos victimizantes relacionados con el asesinato sistemático de los líderes sociales en Colombia, y por la otra propenden por esconder y borrar el recuerdo de Jaime Garzón, así como de perpetuar la impunidad que rodea su asesinato.

Este fenómeno social es cognitivamente encarnado por la representación que se hace de los roedores halando los elementos que contienen determinados discursos verbales. Allí, las percepciones negativas y parcializadas que se tiene de las ratas, en este caso se refieren a motivos criminales relacionados con los asesinatos de líderes sociales, así como con impunidad frente a dichos actos y el ocultamiento de las memorias, son asignados a dichas personas; quienes son reconocidos socialmente por estar encargados bien sea de develar los hechos relacionados con los asesinatos, o bien custodiar los relatos que exponen la verdad de los hechos, así como las iniciativas de memoria construidas alrededor de dichos acontecimientos.

Una problemática sociohistórica pasa a otro campo semántico, a través de una construcción artística que apela a la utilización de recursos gráficos como medio para la producción de nuevos sentidos. La utilización de recursos verbales y

gráficos inserta esta metáfora en la subcategoría de metáfora verbo-visual, que a su vez hace parte de las metáforas multimodales.

De esta manera, observamos cómo se construye una narrativa en la que la memoria es desaparecida directamente por agentes relacionados con las clases en el poder. En otra instancia, distintas narrativas refieren a otra problemática relacionada con la incapacidad de preservar los recuerdos de los sucesos violentos y las prácticas de opresión ocurridas, lo que impide que las realidades sean transformadas y las condiciones de vida sean más favorables para los grupos históricamente subalternizados. En el mundo narrativo de “Mala Memoria”, la falta de memoria es consecuencia del exceso de información a las que nos someten los medios de comunicación a través de la profusión de contenidos que distraen nuestra atención y nos generan necesidades innecesarias que nos alejan de las realidades en las efectivamente vivimos.

El televisor protegido por la rata de la figura 6-16, tiene en su pantalla el discurso verbal “Mala Memoria” —que le da nombre al mural—, el cual podría hacer referencia a la saturación de información y de contenidos emitidos, que evita que la ciudadanía centre su atención en los fenómenos mencionados, o que reduce la capacidad de recordación de un tema en particular. Lo cual es reforzado en la Figura 6-15, en donde la rata está parada sobre un dispositivo digital (*tablet*), en cuya pantalla se repite el discurso verbal “MEMORIA DE GALLINA”; este es un conocido refrán utilizado para referirse a las personas que olvidan fácilmente las cosas, que no recuerdan; en este caso, hace mención del olvido sistemático frente a los actores, acciones y factores que han afectado históricamente nuestras realidades. Es decir, es un llamado a la sociedad, un reclamo, dirigido a quien observe la obra artística, para que no olvide, para que luche por la construcción de las memorias de quienes han sido victimizados por causa del conflicto armado.

Al parecer, la rata al pararse sobre la *tablet* rompió la pantalla. Estos dos elementos dan cuenta de dos fenómenos particulares; inicialmente denuncia el olvido generalizado de la sociedad, que no recuerda quiénes, cómo y por qué han impactado negativamente en sus realidades y en sus condiciones de vida, de forma

sistemática y repetitiva; sin embargo —y este se constituye en el segundo fenómeno—, siempre aparecen de nuevo los actores hechos con el poder — simbólico, económico y militar— para revivir y perpetuar los fenómenos, y perpetuar la subalternización de los grupos sociales oprimidos y violentados.

**Figura 6-15:** Memoria de gallina en “Mala Memoria”.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6agpy>.

La incapacidad de recordar está metafóricamente representada a través de dos construcciones pictóricas particulares; se utilizan las ilustraciones de dos dispositivos digitales específicos, a través de los cuales las personas acceden a información relacionada con su educación, su trabajo o su entretenimiento, y a través de los cuales les es posible interactuar con otros sujetos. Hablamos de un televisor y una *Tablet*. En las pantallas de cada uno de los dispositivos es posible leer dos discurso verbales particulares relacionados con las memorias. Es decir que las dos construcciones son multimodales.

La inclusión de los discursos verbales dentro de los dispositivos electrónicos los señala como los elementos responsables de la pérdida de memoria, es decir que LA TECNOLOGÍA NOS BORRA LA MEMORIA. Esta expresión metafórica, parte de otras metáforas conceptuales en donde se construye un sujeto colectivo, *la tecnología*, el cual adquiere las propiedades de una entidad y de una persona que tiene la capacidad de acción, en esta caso de *borrar* algo. LA TECNOLOGÍA ES UNA PERSONA. Por otra parte, *la memoria*, se convierte en una entidad susceptible a cualquier acción ejecutada sobre este; que tiene la capacidad de

contener determinados elementos; que es finito y por lo tanto valioso. LA MEMORIA ES UN OBJETO.

El discurso verbal que se lee en la pantalla de la *Tablet* permite a quien interpreta la metáfora comprender que la sociedad colombiana carece de la capacidad de hacer memoria colectiva, esto es, conservar conocimiento a largo plazo, susceptible de ser aprehendidos por las otras generaciones. Por lo tanto, como en el caso del animal (gallina) se repite la acción olvidada.

Esta frase es una metáfora monomodal de familiaridad en donde las características de la gallina relacionadas con concepciones aceptadas socioculturalmente que implican que las gallinas no poseen buena memoria de corto plazo, son depositadas en un sujeto —individual o colectivo— reconocido socioculturalmente como alguien incapaz de recordar un determinado evento.

De esta manera, el intertexto que se ha construido a través de la conjunción de estas metáforas es que la falta de memoria de la sociedad colombiana es producida por su imposibilidad, creada, de alejarse de las pantallas y los dispositivos digitales, lo que trae como consecuencia la falta de atención a las realidades en las que habita. Por otra parte, las ratas, en tanto que elementos iconológicos que representan a un sujeto colectivo creado, que son encarna a grupos empresariales relacionados con los medios y la tecnología, simbolizan a esas clases en el poder que se benefician directamente, o a terceros, teniendo a la población desinformada y dispersa de sus realidades.

Esta narrativa está directamente ligada a la siguiente expresión metafórica.

### **6.3.3.3 Los medios están controlados por ratas**

Del mismo modo que en los ejemplos anteriores, se parte de la construcción de un sujeto colectivo que representa, en este caso, a los grupos empresariales propietarios de los medios de comunicación masiva, particularmente de la televisión. Este sujeto colectivo es encarnado por el elemento iconológico rata, el cual simboliza conceptos negativos relacionados con la manipulación, el engaño,

la enajenación y la subestimación de las comunidades que interactúan con sus producciones audiovisuales. El sujeto colectivo se convierte en el dominio *destino*, de las cualidades de la rata o dominio *origen*.

Posteriormente, el conjunto de sistemas tecnológicos utilizados para generar interacciones comunicativas con amplios grupos poblacionales, son reunidos en la categoría *medios*, la cual se percibe metafóricamente como una entidad y un objeto contenedor; que tiene capacidad de acción; que reúne una serie de dispositivos tecnológicos y de actividades humanas y que a su vez puede ser controlado por otro sujeto o entidad.

De esta manera, en “Mala Memoria”, dispositivos tecnológicos y actividades relacionadas con la comunicación, el trabajo y el entretenimiento humano son cognoscitivamente reunidos y concebidos como entidades-objetos —presumiblemente independientes—, pero que a su vez están expuestos a ser manejados por grupos empresariales simbolizados a través de ratas, cuyas connotaciones negativas están relacionadas con la manipulación de una comunidad específica.

La rata de la figura 6-16, da cuenta de la relación existente entre medios de comunicación, sectores políticos y grupos armados. La rata, en primerísimo primer plano, sale de la base del mural y del suelo de la ciudad de Bogotá, se dirige hacia la superficie; hacia el frente, donde están los ciudadanos que observan el mural. Tiene una expresión agresiva, está lista para atacar. Defiende un televisor, cubriéndolo con su cuerpo; muestra sus dientes para ahuyentar a quien se le quiera acercar.

Los medios masivos de comunicación provocan la creación de sentidos y construyen las realidades en quienes interactúan con ellos. En Colombia, la veracidad y pertinencia de la información que se transmite a través de estos está mediada por intereses económicos y políticos, sustentados en la relación entre los dueños de los medios, quienes a la vez son propietarios de conglomerados empresariales o de grupos de medios —estos últimos pueden ser corporativos o

familiares—, y sectores políticos interesados en conservar las relaciones de poder hegemónico que les ha permitido mantenerse históricamente en el poder (Abril Giraldo, 2020; FECOLPER, 2020; La Silla Vacía, 2017). Las alianzas se sustentan en la financiación de campañas políticas.

La connivencia entre grupos empresariales, medios de comunicación y grupos paramilitares, quedó en evidencia en las sentencias enmarcadas en la Ley de Justicia y Paz. Estas dan cuenta de la “complacencia (del Canal RCN y Caracol) con el accionar de las autodefensas” por haber transmitido entrevistas en las que se mostraba a Carlos Castaño Gil como “el líder de la lucha contra la subversión”, lo que en cierta medida es entendido como una forma de financiación porque otorga publicidad implícita al grupo armado sin recibir dinero a cambio (Colombia Informa, 2020; Muriel Pérez, 2020).

Como menciona Cárdenas Ruiz:

Los efectos que puede(n) tener los medios de comunicación sobre la formación de la opinión pública frente a un tema van desde la capacidad de visibilizar o invisibilizar el tema, es decir hacerlo parte de la agenda, construir marcos de interpretación “frames” frente a los temas de la agenda, y establecer las voces autorizadas y fuentes más confiables o “reputadas” para hablar de los temas de la agenda desde los marcos de interpretación contruidos (2016, p. 44)

En ese sentido, los lazos entre los poderes económicos y políticos con grupos paramilitares, están estrechamente relacionados con los asesinatos de líderes sociales (Colombia Informa, 2020), y con la complicidad de las industrias mediáticas —igualmente relacionadas con actores armados ilegales—, se asegura el ocultamiento y la impunidad de los crímenes, así como la deslegitimación de los procesos reivindicativos de memorialización posteriores a los crímenes, ampliamente difundida por los medios masivos y resocializada por sus audiencias.

**Figura 6-16:** Medios en “Mala Memoria”.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6agpy>.

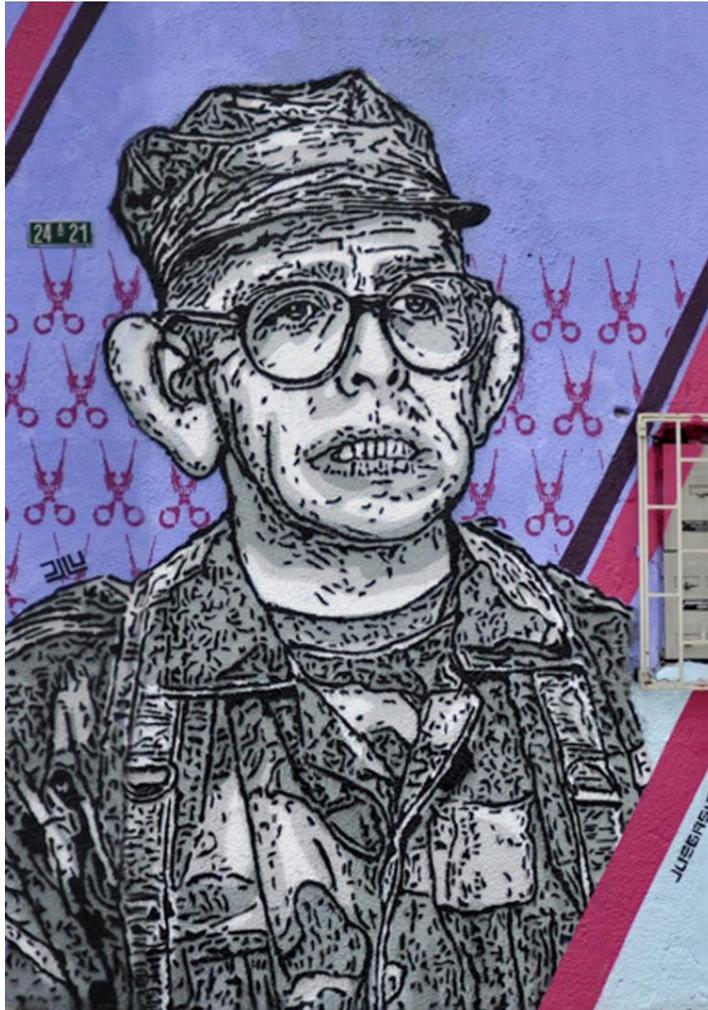
### **6.3.4 El Estado es un delincuente**

Por otra parte, el contexto sociopolítico y cultural, sumado a las experiencias de vida de un grupo social específico permiten inferir que los actores armados a quienes se hace referencia son grupos paramilitares y las fuerzas armadas de Colombia, en la medida en que son los directos responsables del asesinato de Jaime Garzón, junto con instituciones estatales. Estos actores fueron sintetizados inicialmente por Garzón en el personaje que posteriormente fue representado en el mural, materializando al Estado como un victimario dentro del conflicto armado colombiano. El Estado colombiano es un asesino.

De esta manera se pone en evidencia que la relación entre grupos paramilitares, Estado colombiano, fuerzas armadas, organizaciones políticas y grupos empresariales se hace latente en determinados círculos sociales, quienes los consideran como propiciadores y responsables de las violencias históricas vividas por la población colombiana, y en particular las relacionadas con el asesinato de Jaime Garzón.

Así como los objetos son resignificados, lo mismo ocurre con las personas y las instituciones.

**Figura 6-17:** *Quemando Central* “18 años sin tu verdad”.



Recuperado de Flickr Dexpierte Colombia: <https://tinyurl.com/ybx6kifp>

Durante el gobierno de Álvaro Uribe, se conocieron los hechos relacionados con el asesinato de civiles para hacerlos pasar como bajas en combate, con lo cual las fuerzas armadas presentaban resultados positivos del proyecto contrainsurgente en el marco de la política de Seguridad Democrática. Este fenómeno fue conocido como “falsos positivos”, hasta el momento hay 5.700 denuncias relacionadas con esta forma de violencia. Esta forma de presentar resultados militares pretendía ser retomada por el Ejército colombiano en 2019 (A. Ávila, 2019b; CIJ, 2020; CNMH, 2017b, 2018c; GMH, 2013; Human Rights Watch, 2019; VerdadAbierta, 2015b)

El Centro de Investigación y Educación Popular (2009), define los “falsos positivos” como:

casos reportados por unidades de la fuerza pública como resultados positivos en la acción contra grupos armados ilegales, y que son reportados en los informes oficiales como “muertes en combate” de actores insurgentes y otras acciones legítimas de guerra según el DIH, pero que posteriormente debido a las denuncias de organizaciones sociales y defensores de Derechos Humanos, de víctimas directas de los hechos, de familiares de las víctimas y de fuentes de prensa del ámbito regional y nacional, se han develado como acciones contra la población civil no combatiente.

La legitimidad del ejército y las fuerzas armadas proviene de la Constitución Política de Colombia, sin embargo, es la sociedad quien la reconoce y está en la obligación de revocarla cuando las instituciones cometan crímenes en contra de la población que, constitucionalmente, han jurado proteger.

Las ejecuciones extrajudiciales, entre otras acciones coercitivas cometidas por la institución desde mediados de la década del 70, deslegitimaron su figura frente a la sociedad colombiana; eso se hace evidente en “18 años sin tu verdad”, en la medida que se utiliza el retrato de un personaje ficticio, el *Quemando Central*, vestido de uniforme camuflado, con las facciones físicas de una persona mayor de edad, cuya expresión no refleja cercanía con la comunidad, sino que por el contrario genera desconfianza y terror. Además de la expresión de la figura, en el fondo de la composición se visibiliza una trama generada a partir de la repetición de un elemento icónico formado por dos fusiles que producen un par de tijeras.

Sumado a estos dos elementos, la composición cromática habla específicamente de violencia ejercida en contra de una población joven. El relato de violencia cometido por actores armados históricamente investidos de poder es reforzado cromáticamente con la utilización de la paleta de color visible en “18 años sin tu verdad”. El color violeta, ligado al poder y a la violencia, hace referencia directa a los actores armados que han vulnerado los derechos de cientos de jóvenes asesinados en el marco del conflicto armado. Por otra parte, el magenta hace

referencia a los jóvenes inocentes asesinados, conocidos como “falsos positivos”; también alude a quienes fueron reclutados a la fuerza por los actores legales e ilegales del conflicto armado. Finalmente, el *Quemando Central* está representado con la combinación de blanco, negro y escala de grises, reforzando el concepto de vejez y dando cuenta de factores emocionales que guían los comportamientos violentos de las fuerzas armadas, ligados a la falta de humanidad y a la utilización del terror como estrategia para la conservación del poder.

De esta manera se construye un relato en el que se relacionan, a través de los colores y las formas, a las fuerzas armadas colombianas con acciones que conllevan el corte, la fragmentación, la suspensión de las libertades y los derechos de un grupo poblacional joven, a través del uso de las armas, guiado por pensamientos basados en políticas antisubversivas de mediados del siglo XX (Figura 6-24).

Este fenómeno sociopolítico que ha impactado de manera negativa a gran parte de la población colombiana y ha deslegitimado la imagen de las fuerzas armadas, y de manera directa al Estado colombiano, es representado pictóricamente en “18 años sin tu verdad” a través de la utilización de diversos recursos gráficos. Estos, a su vez construyen una metáfora visual monomodal, que es producida cognitivamente en un grupo social debido al acervo sociohistórico que le permite correlacionar una serie de acontecimientos, a una representación visual de un personaje ficticio que encarna a las fuerzas armadas colombianas.

La metáfora empieza a tomar forma cuando se crea el sujeto colectivo, Estado, encarnado en un militar. Es decir que se reúnen una serie de instituciones que hacen parte de la entidad socioculturalmente conocida como Estado colombiano; una de ellas hace las veces de representante de las demás dentro de la composición, es decir que el ejército colombiano es el representante estatal y dicha entidad es encarnada por un militar. De esta manera se construye un sinécdoque en donde se designa una parte, *un militar*, por el todo, *el Estado*.

**Figura 6-18:** LAS TIJERAS SON FUSILES “18 años sin tu verdad”.



Recuperado de Flickr Dexpierre Colombia: <https://tinyurl.com/ybx6kifp>

El contexto en el que está ubicado *el Estado*, lo relaciona directamente con el asesinato y la desaparición de personas a través de la utilización de armas letales. Dichas armas están construidas por medio de una forma metafórica visual conocida como metáfora híbrida, en donde dos objetos que normalmente son entidades distintas se fusionan físicamente en una sola "Gestalt" (Forceville, 2008).

LAS TIJERAS SON FUSILES, allí el observador es orientado hacia el pensamiento metafórico en tanto que las tijeras, utilizadas para separar elementos útiles y necesarios de otros que no lo son tanto, así como para dar forma o moldear determinado objeto, están formadas por dos fusiles. Es decir que se relacionan los

conceptos y las formas, entretejiendo el mensaje de cortar, moldear, organizar, crear y destruir, directamente con la fuerza desmedida, los asesinatos y la muerte.

La relación conceptual producida por la conjunción de los dos tropos, sinécdoque y metáfora enlaza directamente al Estado con los asesinatos, la violencia y la muerte. Las víctimas son representadas gráficamente a través del color magenta. Es decir que se construye una metáfora multimodal en donde un fenómeno sociohistórico es interpretado y socializado a través de recursos visuales que, por medio de su simbolismo, representan entidades, sujetos y acontecimientos. Encontramos, entonces, la metáfora EL ESTADO ES UN ASESINO.

Si ponemos en relación esta metáfora con las construidas con anterioridad, en las que se utilizan *ratas* como elementos icónicos contenedores de ciertas características de otras entidades pertenecientes al personaje colectivo *Estado*, encontramos que la percepción colectiva que se tiene es EL ESTADO ES UN DELINCUENTE, que asesina, desaparece, roba, engaña, manipula, oculta, etc.

El Estado colombiano no es percibido como una entidad garante de la protección de los derechos de sus habitantes, sino como un victimario más.

### **6.3.5 La muerte, una entidad sobrenatural**

En líneas anteriores observamos como simbólicamente la muerte dejaba de ser comprendida como un proceso natural y era materializada a través del color negro, estructurando el concepto metafórico LA MUERTE ES NEGRA.

No obstante, como hemos visto hasta ahora, el color no es el único recurso visual que cognoscitivamente proyecta valores, conceptos y categorías de fenómenos naturales, acontecimientos y acciones generadas por un sujeto —individual o colectivo, concreto o abstracto— construido por los artistas facilitadores de la memoria que crearon los murales.

A través de las representaciones de partes óseas del cuerpo humano, herramientas de trabajo y objetos imaginarios, también se construyen expresiones metafóricas

visuales que proyectan el concepto de *muerte*. En estas construcciones simbólicas la muerte se proyecta como un sujeto con agencia, cuyas acciones impactan de manera negativa a un grupo poblacional; que hace presencia en múltiples contextos espaciales y simbólicos; incluso puede ser transportada en vehículos de carga. También es representada como un viaje, que es guiado por insectos. Del mismo modo, es concebida como una entidad sobrenatural que hace presencia a lo largo del universo narrativo construido en los murales.

Inicialmente, vemos cómo la muerte es concebida como una entidad que se materializa en los restos óseos ubicados a lo largo de la composición visual de “Mala Memoria”. En este caso, hablamos de una metáfora monomodal constituida por recursos gráficos, en donde la imagen de los huesos evoca inmediatamente el concepto de muerte y no requiere del contexto para generar sentidos. Es una proyección sociocultural históricamente aceptada. LA MUERTE ES UN ESQUELETO. No obstante, cabe resaltar que dentro de los movimientos de víctimas de personas desaparecidas forzosamente, los huesos simbolizan la esperanza de encontrar a su ser querido desaparecido y la posibilidad de realizar los rituales de duelo necesarios para conmemorar a las persona.

Por otra parte, surge un sujeto colectivo abstracto creado socialmente, que contextualiza el concepto de muerte y sugiere que esta no se presentó de manera natural, sino que fue producida por sujetos concretos que recurrieron a unas prácticas particulares por medio de las cuales acabaron con la vida de comunidades enteras. LA VIOLENCIA.

Este concepto-categoría es muy útil al momento de ocultar a los responsables de los hechos atroces y perpetuar la impunidad de los crímenes cometidos por agentes armados legales e ilegales.

Muerte y violencia, entonces, se convierten en dos conceptos-categorías que van de la mano, y que están proyectados a través de las representaciones de múltiples objetos dentro de los murales que producen expresiones metafóricas particulares.

Al verbalizar estas metáforas visuales, encontramos expresiones del tipo: la violencia *acabó* con lo que nos humaniza; la muerte *rodea* a la educación; la muerte *está* en todas partes, es otra víctima *de* la violencia, al deporte *lo dañó* la violencia, nuestros muertos *claman* justicia, esa era la volqueta *de* la muerte, etc.

A continuación, veremos cómo están construidas visualmente las últimas dos expresiones metafóricas mencionadas.

### **6.3.5.1 Nuestros muertos claman justicia**

La posición de los huesos del antebrazo en posición de súplica produce una metáfora en donde se pretende comunicar que los muertos están clamando por justicia. De igual manera, los restos de la extremidad inferior del cadáver, al estar dispuestos de esa forma, refuerzan el concepto de sumisión, de que sin importar de que se trate de cuerpos sin vida, siguen rogando por el cese de las violencias.

Es decir que los muertos claman por el fin del horror y por la búsqueda de justicia y reparación. Este último concepto es reforzado por la presencia de las polillas, las cuales simbolizan la búsqueda de la luz y la verdad.

La placa conmemorativa que evidencia una política estatal de minimización de los asesinatos sistemáticos de líderes sociales contextualiza la súplica por justicia y por el cese de las violencias, al identificar a un grupo social victimizado en el marco del conflicto armado.

### **6.3.5.2 Las volquetas de la muerte... o de la vida**

La volqueta, utilizada como vehículo de carga de elementos pesados para la construcción y obras civiles, juega un doble papel simbólico dentro de la composición. Puede comprenderse como el vehículo en el que se transportaban los agentes armados, legales e ilegales; o donde se movilizaba a los cadáveres luego de las masacres o los combates entre los actores armados. Es decir, que una comprensión es como vehículo de la muerte (CNMH, 2010, 2017a, 2018j; Molano, 2001; Morales Acosta, 2017; Rodríguez, 2013).

**Figura 6-19:** Resignificación de la volqueta en “Mala Memoria”.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6agpv>.

O puede verse como una volqueta de juguete, cargada con lo que podría ser una mazorca de maíz, tal como está construida la ilustración. Sin embargo, las realidades de las comunidades afectadas por el conflicto armado y las violencias han sido transformadas por completo haciendo que los objetos que eran de uso cotidiano y funcionales para sus actividades regulares, luego de las incursiones armadas y los impactos de la guerra cobraron nuevos sentidos. Pueden ser recordados como objetos de terror, como el machete, o como lo que lograron salvar, incluso como aquello que les salvó la vida.

## 6.4 Los rostros de la violencia

Si bien los retratos parten de la representación de los rasgos físicos del sujeto, estos obedecen a factores socioculturales en los que la concepción del retratado o autorretratado depende en gran medida de cómo la persona es vista a través de ciertas miradas, o de cómo él o ella quieren ser vistos (Mirzoeff, 2016). En el proceso representacional se genera una relación semiótica de “naturalidad” y “simulacro”, en la que están involucrados los dispositivos y técnicas a través de los

cuales se ‘fabrican’ los rostros (Leone, 2020), lo cual incluye al muralismo. En “Mala Memoria” y “18 años sin tu verdad”, los artistas se basaron en fotografías mediatizadas de Jaime Garzón y de sus personajes *Heriberto de la Calle* y el *Quemando Central*.

El autor menciona a la mediación semiótica del artista como creadora de sentidos, idealistas y subjetivos, que buscan representar y asemejarse a las realidades físicas y culturales del retratado. Dicha mediación es compleja en la medida en que pasa por tres niveles, el primero es la idealización que tenía Garzón y su maquilladora para re-crear los personajes del lustrabotas y el militar. La segunda, realizada mecánicamente por la cámara fotográfica, en la que se refleja la realidad creada por quienes construyeron los personajes. Y la tercera mediación, estuvo ejecutada por los artistas que construyeron los murales, teniendo en cuenta las características fisionómicas de los personajes, las realidades materializadas en las fotografías que utilizaron como modelo, y las intersubjetividades propias construidas alrededor de Garzón y de sus personajes.

Las técnicas de producción son disímiles, y responden a necesidades comunicativas y narratológicas específicas para cada uno de los murales; dichos métodos propenden por acercarse a la ‘verdad de los rostros’ (Leone, 2020), haciendo uso de diferentes técnicas artísticas y recursos gráficos (Figura 6-25).

En “Mala Memoria”, los artistas buscaron acercarse lo más posible a lo plasmado en la fotografía, incluyendo algunos aspectos lumínicos a través de los cuales, en su subjetividad aumentaban la expresividad del retrato. Lo cual diferencia fuertemente a los dos colectivos, el uso de fotografías, y el cómo se usan en la producción material de la imagen. Algo similar al uso de plantilla o mano alzada en la producción de los discursos verbales.

Por su parte, en “18 años sin tu verdad”, apelando a la técnica del *stencil*, se buscaron dos propósitos diferentes. Para el retrato de Jaime Garzón, la simplificación de los tonos medios de luces y sombras fue dada por múltiples plantillas, de este proceso se obtiene como resultado una imagen cercana a la

realidad, pero evidentemente marcada por contornos fuertes en cada una de las capas de color. En los retratos del *Quemando Central* y de *Heriberto de la Calle*, también se utilizó la técnica del *stencil*, pero llegando a la máxima simplificación de los valores lumínicos, conservando los contornos como delimitadores formales y dos tonalidades de grises para sombrear determinados sectores de los rostros y el cuerpo, y reforzar texturas.

La utilización de retratos activa la circulación de memorias y emociones que giran en torno a la percepción de víctima o victimario, de conmemoración o de denuncia. Allí los factores socioculturales, implícitos en la producción del retrato, así como en la percepción de los observadores, producen significados que evidencian determinadas realidades y que estimulan nuevas lecturas e intersubjetividades alrededor de la obra visual.

**Figura 6-20:** Comparativo retrato-mural *Heriberto de la Calle* “Mala Memoria”



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6aqpv>, <https://tinyurl.com/y5ug4tzz>

Leone (2019), afirma que los retratos contruidos deben suplir tres necesidades, según la tipología de los signos de Pierce, una necesidad indexical a través de la cual el representado responda a los imaginarios que tiene la comunidad. Segundo una necesidad analógica según la cual la representación debe ser parecida a la persona retratada y la tercera es una necesidad simbólica, en la que los valores del retratado, reconocidos por la comunidad, deben estar latentes.(p. 176):

Como respuesta a estas necesidades, observamos cómo las expresiones en cada uno de los retratos varían dependiendo de la técnica, la narrativa en la que está inserta y el rol que juega en esta, así como la necesidad comunicativa de los artistas.

Es decir, tanto en “Mala Memoria” como en “18 años sin tu verdad”, si bien se tomó como referencia la misma fotografía de *Heriberto de la Calle*, las expresiones cambian y el sentido que comunican es distinto.

En “Mala Memoria”, *Heriberto* está iluminado, él posee la luz que revela lo que se quiere ocultar; conserva el “halo” que lo identifica como vocero de una comunidad específica, en este caso, de las víctimas de las violencias. Su expresión de desasosiego interpela al observador, generando una relación directa con él, en la medida en que los vectores que forman las líneas de su visión conectan directamente con quien observa el mural (Kress & van Leeuwen, 2006). En un ritual construido gráficamente que analizaremos más adelante, *Heriberto de la Calle* es representado como una figura digna de admiración que demanda una acción similar de parte de quien observa el mural; exige que el sujeto que interactúe con el mural se comprometa de igual manera con la defensa de los derechos humanos y la consecución de paz.

**Figura 6-21:** Comparativo retrato-mural *Heriberto* “18 años sin tu verdad”



Recuperado de: <https://tinyurl.com/ybx6kfp>, <https://tinyurl.com/y5ug4tzz>

La expresión de Heriberto de la Calle en “18 años sin tu verdad”, es de asombro, de consternación. Parece asustado, o al menos, preocupado; como si la presencia del militar a sus espaldas le generara pánico. Al tomar la misma fotografía de referencia, la mirada también se dirige directamente hacia el observador, pero no asume una expresión retadora, sino que busca protección, consuelo. La combinación de colores, en toda la composición, refuerza la percepción de que la vida ya no está presente allí. Los retratos evocan a quien ya no está, pero no lo acercan a esta dimensión de la vida presente, sino que lo mantienen en el pasado.

En el retrato de Jaime Garzón, las necesidades analógica y simbólica se cumplen. El parecido físico o los rasgos pertinentes comunes están bien logrados con la técnica del stencil y se refuerzan los valores que causan recordación de Garzón. Está sonriente, no se trata de una sonrisa fuerte en la que se ven los dientes, pero la expresión es marcada. La mirada está tranquila, un tanto compasiva. Refleja serenidad, buen humor, gracia; sin embargo, es posible observar cierto dejo de tristeza o nostalgia en la mirada. Se cruzan dos expresiones, en la parte superior del rostro se observa una mirada nostálgica, mientras que, en la parte inferior, la expresión es más tranquila y alegre.

**Figura 6-22:** Comparativo retrato-mural Jaime Garzón “18 años sin tu verdad”

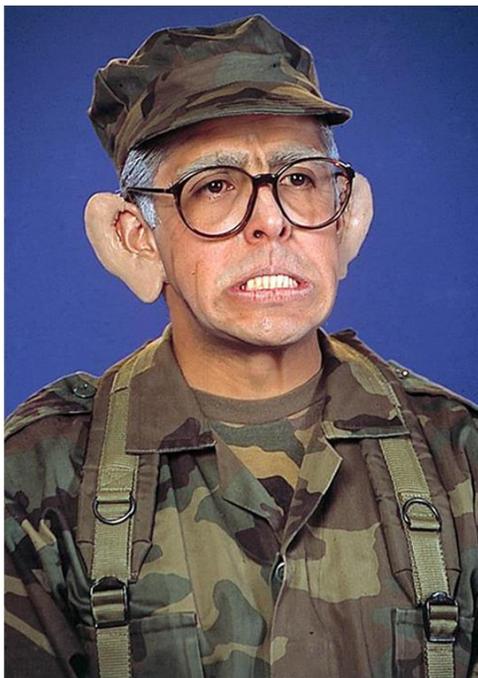


Recuperado de: <https://tinyurl.com/ybx6kjfp>, <https://tinyurl.com/y695bz43>

En la fotografía tomada como referencia, también está mirando hacia el frente, busca la conexión directa con quien interactúe con el mural.

La tristeza, el terror, la nostalgia y el desconcierto caracterizan emocionalmente los retratos de *Heriberto de la Calle* y de Jaime Garzón. No obstante, también demuestran fuerza, rabia, resistencia, esperanza. Evocan un pasado, expresan sus emociones en un presente determinado y alientan a transformar el futuro. Miran de frente a su interlocutor, se dirigen directamente a quien observe el mural, generan lazos estrechos con la comunidad.

**Figura 6-23:** Comparativo retrato-mural *Quemando Central* “18 años sin tu verdad”



Recuperado de: <https://tinyurl.com/ybx6kfp>, <https://tinyurl.com/yx8spxah>

Todo lo contrario, pasa con el *Quemando Central*, él está observando un lugar indefinido en el distancia, no hace contacto visual con nadie. Demuestra agresividad al exponer sus dientes inferiores. Evidentemente no refleja juventud, no refiere al futuro, aunque esté mirando hacia lo porvenir. Su mirada es fría, calculadora, no refleja ningún tipo de cercanía.

La iconología de las orejas, en donde se las representa en una escala mayor en relación con el resto del retrato, da cuenta de un fenómeno conocido en Colombia como “las chuzadas”; una forma de espionaje institucional, en donde intervienen ilegalmente las líneas telefónicas de políticos de la oposición, periodistas y magistrados del aparato judicial colombiano. Bajo esta modalidad ilegal de vigilancia, además de seguimientos e intimidación, cometida por agentes estatales y el ejército nacional, se obtuvo a la información necesaria para cometer el asesinato de Jaime Garzón (Noticias Uno Colombia, 2014).

La relación víctima-victimario, se evidencia en “18 años sin tu verdad”, no solo a través de las expresiones faciales, sino también gracias a la composición cromática del mural.

Para el fondo, los facilitadores de la memoria utilizaron un tono lila para asegurar el alto contraste entre los retratos; el fondo está acompañado por un diseño geométrico compuesto por varias líneas de fuerza de colores violeta, magenta y aguamarina muy claro.

A través del lila del fondo, simbólicamente estaríamos hablando de la disminución de la violencia del violeta por cuenta de la paz y la iluminación del blanco; o de todo lo contrario, de la irrupción de la fuerza y la violencia violeta en la tranquilidad y la inocencia del blanco. Como sea, el bien y la perfección de blanco fue interrumpida y contaminada por el terror del violeta, que impone la huella de la muerte, del duelo (Heller, 2008, p. 198). Cabe resaltar que en la sección en la que está ubicado el *Quemando Central*, la tonalidad del lila es más saturada, reforzando los conceptos de violencia y terror.

En el fondo del mural, la composición generada por las líneas de fuerza paralelas de colores violeta, magenta y azul da cuenta de las relaciones de poder y debilidad que generan en la sociedad colombiana. Con las barras magentas se simboliza a las clases vulneradas que rodean fuertes sentimientos de tristeza más grandes que ellas mismas, causadas por más de medio siglo de violencias. Atravesándolas, aparece la frialdad de la muerte, en tonalidades azules cercanas al aguamarina,

con mayores proporciones y visualmente más fuertes, sobreponiéndose a estos grupos sociales violentados, vulnerados y oprimidos, pero que continúan resistiendo a los embates de los actores violentos y a las clases en el poder, representadas por las barras violetas, que los rodean, los encierran y los quieren sumir en ese amplio espectro de terror y dolor, que busca suprimir cualquier intento de confrontación política o social, y que le asegura su permanencia en el poder.

El gris juega un papel relevante dentro del mural. El retrato de Jaime Garzón está construido a través de una amplia escala de grises, aunque se busca representar la expresión original de sonrisa, los grises reflejan una actitud fría, de tristeza y desesperanza. Por otra parte, en el retrato de *Heriberto de la Calle*, la desolación es reforzada por la escala cromática. La conocida expresión de desconcierto es llevada hasta el límite del temor, a causa de la profusión de gris en la composición del retrato.

Lo gris está relacionado con los secretos, con lo que se oculta, “las zonas grises” son espacios difusos entre lo permitido y lo punible, entre lo legal y lo ilegal (p. 272). Al momento de la producción del mural se conmemoraban 18 años del asesinato de Garzón y la investigación no había podido determinar quiénes eran los responsables del crimen; la investigación fue desviada desde el mismo momento del crimen, asegurando la permanencia en las sombras de quienes ordenaron el asesinato y lo llevaron a cabo con ayuda de las fuerzas armadas estatales y paramilitares.

El gris es el color que armoniza con todo lo malo (p.279). Con gris se representan a quienes han sido asesinados, personas reales, personajes ficticios y una mezcla de los dos. De igual manera, dentro de la narrativa gráfica que se construye en el mural, con gris también se representa al victimario, cuyo simbolismo relativo a la muerte es reforzado por una amplia variedad de partículas negras que constituyen la textura de la vestimenta, fenómeno que dificulta la identificación de la organización armada a la que pertenece el sujeto.

Además, por su posición entre líneas, que marca una relación temporal dentro del mural, hace referencia al histórico actuar victimizante del ejército colombiano, y del Estado mismo, durante el siglo XX, escudado en doctrinas antisubversivas de seguridad nacional, adoptadas de modelos norteamericanos (Ver capítulo 1). En el mural, en interacción con el retrato de Heriberto de la Calle, lo intimida, le produce terror.

## **6.5 Narrativas de resistencia y esperanza**

A lo largo de este capítulo vimos cómo los tejidos sígnicos que componen los murales nos acercan a una realidad colombiana en la que la violencia y los actores armados han estado presentes desde inicios del siglo XX, impactando de manera negativa en gran parte de la población nacional que habita en zonas rurales y en contextos urbanos.

Las obras artísticas también nos narraron que las violencias ocultas tras el fenómeno conocido como conflicto armado, perjudicaron a sectores relevantes para el bienestar público como la educación y el deporte; vimos, también, que los actores del conflicto no se reducen a grupos armados y víctimas, sino que existe otro tipo de victimarios que se oculta en las sombras y desde allí perpetúa las violencias y el horror de la guerra; de igual manera, permanece oculto, esperando la oportunidad para continuar sacando provecho de la guerra.

Sin embargo, los murales también socializan relatos de esperanza, de optimismo, de resistencia frente a las violencias y el horror. Como mencionamos, los recursos sígnicos que se tejen y sustentan las narrativas insertas en los murales son polisémicos y dependiendo del grupo social que interactúe con estos, los significados y los sentidos que se producen cambian o se refuerzan.

Así como el guayo da cuenta de unos fenómenos socioculturales en los que los actores armados hicieron uso del fútbol, como forma simbólica de terror y de demostración violenta de su poder; el fútbol, también ha sido utilizado como performance conmemorativo (CNMH, 2018b), en el que a través de las prácticas

deportivas y la resignificación de las canchas de juego, las comunidades hacen resistencia a las violencias y sus actores, y rememoran a sus familiares asesinados en medio del conflicto por medio de campeonatos o partidos conmemorativos.

Dentro de la disposición del mural, las unidades que componen la narrativa se interrelacionan entre sí. Debido a las decisiones tomadas por los artistas, ciertos elementos poseen determinadas dimensiones, direccionalidades, ángulos y perspectivas, que determinan su relevancia en la narrativa y que marcan ciertas líneas de fuerza e interés que direccionan la lectura.

De igual manera la ubicación de cada uno de los elementos interfiere en la comprensión que se tenga de la narrativa. Los elementos en su relación *izquierda – derecha* refieren a *lo dado – lo nuevo*; es decir, que lo que se ubica al lado izquierdo del frame será tratado como lo que ya se sabe, lo que es conocido, *lo dado*; y lo que se ubica del lado derecho será comprendido como información *nueva*, lo que era desconocido y ahora se visualiza.

Que algo que signifique como *Dado*, se presenta como algo que el espectador ya sabe, como un punto de partida familiar y acordado para el mensaje. Para que algo sea *Nuevo* significa que se presenta como algo que aún no se conoce, o quizás aún no ha sido aceptado por el espectador, por lo tanto, como algo a lo que el espectador debe prestar especial atención. En términos generales, el significado de lo *Nuevo* es, por lo tanto, “problemático”, “discutible”, “la información en cuestión”, mientras que lo *Dado* se presenta como un sentido común, evidente (Kress & van Leeuwen, 2006, p. 181).

El posicionamiento *arriba – abajo*, está relacionado con la percepción lo *ideal – lo real*, en donde lo que se ubica en la parte superior del frame es considerado como *lo que podría ser* y lo que se encuentra en la parte inferior refiere a *lo que es*.

Para que algo sea *Ideal* significa que se presenta como la esencia idealizada o generalizada de la información, por lo tanto, también como su parte aparentemente más destacada. Entonces, lo *Real* se opone a esto porque presenta información más específica (por ejemplo, detalles), más información “realista” (por ejemplo, fotografías como evidencia documental, mapas o

gráficos) o información más práctica (por ejemplo, consecuencias prácticas, instrucciones para la acción) (Kress & van Leeuwen, 2006, pp. 186, 187).

No obstante, los autores afirman que estas estructuras son ideológicas y que no aplican a todas las composiciones, que pueden no corresponder para el lector o para el productor. Sin embargo, en “Mala Memoria” y “18 años sin tu verdad” dichas relaciones espaciales compositivas construyen relatos de resistencia y superación de las violencias.

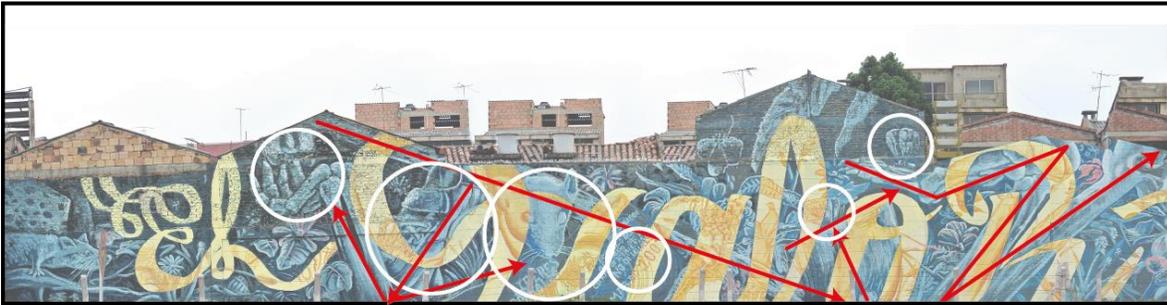
Las líneas de fuerza e interés, generadas por los diversos elementos que componen el mural, son variadas y los puntos de tensión que se generan por sus cruces dan cuenta de la relevancia de los objetos representados en grandes proporciones, pero, sobre todo, resaltan los detalles casi imperceptibles en medio de la riqueza visual de la obra, los cuales concluyen el concepto total de la obra y generan los intertextos que complejizan la lectura del mural.

Varios elementos que posicionan al mural espacialmente en un contexto rural dan cuenta de las formas de resistencia simbólica a través de las cuales se conmemora a las víctimas, se les rinde homenaje y se representa el tránsito de su alma o espíritu a otra dimensión, no terrenal, en la que se asegura su renacimiento. También se evidencia la esperanza de que la verdad sea revelada y que a través de este conocimiento profundo acerca de los fenómenos ocurridos en medio del conflicto se alcance la paz.

Los insectos son utilizados como símbolo de la esperanza *de* y *en* las transformaciones sociales. En “Mala Memoria” encontramos tres polillas ubicadas específicamente en elementos proporcional y cognitivamente relevantes. La polilla simboliza, dentro de la cultura popular, la búsqueda de la verdad oculta tras un velo de oscuridad, la polilla está buscando las fuentes de luz para posarse sobre ellas, para rodearlas. En ese sentido, dentro de la composición las polillas juegan un papel fundamental en la búsqueda de la verdad necesaria para la reparación de las víctimas del conflicto armado.

Por otra parte, las mariposas simbolizan el alma de los muertos y de los niños que han sido liberadas y van en busca de la resurrección o el renacimiento. Las mariposas son espíritus viajeros; su visión anuncia una visita, o la muerte de alguien cercano. En “Mala Memoria”, seis mariposas habitan el espacio en el que el machete y el cráneo dan cuenta de las violencias, resaltan sobre el fondo negro y se sobrepone a la muerte. Es así como la idea de una nueva vida después del horror es simbolizada a través de insectos que rodeados por la muerte resignifican la narrativa y generan sensaciones de esperanza frente a un cambio de las realidades que afectan a comunidades específicas.

**Figura 6-24:** Vectores 01 en “Mala Memoria”.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6agpv>.

En la Figura 6-1 podemos observar inicialmente cómo del antebrazo parten tres vectores que fuerzan la vista del observador hacia direcciones específicas.

La primera sigue la línea de los huesos y finaliza en la mano extendida hacia el cielo, hacia *lo Ideal*, buscando una respuesta o algún tipo de consuelo “divino”. El siguiente vector sigue la línea del guayo desde el mango del azadón hacia el suelo. La idealización del deporte como un factor de bienestar es confrontada por las realidades violentas que permean todos los sectores de la sociedad y que cargan al fútbol con la muerte. Desde ese mismo punto de fuga, en el que se cruza el antebrazo con el guayo, parte otra línea de fuerza que guía la mirada del observador a través de la placa conmemorativa que contiene el discurso verbal referente a los líderes sociales; y en el que, a través de un efecto cromático se

resalta la cantidad de líderes sociales asesinados a la fecha de realización del mural. Dicha cifra subvierte la ofrecida por el gobierno nacional.

Las tres líneas mencionadas se cruzan con la línea de interés que desciende a través del mango del azadón, culminando en su hoja, pero que de forma paralela asciende por esta, hasta terminar en una de las polillas. Es decir que la fuerza conceptual que relaciona a la muerte y a las violencias con múltiples estadios de las realidades nacionales se concentra en un vector que dirige el interés real de un amplio grupo poblacional, hacia la develación de los actores, hechos y motivos que han victimizado históricamente, en este caso particular, a la población campesina.

Diagonal a esta polilla, se observa otra posada sobre lo que sería la planta del pie. La búsqueda de la verdad se sigue haciendo latente, directamente sobre los restos óseos de una persona que fue violentada y descuartizada, cuyos restos reposan en un espacio rural, pero que no necesariamente implica una relación directa con la población campesina, podría hacer mención a defensores de derechos humanos, por ejemplo. De igual manera, la relación generada entre la polilla, la extremidad inferior y la direccionalidad que guía la lectura de la imagen, así como el lugar en el que termina el recorrido, da cuenta de la necesidad del esclarecimiento de la verdad en la construcción de las memorias y en la reparación integral de las víctimas.

**Figura 6-25:** Vectores 02 en “Mala Memoria”.



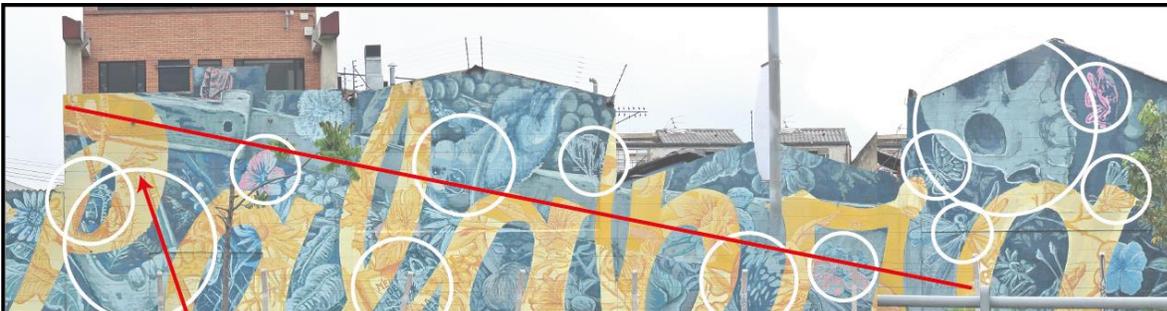
Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6agpv>.

Como vemos en la figura 6-2, la búsqueda de la verdad —simbolizada por la polilla—, se dirige a través de los restos humanos directamente hacia el sector nuclear del mural en el que se conmemora y se rinde homenaje a *Heriberto de la Calle*, quien aparece como el único rostro visible y reconocible de todas las víctimas relacionadas simbólicamente dentro del mural; es decir que, en el mural, *de la Calle* se convierte en el símbolo de las los grupos sociales vulnerables y subalternizados, victimizados en el marco del conflicto armado.

La utilización de tonalidades amarillas como el referente cromático de la iluminación que proporcionan las velas alrededor del retrato de *Heriberto de la Calle*, lo convierte en el elemento que centra la atención del observador en el núcleo narrativo del mural. En este contexto, el color es utilizado como significante de algún tipo de duelo público (Balleteros Doncel, 2014) hacia la figura de *de la Calle*; quien es percibido como símbolo de las víctimas del conflicto armado. Esta asociación es posible porque, tanto Garzón como sus personajes, se constituyen en símbolos socialmente reconocidos y aceptados.

También se evidencia que las violencias son reconocidas como *lo Dado*, como una realidad ineludible; y que la reparación es comprendida como algo que puede llegar a generar nuevos entendimientos y visibilizar un camino que conduzca hacia la paz, es decir, *lo Nuevo*.

**Figura 6-26:** Vectores 03 en “Mala Memoria”.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6agpv>.

En la Figura 6-3 se continúan haciendo latentes las valencias espaciales de la composición. En la parte izquierda se observa gran cantidad de vida silvestre,

varias flores, plantas y frutos; sin embargo, dentro de tanta proliferación de vida, la muerte y los actores violentos hacen presencia, consumiendo y destruyendo lo que ya está. Por otra parte, en el lado derecho de la composición, encontramos un fondo predominantemente negro, vacío; hay pocas plantas y la escasez de flores es evidente. La destrucción y la ausencia de la vida, se refuerza con la presencia de la muerte en la parte superior del recuadro. El cráneo, da cuenta de lo que ha estado, y posiblemente, estará en el porvenir de la sociedad colombiana si no se trabaja en la construcción de la paz.

No obstante, los insectos que rodean el cráneo señalan que la vida y la esperanza de finalización la guerra, por minúsculas que sean, están ahí.

En la base de la composición, lo que sería el piso, en la tierra; también se ve la ilusión de la recuperación del campo, de su seguridad, de la esperanza de vida y de sustento que representa para un amplio grupo social. La gran mariposa y la flor, marcada por tonalidades magentas, que encarnan la fuerza de los débiles; las cualidades del compromiso; es el color de la vida joven, de la juventud; de las ilusiones y los milagros (Heller, 2008), dan cuenta de esta afirmación.

La parte del filo del machete produce una línea de interés que va de la parte superior izquierda hasta la inferior derecha de la composición, terminando justo en la punta del elemento, en donde reposa una libélula. El cráneo está mirando hacia abajo, generando una línea de fuerza que va a finalizar, justamente, sobre la libélula.

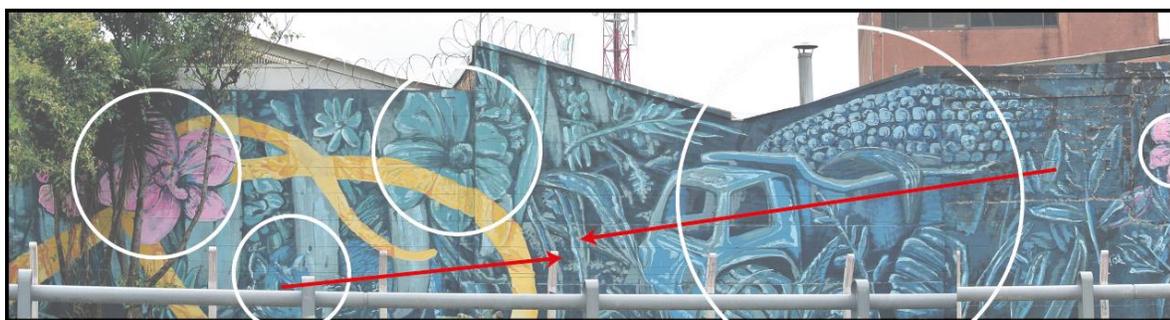
El insecto, se convierte en el referente visual de *lo Nuevo* dentro de la composición; la esperanza y la vida perviven, aunque estén siempre rodeadas por la muerte que las supera notablemente en dimensiones. El canto del machete produce el mismo efecto visual, pero esta línea de interés va a terminar en la mariposa que descansa sobre la superficie del suelo, junto a una flor con toques de color magenta; en este caso hablamos del deseo de la transformación de la tierra, de sus usos, de la posibilidad de que la tierra deje de ser el elemento en disputa y uno de los factores que sustentan el conflicto armado.

A través del mismo esquema de lectura, observamos otro relato de esperanza y resistencia materializado en la sección final del mural, en donde las flores y las plantas están encerradas dentro de las costillas del cadáver, acompañadas por la rata. La muerte retiene los recursos naturales, al medio ambiente; afuera está la volqueta que ya no carga muertos ni actores armados, sino que transporta alimentos, transporta la vida; y después de esta, vuelve a florecer la vida, retoñan las plantas y florece el campo.

La rata que habita dentro de las costillas está a la expectativa de la volqueta con el alimento, quiere seguir perpetuando las violencias. La direccionalidad que sigue la volqueta de derecha a izquierda, indica que hay una necesidad de mirar hacia el pasado, de tenerlo en cuenta en la construcción de un nuevo futuro en el que se haya consolidado la paz.

Aunque el mural termine en el borde del muro, el recorte abrupto de la obra gráfica da cuenta de que la narrativa no ha finalizado; la flor magenta cortada por la mitad, indica que la esperanza y el renacer de la vida están después de la violencia y el horror. Que la guerra no será perpetua. Que fuera del mundo creado en la narrativa, es decir, en la ciudad, también está la solución a las violencias.

**Figura 6-27:** Vectores 04 en “Mala Memoria”.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6agpv>.

Cromáticamente, persiste la familia de los azules, que dentro de toda la composición ha dado cuenta de los valores negativos insertos dentro de la

narrativa; sin embargo, para Yves Klein<sup>23</sup>, el azul era el color de las posibilidades ilimitadas (Heller, 2008, p. 26), como la posibilidad de la terminación del conflicto, de la consecución de paz y la seguridad de no repetición de las violencias. En este sentido, encontramos que el mural, además de constituirse como un discurso de resistencia y de denuncia de los hechos atroces que han impactado al país, también da cuenta de la esperanza que en ese momento se tenía frente a los acuerdos de paz; lo cual se evidencia, como acabamos de ver, en la proliferación de insectos y flores, todos materializados con una amplia gama de tonalidades azules.

## 6.6 Rituales que immortalizan

Los rituales, propenden por una explicación de las realidades sociales que van más allá de la observación y los razonamientos ordinarios, y que apela a la experiencia de los actores y grupos sociales que viven o han vivido determinadas situaciones o fenómenos. Estas representaciones, se basan en las emociones y cogniciones de quienes han estado expuestos a determinados acontecimientos, los re-crean y materializan; y posteriormente de quienes los experimentan en diversos contextos.

Los rituales se constituyen en el fenómeno semiótico más rico y dinámico de los desarrollados por las sociedades humanas, ya sean religiosas o laicas (Finol, 2014), en tanto que son construcciones multimodales que generan una gran variedad de sentidos en sus participantes y en quien los observa sin participar. En ellos se producen interacciones intrapersonales, sociales, espaciales e, incluso, sobrenaturales, con los muertos (Guardia Crespo, 2018)<sup>24</sup>. En palabras de Jean La

---

<sup>23</sup> Yves Klein (1928-1962) Artista francés que definió el curso del arte occidental gracias a su compromiso con el poder espiritualmente edificante del color. En 1960 patentó un color de su invención, que llamó International Klein Blue (azul Klein internacional, en español) (Roulin, 2020).

<sup>24</sup> El autor hace referencia a los procesos rituales llevados a cabo por las comunidades ancestrales que habitan en el Departamento de Cochabamba, Bolivia. Sin embargo, para los fines de esta investigación, las variables en las interacciones que él propone cobran relevancia en la medida en que, los rituales desarrollados en el

Fontaine, el ritual es una acción social en la que se representan las relaciones sociales (1986). A menudo, los ritos son inventados o adaptados, dependiendo de las particularidades y circunstancias de la comunidad (Finol, 2014), es decir que están en constante transformación. Es un performance transformador que revela las principales clasificaciones, categorías y contradicciones de los procesos culturales (Turner, 2002). Al ser una producción social en la que las comunidades se expresan, los performances-rituales están mediados por variables socioculturales, históricas, políticas y religiosas, que los condicionan y que los confrontan permanentemente por su legitimidad. Este fenómeno los obliga a estar en constante resignificación.

Las relaciones que se generan entre los vivos y los muertos, específicamente en contextos violentos, se desarrolla en medio de rituales, en los que se propende por el buen tránsito de las víctimas entre una y otra dimensión, la sanación de sus familiares por la pérdida de sus seres queridos (de Souza & de Souza, 2019), la búsqueda de justicia que permita esclarecer a los autores de los crímenes, las pugnas por la legitimidad de las víctimas y sus familiares, así como una forma de resistencia frente a los actores violentos (González Gil, 2019).

Dichas expresiones rituales, no solo se generan en actos simbólicos privados, sino que en ocasiones se desarrollan más allá de los cementerios, en los espacios públicos y en presencia de gran parte la comunidad como forma de protesta y como llamado a la acción colectiva, lejos de las formas hegemónicas de construir memorias. Su propósito es rescatar las reivindicaciones sociales de las víctimas y propender por la transformación de sus realidades, (Vásquez Zárate, 2017) como estrategia para la construcción de lugares para el recuerdo público y la significación de estos espacios, buscando generar sentido de pertenencia y reconstruir el tejido social

**Figura 6-28:** El Rito en “Mala Memoria”.



Recuperado de: <https://tinyurl.com/wc6agpy>.

Los rituales mortuorios en espacios públicos están marcados por la performatividad que apela al uso de recursos artísticos, mediados por factores emocionales y afectivos recurriendo a la utilización de símbolos y mitos socialmente reconocidos como las velas y el rosario, para afianzar los lazos comunitarios de quienes se manifiestan. De esta manera, las expresiones performativas cargan de nuevos sentidos los lugares en los que se realizan y re-significan los espacios urbanos en los que se desarrollan.

El proceso ritual requiere de un sacrificio, de la muerte de alguien para lograr el relacionamiento entre lo sagrado y lo profano. Se necesita de un mártir en quien volcar las súplicas y las peticiones. Actualmente el concepto de mártir se confunde entre la mirada religiosa y la política; a diferencia de los mártires históricos, los mártires de hoy permanecen atados a la historia y a la facticidad. Sin embargo, comparten el reconocimiento de su martirio en tanto que saben que su agencia política les puede producir la muerte, pero opta por hacerlo de cualquier modo, continúa retando al *status quo* (López Méndez, 2015).

En “Mala Memoria” observamos cómo a través del muralismo se propende por la perpetuación espaciotemporal de un ritual conmemorativo dedicado a *Heriberto de la Calle*; quien es reconocido como mártir debido a su labor humanitaria.

La acción de ilustrar todo un performance que incluye su retrato rodeado por una forma circular, flores, velas y un rosario, da cuenta de algún tipo de homenaje cercano a la devoción.

La vela evoca la verticalidad, es decir el intercambio ascendente entre el cielo y la tierra; es un símbolo explícito en el monoteísmo cristiano como signo de lo trascendente. La aurora y la luz se asocian a la salvación y en los templos, las velas se constituyen en emblemas de presencia y respeto a la divinidad (Balleteros Doncel, 2014).

La moneda a sus espaldas actúa como aureola que evoca los iconos religiosos rusos; así el concepto de ritual se completa con las velas y las flores que rodean el retrato. *De la Calle* es representado como alguien digno de veneración, no por su acercamiento a una divinidad, sino por considerarse como un ‘prototipo’ (Andacht, 2012) de persona comprometida con la defensa de los Derechos Humanos y la consecución de paz, inmolado por paramilitares con la colaboración de agentes estatales.

El ritual materializado en el espacio público altamente transitado de la ciudad pretende, por una parte, expresar una demanda orientada a subvertir un orden y un discurso hegemónico discriminatorio; y por en ese sentido, la transformación de dicho lugar en un santuario (a)temporal, en el que se rinda homenaje a una víctima percibida como mártir, quien simboliza a gran parte de las personas victimizadas en medio del conflicto armado colombiano.

Es decir, que el ritual conmemorativo no es exclusivo para Garzón o para *de la Calle*, está pensado para todas las víctimas del conflicto armado.

No obstante, en esta sección en la que se propende por la permanencia de la memorialización, también se produce una metáfora visual que reúne el propósito

principal de los murales. A través de estas páginas hemos observado como se construye una meta narrativa visual utilizando una serie de recursos gráficos pertenecientes a la escenicidad, como el color, las formas, las texturas, que finalmente constituyen dos composiciones gráficas ubicadas en dos lugares específicos de la ciudad de Bogotá, a través de los cuales se muestra una narrativa que propende por la subversión de los discursos hegemónicos, que perpetúan las construcciones sociales ancladas a ideales militaristas y represores generadas a mediados del siglo pasado.

En las obras de muralismo ciudadano “Mala Memoria” y “18 años sin tu verdad”, se construyen una serie de relatos de resistencia que conmemoran a Jaime Garzón, a la vez que lo reivindican como víctima del terrorismo de Estado camuflado bajo eufemismos tales como la lucha antiterrorista y antiterrorista, así como la seguridad democrática. Actuar criminal que ha terminado con la vida de miles de defensores de derechos humanos y líderes sociales desde finales del siglo pasado.

Hemos observado como, a través de los murales, se construye una narrativa en donde sujetos colectivos concretos y abstractos son creados gráficamente y en ellos se proyectan las características de determinadas entidades concretas o ficticias, las cuales, a través del acervo sociohistórico y cultural de una comunidad, son reconocidas en el entorno cultural como victimarios.

De igual manera, hemos visto como Jaime Garzón es reconocido como víctima de la violencia estatal, y a la vez simboliza a los millones de víctimas del conflicto armado colombiano. Cromáticamente se le recuerda con nostalgia y con emociones relacionadas con el afecto y la calidez, hasta el punto de ser considerado como un mártir de las violencias digno de algún tipo de veneración. Es a través de este ritual que se consolida la metáfora conceptual que concreta el propósito de los murales y de la construcción de memoria.

**LAS VÍCTIMAS SON SAGRADAS.**

El respeto excepcional que se debe tener para con las víctimas, los rituales de conmemoración y reivindicación que se realicen, la búsqueda de la verdad que los hechos victimizantes y la seguridad de no repetición de ningún acto violento, transitan del campo semántico conceptual, emocional y simbólico, y son proyectadas visualmente por medio de las formas y colores que constituyen el punto nuclear de “Mala Memoria”; es decir, velas encendidas, flores, la presencia simbólica de quienes han sido victimizados y las prácticas espirituales y religiosas de sus huestes.

Estos valores son impuestos a las víctimas del conflicto armado, quienes, a través de un sinécdoque son encarnadas por *Heriberto de la Calle*.

De esta manera los artistas facilitadores de la memoria que diseñaron estos murales construyen las memorias colectivas utilizando recursos visuales cargados de significación que permiten el reconocimiento, la interpretación y la socialización de las narrativas latentes e intertextuales. Estas prácticas de interacción en las que se producen y se socializan sentidos son la base de la comunicación y son las que permiten a los sujetos ejercer su rol como ciudadanos y transformar las realidades de las comunidades en las que habitan.

## 7. A manera de cierre

En este proceso de investigación en el que analizo las formas a través de las cuales los colectivos artísticos MAL Crew y Dexpierte construyen las memorias colectivas de Jaime Garzón en dos obras de *Muralismo Ciudadano* ubicadas en la ciudad de Bogotá, pude evidenciar los siguientes fenómenos que demuestran la pertinencia de esta práctica social.

Inicialmente, se evidencia la capacidad que tiene el arte para transportar, de un campo semántico a otro, sentidos, tradiciones y significaciones. Los elementos iconográficos utilizados en los murales dan cuenta de cómo se reconstruyen relatos; se resignifican entidades, objetos y temporalidades; del mismo modo que se crean nuevas realidades y sentidos, al exponer elementos, así como rostros reconocidos socioculturalmente, ubicándolos espaciotemporalmente en el contexto del conflicto armado colombiano, poniendo en evidencia las realidades que se viven en el país.

A partir de los murales “Mala Memoria” y “18 años sin tu verdad”, Jaime Garzón se constituye como un referente de la violencia ejercida en contra de líderes sociales y defensores de los derechos humanos en Colombia, víctimas del conflicto armado interno. En particular, *Heriberto de la Calle* aparece como un personaje encargado de representar a las personas quienes debido a su labor social fueron asesinadas y continuaron siendo anónimas, olvidadas o relegadas.

La figura del lustrabotas refleja al grueso de la población colombiana subalternizada, que no tiene una voz lo suficientemente fuerte para ser tenida en cuenta por las clases en el poder; *de la Calle*, por su parte, reflejaba ese inconformismo y esa necesidad de hablarle “en las mismas condiciones” a quienes

detentaban el poder en Colombia. El hecho de ser una figura mediática en su momento y de hacer presencia en el imaginario colectivo, debido, en gran parte, gracias a las redes sociales, hacen que su figura permanezca vigente y que su ejercicio político siga siendo un referente de las formas como debería mantenerse la lucha social.

La espacio temporalidad que sugieren los murales, da cuenta de la relevancia que tiene recordar, de la necesidad de las iniciativas de memoria, y de su pertinencia en la reparación de las víctimas y en la construcción de paz.

Las obras hablan, explícitamente, de la multiplicidad de actores que han sido impactados negativamente por las múltiples formas de violencia, y el horror que ha generado el conflicto armado; de las afecciones que ha tenido el medio ambiente, en tanto que escenario y víctima de la violencia, así como del daño producido en el tejido social, las formas de vida y sustento de sus habitantes. Mencionan también, al deporte, la educación, las expresiones culturales, como víctimas del conflicto armado; de forma directa, atacando a deportistas, jueces, profesores, líderes sociales y culturales, así como destruyendo y resignificando negativamente los espacios en los que se desarrollan estas actividades; desplazando a las comunidades, rompiendo su tejido social, generando desarraigos profundos. Por otra parte, desde un punto de vista económico, el Estado colombiano ha destinado la mayor parte de los recursos al sostenimiento de la guerra -escudado en la defensa de la democracia-, desatendiendo a la educación, la cultura, el deporte y la salud, en las ciudades, pero sobre todo en el campo y en las regiones alejadas de las zonas urbanas.

Por otra parte, de forma implícita da cuenta de los actores violentos; de la incidencia de intereses particulares, justificados o camuflados tras el conflicto armado, que han afectado las condiciones de vida de amplios sectores de la sociedad colombiana. Dan cuenta de la violencia estatal y de fenómenos en los que las instituciones destinadas a la protección de la población colombiana se convierten

en victimarios y ejecutan prácticas inhumanas en contra de las comunidades indefensas.

La práctica del *Muralismo Ciudadano* resalta la importancia de la reapropiación y resignificación de los espacios públicos en tanto que soportes de discursos contrahegemónicos que subvierten las narrativas oficiales relacionadas con el asesinato de Garzón, enmarcadas en el conflicto armado colombiano. En esta medida, los espacios públicos son identificados como lugares de enunciación de grupos sociales específicos, que re-utilizan las calles de la ciudad de Bogotá como espacios de creación e intercambio de sentidos; es decir, como el lugar propicio para el ejercicio comunicativo.

De igual manera, cobra relevancia el hecho de visualizar una nueva forma de expresión artística emplazada en los espacios públicos de las ciudades, en donde los ciudadanos ejercen como tales, construyendo sentidos *en y para* la comunidad, empoderándose de sus realidades, y trazando la ruta hacia el futuro deseado.

En ese sentido, el *Muralismo Ciudadano* propende por dejar de lado la saturación de información producida por la profusión de grafitis, obras de Street art, etc. tratando temas socioculturales y políticos de relevancia, apelando al detallismo; proponiendo una lectura pausada y detenida de los contenidos que tienen los murales, evitando que el transitar las ciudades se convierta en un Scroll por las calles, como si se tratara del desplazamiento de los dedos por la pantalla de un Smartphone. Este tipo de producciones complejas y cargadas de significados, buscan centrar la atención y abrir el espacio para la reflexión, para la generación de nuevos sentidos y la transformación del mundo en el que vivimos.

Por otra parte, las narrativas materializadas en los murales dan cuenta una generación de ciudadanos críticos que reconoce ciertos factores, hechos y actores determinantes en el desarrollo de las violencias que han impactado a gran parte de la población colombiana, específicamente a los sectores más vulnerables de la sociedad.

Por esa misma línea, vale señalar que las artes aplicadas a la reparación y reivindicación de las víctimas, re-crean y resarcen un trauma histórico colectivo, con capacidad de redención frente a la muerte, en tanto que tienen la agencialidad para reparar, son un recurso con el que las comunidades pueden expresarse y, a la vez, sanar el dolor causado por las violencias que los han victimizado.

Las iniciativas de memoria no institucionalizadas poseen ciertas particularidades importantes que vale la pena resaltar. En primer lugar, los colectivos y grupos sociales organizados utilizan recursos gráficos socialmente reconocidos a través de los cuales construyen discursos de resistencia frente a los grupos que los han oprimido históricamente; es decir que dichas iniciativas se convierten en un dispositivo eficaz de denuncia. En ese sentido, el reconocimiento del victimario — o de algunos, en este caso— podría habilitar la reparación simbólica de las víctimas, en tanto que identifican a el, o los, responsables de los daños causados; en esa medida, la verdad es revelada y el crimen no queda en la impunidad; por otra parte, pueden ofrecer el perdón a quien los haya violentado. De igual manera, este tipo de iniciativas permite acercar los relatos del horror a grupos sociales que ignoran las realidades que se viven en las regiones; así mismo dan cuenta de la transversalidad del impacto de las violencias en la calidad de vida de gran parte de la población del país. Del mismo modo, su emplazamiento en los espacios públicos de las ciudades posibilita la socialización de las narrativas y las realidades de las víctimas, así como de la percepción que se tiene de los victimarios.

Jaramillo (2017), afirma que la memoria

[...] determina y manufactura distintas formas de producción del pasado y del presente. Que, así como activa narrativas experienciales, emblematiza lecturas a futuro o fabrica cierres de hitos acontecimentales [...]

Es decir que las memorias construidas por las comunidades o por los facilitadores artísticos y culturales, estructuran los marcos cognitivos sociales donde se

construye socialmente la realidad, en tanto que dichas iniciativas ejercen como formas de acción social en donde se materializan las representaciones sociales.

Las narrativas gráficas materializadas en obras de *Muralismo Ciudadano*, ubicadas en los espacios públicos, cargan de sentidos y posibilitan la resignificación de los lugares en los que se emplazan, permitiendo la construcción de memorias, su actualización y permanencia en el imaginario de las sociedades. Sin embargo, a causa de las dinámicas y particularidades de la calles, dichas memorias siempre están en constante pugna por su legitimidad, y por su permanencia en un determinado lugar. En ese sentido, las disputas territoriales que sustentan las confrontaciones armadas se trasladan a los centros urbanos, esta vez propendiendo por la imposición y reconocimiento de un relato mnemónico por encima de otro. Lo que evidencia que las iniciativas de construcción de memorias en los espacios públicos generan nuevas formas de violencia, simbólica o física.

Los artistas utilizaron la polisemia de los elementos y de los colores para representar, denunciar y resistir a unos hechos atroces que han impactado al país, de igual manera que para señalar a las víctimas y a los victimarios del conflicto armado. De igual manera, apelaron a las mismas herramientas como constructores y símbolos de esperanza, del anhelo de ver terminadas las violencias y de poder vivir en un país en paz.

La utilización de recursos visuales, cognitivos y perceptuales, que apelan a la experiencia social, a la vez que activan significaciones y relaciones simbólicas en quien observa este tipo de producciones artísticas, determina los modos representacionales de víctimas y victimarios del conflicto armado. En “Mala Memoria” y “18 años sin tu verdad”, los recursos semiótico-discursivos manejados, permitieron evidenciar de forma gráfica las expresiones y los referentes simbólicos que se utilizan en el lenguaje cotidiano para referirse a determinados grupos sociales. No obstante, surge la pregunta acerca de ¿cómo estas construcciones

sígnicas conservarán su pertinencia frente a poblaciones generacional y culturalmente ajenas a los contextos narrados?

## 8. Bibliografía

- ¡Quac! el noticero. (2007, abril 5). *Sieg Heil, mein Führer! - La verdad de Álvaro Uribe Velez*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=s5EXINWO63I&t=48s>
- ¡Quac! el noticero. (2018, junio 6). *Nestor Elí sobre Alvaro Uribe*. Quac El Noticero Jaime Garzón. <https://www.youtube.com/watch?v=dovN90lo8po>
- ¡Quac! el noticero. (2019, junio 22). *Quac el noticero - Godofredo cínico caspa 1995*. angie carolina hernandez castillo. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_Wc97iYP3Hw](https://www.youtube.com/watch?v=_Wc97iYP3Hw)
- Abril Giraldo, D. C. (2020). Los dueños de los medios de comunicación y de las grandes empresas en Colombia. En *laorejaroja*. <https://www.laorejaroja.com/los-duenos-de-los-medios-de-comunicacion-y-de-las-grandes-empresas-en-colombia1/>
- Ahumada, M. A. (2007). *El enemigo Interno en Colombia*. [http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1490&context=abya\\_yala](http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1490&context=abya_yala)
- Alape, A. (1989a). El 9 de abril, asesinato de una esperanza. En Á. Tirado Mejía (Ed.), *Nueva historia de Colombia. Tomo II*.
- Alape, A. (1989b). El 9 de abril en provincia. En Á. Tirado Mejía (Ed.), *Nueva historia de Colombia. Tomo II*.
- Alape, A. (2016). *El bogotazo: memorias del olvido*. Ministerio de Cultura: Biblioteca Nacional de Colombia.
- Alcaldía Mayor de Bogotá. (2013). *Decreto 75 de 2013 Alcaldía Mayor de Bogotá, D.C.* <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=52019>
- Alcaldía Mayor de Bogotá. (2015). *Decreto 529 de 2015 Alcaldía Mayor de Bogotá, D.C.* <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=64097#2>
- Alfonso, V. (2020, febrero 25). *El MAL está en todas partes*. Directo Bogotá. <https://www.directobogota.com/single-post/mal-en-todas-partes>
- Alta Consejería Distrital de TIC. (2018). *CMPR*.
- Álvarez, M. A. (2009). *Del código a la calle: 'el caso' del graffiti latinoamericano*. 88.

- <https://biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/88/MariaAuxiliadoraAlvarezDelcodice.pdf>  
 Alvarez Madrid, J. F. (2012). *Construcción de identidad desde la memoria colectiva de graffiteros de la comuna de puente alto*.
- <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/114048/cs39-alvarezj1197.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Amador-Baquiro, J. C. (2016). Jóvenes, temporalidades y narrativas visuales en el conflicto armado colombiano. *Rev.latinoam.cienc.soc.niñez juv*, 14(2), 1313–1329.  
<https://doi.org/10.11600/1692715x.14229080915>
- Amador-Baquiro, J. C. (2017). *Memoria al aire. Gubernamentalidad, radiodifusión y nación en Colombia. (1940-1973)*.
- Andacht, F. (2012). Eva Perón: el cuerpo dual de la celebridad. *DeSignis*, 20, 142–150.
- Andrews, M. (2009). *The uses of narrative: Explorations in sociology, psychology, and cultural studies*.  
[https://books.google.com.co/books?id=0v6gj9\\_ctM0C&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.co/books?id=0v6gj9_ctM0C&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false)
- Aparicio, J. R. (2019). *Muertos buenos y malos o la necropolítica en Colombia - Cerasetenta*. cerasetenta. <https://cerasetenta.uniandes.edu.co/necropolitica-colombiana/>
- Araiza, E., & Martínez, R. (2016). “Hacer de la calle un museo de la calle” . El grafiti y sus actores en una colonia popular de Ecatepec, Estado de México. *Desacatos*, 51, 110–129. <http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n51/2448-5144-desacatos-51-00110.pdf>
- Aranguren Molina, M. (2006). *Mi Confesión. Revelaciones de un criminal de guerra*.
- Austin, J. L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras* (3a ed.). Paidós Ibérica S.A.
- Ávila, A. (2019a). *Detrás de la guerra en Colombia*.
- Ávila, A. (2019b, mayo 28). *Falsos positivos en Colombia*. Pares.  
<https://pares.com.co/2019/05/28/falsos-positivos-en-colombia/>
- Ávila, F. (2018, enero 20). *Mal Crew - Mala Memoria* . Diez Cero Uno.  
<http://diezcerouno.com/entrevistas/mal-crew-mala-memoria>
- Balleteros Doncel, E. (2014). Usos sociales de las velas. Aproximación desde el análisis de materiales visuales. *Empiria*, 28, 79–106.  
<https://doi.org/10.5944/empiria.28.12122>
- Barbosa, A. M. (1998). *LA PAZ COMO PROPÓSITO*.

- [https://www.sogeocol.edu.co/documentos/La\\_paz\\_como\\_prop.pdf](https://www.sogeocol.edu.co/documentos/La_paz_como_prop.pdf)
- Barfield, T. (2001). Diccionario de antropología. *Bellaterra*, 810.
- Barriga Abril, C. X. (2018). Animales. *Index, revista de arte contemporáneo*, 06, 44–50.  
<https://doi.org/10.26807/cav.v0i06.134>
- Barriga del Diestro, F. (1981). Los primeros billetes y monedas de la época de la independencia. *Boletín numismático*, 32.
- Bartual, R. (2013). *Narraciones gráficas. Del códice medieval al cómic*.
- Bastardilla, & Memoria canalla. (2011). *Scoundrel Memory - Documental Historia del Graffiti en Bogotá - YouTube*. Guerrilla Flow Magazine. <https://goo.gl/QeYViM>
- Bayuelo, S., Cadavid, A., Durán, O., Gonzáles, A., Tamayo, C., & Vega, J. (2008). *Lo que le vamos quitando a la guerra. Medios ciudadanos en contextos de conflicto armado en Colombia*. <https://doi.org/10.13140/2.1.3599.9525>
- BBC. (2016, octubre 2). *Colombia: ganó el “No” en el plebiscito por los acuerdos de paz con las FARC*. BBC News Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37537187>
- Becerra, A. G., & Ojeda, D. (2018). Conjurar el olvido: Campesinos y política en las llanuras del caribe colombiano en los años 70. En *Antipoda* (Vol. 2018, Número 31, pp. 137–141). <https://doi.org/10.7440/antipoda31.2018.07>
- Becerra, J. (2012). *La nueva familia de monedas del Banco de la República | La Red Cultural del Banco de la República*. Colección de billetes y moneda.  
<https://www.banrepcultural.org/coleccion-billetes-monedas/nuevas-monedas>
- Belting, H. (2015). Imagen, medium, cuerpo: Un nuevo acercamiento a la iconología. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 20(0), 153–170.  
[https://doi.org/10.5209/rev\\_ciyc.2015.v20.49382](https://doi.org/10.5209/rev_ciyc.2015.v20.49382)
- Benavides-Vanegas, F. S. (2005). From Santander to Camilo and Che: Graffiti and Resistance in Contemporary Colombia. *Social Justice*, 32(1), 53–61.
- Berger, P., & Luckman, T. (2003). *La construcción social de la realidad* (18a ed.). Amorrortu Editores.
- Bernal Nemocón, M. L. (2013). *ETNOGRAFÍA DE LA VIDA COTIDIANA: EL CHISME EN*.  
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/10515/BernalNemoconMartaLorena2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Bolívar, G. (2019, junio 20). *#GanaronLosCorruptos*. Twitter.

<https://twitter.com/GustavoBolivar/status/1141733471716556800>

Bourguignon, C. P., & Sarmiento, P. B. (2018). *PENSANDO O GRAFFITI COMO MEIO DE COMUNICAÇÃO: PRODUÇÃO DE SENTIDOS NO TERRITÓRIO SIMBÓLICO-IDENTITÁRIO DA RUA ; Pensando o Graffiti como meio de comunicação: uma tendência pós-moderna de expressão.*

Bredenkamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico.* Ediciones Akal.

Buck-Morss, S. (2009). Estudios visuales e imaginación global. *Antípoda*, 9, 19–46.

Caballero, A. (2018). *Historia de Colombia y sus oligarquías.*

Cajar. (2018). *Defender la vida.*

[www.colectivodeabogados.org/IMG/pdf/cajar\\_informe\\_presentacion.pdf](http://www.colectivodeabogados.org/IMG/pdf/cajar_informe_presentacion.pdf)

CAJAR. (2010). *Situación de defensores de derechos humanos empeoró a lo largo del gobierno Uribe.* <https://www.colectivodeabogados.org/Situacion-de-defensores-de>

CAJAR. (2016, septiembre 15). *Por fin el Estado reconoce que el asesinato de Jaime Garzón Forero es un crimen de lesa humanidad.* CAJAR.

<https://www.colectivodeabogados.org/?Por-fin-el-Estado-reconoce-que-el-asesinato-de-Jaime-Garzon-Forero-es-un-crimen>

CAJAR. (2019). *Nueva condena contra Narváez es un retroceso para la verdad sobre el asesinato de Jaime Garzón.* Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo.

<https://www.colectivodeabogados.org/?Nueva-condena-contraNarvaez-es-un-retroceso-para-la-verdad-sobre-el-asesinato>

Campo, A. L. (2008). *Diccionario básico de antropología.*

Canal Institucional. (2014, enero 16). *Cafe para 3, Heriberto de la calle.* Café para 3.

<https://www.youtube.com/watch?v=FmuuYu4YnGk&t=15s>

Caracol Televisión. (2019, marzo 17). *Jaime Garzón sabía que sus días estaban contados . Expediente Final.*

<https://www.youtube.com/watch?v=q2Ik0S70uxs&list=PL4n8w5xOJJp2X7PzPik11ST7kGCUtiZol&index=51&t=22s>

Cardona Alzate, J. (2017). El 8000: así fue el narcoescándalo que avergonzó a Colombia. *¡Pacifista!* y *El Espectador.* <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/el-8000-asi-fue-el-narcoescandalo-que-avergonzo-colombia-parte-1-articulo-721349>

Casañas, J. (2017, diciembre 19). *Hablan los creadores del mural de Jaime Garzón que incomoda al uribismo .* El Espectador.

<https://www.elespectador.com/noticias/bogota/hablan-los-creadores-del-mural-de->

- jaime-garzon-que-incomoda-al-uribismo/
- CCJ, CINEP, Muchachos-Colombia, B. N. de, Defensores, P. S., & MINGA, A. (2008). *Defender y proteger la vida. La acción de los defensores de Derechos Humanos en Colombia* (P. S. Defensores (ed.)).  
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/cinep/20100915103344/defenderyprotegerla-vida.pdf>
- Censat Agua Viva. (2018, septiembre 21). *21 de Septiembre Día Internacional de Lucha contra los Monocultivos de Árboles*. Censat Agua Viva.  
<https://censat.org/es/noticias/21-de-septiembre-dia-internacional-de-lucha-contra-los-monocultivos-de-arboles>
- Censat Agua Viva. (2020, septiembre 4). *Memoria Histórica Ambiental - El desafío de releer el conflicto armado - Análisis*. Censat Agua Viva.  
<https://censat.org/es/analisis/memoria-historica-ambiental-el-desafio-de-releer-el-conflicto-armado-9567>
- CEPAL. (2019). *Panorama Social de América Latina*.  
[https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/44969/5/S1901133\\_es.pdf](https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/44969/5/S1901133_es.pdf)
- Charlas con Pacheco. (2016, marzo 23). *Charlas Con Pacheco (Jaime Garzon 1998) CANAL A + COESTRELLAS*. TV y CiNE De CoLoMBiA.  
[https://www.youtube.com/watch?v=H0U3pg\\_yzG4](https://www.youtube.com/watch?v=H0U3pg_yzG4)
- CHCV. (2015). Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia. En *Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas*.
- CIDH. (2019). *Informe sobre la situación de personas defensoras de derechos humanos y líderes sociales en Colombia*.
- CIJ. (2020). *Colombia: Desaparición Forzada y Ejecuciones Extrajudiciales Estudio de línea de base, Agosto de 2020 Iniciativa Global de la CIJ sobre Reparación y Rendición de Cuentas*.
- CINEP, C. de I. y E. P. (2009). *Informe Especial abril 2009-Falsos Positivos: Balance del segundo semestre 2008*. [www.cinep.org.co](http://www.cinep.org.co)
- Citytv. (2015, agosto 13). *Citytv: Homenaje a Jaime Garzón*. Citytv.  
<https://www.youtube.com/watch?v=9Is6xiALG84>
- Cleland, T. M. (2014). *Munsell Color System Practical Description: Hue, Value, Chroma | Munsell Color System; Color Matching from Munsell Color Company*. Munsell Color.  
<https://munsell.com/color-blog/a-grammar-of-color-definition-hue-value-chroma/>

- CMPR. (2018). *Plazoleta de los murales* (1.0.0).  
<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.altaconsejeriadevictimas.appcmpr&hl=es-419>
- CNMH. (2008). *Trujillo. Una tragedia que no cesa* (1a ed.). CNMH.  
<http://www.laizquierdadiario.com/La-masacre-de-Tlatelolco>
- CNMH. (2010). *La Rochela: Memorias de un crimen contra la justicia* (1a ed.). CNMH.  
<https://doi.org/978-958-758-022-8>
- CNMH. (2011a). *El orden desarmado* (1a ed., Número 2008). CNMH.  
[http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2011/PDF\\_el\\_orden\\_desarmado.pdf](http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2011/PDF_el_orden_desarmado.pdf)
- CNMH. (2011b). La masacre de El Tigre, Putumayo Un silencio que encontró su voz. En *Centro Nacional de Memoria Historica* (1a ed.). CNMH.
- CNMH. (2011c). *San Carlos. Memorias del éxodo en la guerra* (1a ed., Número 2008). CNMH.
- CNMH. (2013). La Masacre de El Salado: “Esa guerra no era nuestra”. Resumen ejecutivo. En *Oraloteca. Revista del grupo de investigación sobre oralidades, narrativas audiovisuales y cultura popular en el Caribe colombiano*. (1a ed., Vol. 5). CNMH.
- CNMH. (2015). *Una Nación Desplazada: Informe Nacional Del Desplazamiento Forzado en Colombia* (1a ed.). CNMH.
- CNMH. (2017a). De los grupos precursores al Bloque Tolima (AUC). Informe No. 1. En *Centro Nacional de Memoria Histórica* (1a ed.). CNMH.  
<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/informes-2017/de-los-grupos-precursores-al-bloque-tolima>
- CNMH. (2017b). *Medellín. Memorias de una guerra urbana* (1a ed.). CNMH.
- CNMH. (2017c). *Una guerra sin edad. Informe nacional de reclutamiento y utilización de niños, niñas y adolescentes en el conflicto armado colombiano* (1a ed.). CNMH.  
<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/informes/publicaciones-por-ano/2018/una-guerra-sin-edad>
- CNMH. (2018a). *Bloque Calima de las AUC. Depredación paramilitar y narcotráfico en el suroccidente colombiano* (1a ed., Número 2). CNMH.
- CNMH. (2018b). *Conmemorando Acciones por la vida* (1a ed.). CNMH.
- CNMH. (2018c). *Desaparición forzada. Balance de la contribución del CNMH al*

- esclarecimiento histórico* (1a ed.). CNMH.
- CNMH. (2018d). MEMORIA Y COMUNIDADES DE FE EN COLOMBIA. En *Centro Nacional de Memoria Historica* (1a ed.). CNMH.
- CNMH. (2018e). *Narrativas de la guerra a través del paisaje* (1a ed.). CNMH.  
<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/recorridos-por-paisajes-de-la-violencia/narrativas-guerra.pdf>
- CNMH. (2018f). Paramilitarismo. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico. En *Northern Ireland: A Very Short Introduction*.
- CNMH. (2018g). *Paramilitarismo. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico* (1a ed.). CNMH.
- CNMH. (2018h). *Regiones y conflicto armado. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico* (1a ed.). CNMH.
- CNMH. (2018i). *Un bosque de memoria viva, desde la Alta Montaña de El Carmen de Bolívar* (1a ed.). CNMH.
- CNMH. (2018j). *Violencia paramilitar en la Altillanura: autodefensas campesinas de Meta y Vichada. Informe N.º 3. Serie: Informes sobre el origen y actuación de las agrupaciones paramilitares en las regiones* (1a ed.). CNMH.
- CNMH. (2018k). *Y a la vida por fin daremos todo... Crónica ilustrada de la memoria de las y los trabajadores y extrabajadores de la agroindustria de la palma de aceite en El Cesar, 1950-2018* (1a ed.). CNMH.
- CNMH, CIMA, C. de I. del M. C., & FUNDESUMA, F. del S. C. (2017). *Crece como un río. Jornaliando cuesta arriba por la vida digna, integración regional y desarrollo propio del Macizo Colombiano, Cauca, Nariño y Colombia, vol 1.* (1a ed.). CNMH.
- Colombia Informa. (2020, enero 12). *Empresas y paramilitares: Alianza para asesinar a líderes y lideresas sociales*. Colombia Informa.  
<http://www.colombiainforma.info/empresas-y-paramilitares-alianza-para-asesinar-a-lideres-y-lideresas-sociales/>
- Comisión de la Verdad Colombia. (2019, julio 19). *¿Qué piensan, recuerdan y sienten las niñas, niños y adolescentes acerca del conflicto armado?*. Comisión de la Verdad Colombia. <https://comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/que-piensen-sienten-ninas-ninos-acerca-del-conflicto-armado>
- Congreso de Colombia. (1999, diciembre 23). *Ley 548 de 1999*. Ley 548 de 1999 .  
<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=6676>

- Congreso de la República de Colombia. (2011). *LEY 1491 DE 2011*. [http://www.suin-juriscol.gov.co/clp/contenidos.dll/Leyes/1682226?fn=document-frame.htm\\$f=templates\\$3.0](http://www.suin-juriscol.gov.co/clp/contenidos.dll/Leyes/1682226?fn=document-frame.htm$f=templates$3.0)
- CONSEJO DE ESTADO SALA DE LO CONTENCIOSO ADMINISTRATIVO SECCIÓN TERCERA-SUBSECCIÓN A Actor: ANA DAISY FORERO DE GARZÓN  
Demandado: NACIÓN-MINISTERIO DE DEFENSA-EJÉRCITO NACIONAL  
Referencia: APELACIÓN SENTENCIA-REPARACIÓN DIRECTA, (2016).  
<https://vidassilenciadas.org/wp-content/uploads/info/Caso Jaime Garzon Sentencia Consejo de Estado 2016.pdf>
- Coral Velasquez, L. A. (2014). *Memorias sobre machetes*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Cortés, J. (2013). *La Calle 26 se viste de arte y colores en el cumpleaños de Bogotá | Bogota.gov.co*. <https://bogota.gov.co/mi-ciudad/gestion-publica/la-calle-26-se-viste-de-arte-y-colores-en-el-cumpleanos-de-bogota>
- CreadoresCriollos. (2015, marzo 6). *Teck 24 comparte su conocimiento sobre lettering | CARTEL URBANO*. <https://cartelurbano.com/disenoteck-24-comparte-su-conocimiento-sobre-lettering>
- Cuesta Moreno, Ó. J., & Meléndez-Labrador, S. (2017). Comunicación urbana : antecedentes y configuración de líneas de investigación en América Latina y España \*. *Territorios*, 37, 205–228.  
<https://doi.org/http://dx.doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/territorios/a.4889>
- Davison, J. (2009). Icon, iconography, iconology: Visual branding, banking and the case of the bowler-hat. *Accounting, Auditing and Accountability Journal*, 22(6), 883–906.  
<https://doi.org/10.1108/09513570910980454>
- De Fina, A. (2007, junio). Cruzando fronteras : tiempo , espacio y desorientación en la narrativa. *Discurso y Sociedad*, 1(2), 270–294.  
[http://www.dissoc.org/ediciones/v01n02/DS1\(2\)DeFina.html](http://www.dissoc.org/ediciones/v01n02/DS1(2)DeFina.html)
- De Fina, A. (2016). Narrative analysis. En Z. Hua (Ed.), *Research Methods in Intercultural Communication: A Practical Guide* (1a ed., pp. 327–342). John Wiley & Sons, Inc.  
[https://books.google.co.uk/books?hl=en&lr=&id=GPcsCgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA247&ots=nBZK-rg-HG&sig=MXEJib\\_63UxZ0qwUbJpAE7w2vAA](https://books.google.co.uk/books?hl=en&lr=&id=GPcsCgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA247&ots=nBZK-rg-HG&sig=MXEJib_63UxZ0qwUbJpAE7w2vAA)
- De Fina, A., & Gore, B. T. (2017). Online retellings and the viral transformation of a twitter breakup story. *Narrative Inquiry*, 27(2), 235–260.

- <https://doi.org/10.1075/ni.27.2.03def>
- de Souza, C. P., & de Souza, A. M. (2019). Funeral rituals in the process of mourning: Meaning and functions. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 35(1).  
<https://doi.org/10.1590/0102.3772e35412>
- De Zubiría, S. (2015). Dimensiones políticas y culturales en el conflicto colombiano. *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia. Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas.*, 1–54.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades Movedizas*. Editorial Anagrama.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2012). *El campo de la investigación cualitativa. Manual de investigación cualitativa. Vol I* (1a ed.). Editorial Gedisa. S.A.
- Dexpierte Colectivo. (s/f). *Dexpierte Colectivo: ¿Qué es DXPT?*. Dexpierte Colectivo. Recuperado el 18 de junio de 2020, de <http://dexpierte.blogspot.com/p/prueba.html>
- Dexpierte Colectivo. (2017a, julio 29). *18 Años Sin Tu Verdad*. Homenaje a Jaime Garzón Forero. <https://www.flickr.com/photos/dexpiertecolombia/37233205755>
- Dexpierte Colectivo. (2017b, agosto 12). *18 Años Sin Jaime*. 18 Años Sin Jaime. <https://www.youtube.com/watch?v=7nw8PVmtuOA&feature=youtu.be>
- Diaz Del Castillo Roman, M. P. (2003). *LA VENGANZA COMO MOTIVACIÓN PARA LA INSERCIÓN A GRUPOS ARMADOS EN COLOMBIA*. Universidad de Los Andes.
- DJ LU. (s/f). *DJ LU Juegasiempre*. DJ LU Juegasiempre. Recuperado el 18 de junio de 2020, de <https://www.galeriabetta.co/dj-lu/>
- Dondis, D. A. (2012). La Sintaxis de la Imagen. En *Journal of Chemical Information and Modeling*.
- Echeverría, B. (2010). *Definición de la Cultura* (2a ed.). Fondo de Cultura Económica, Editorial Itaca.
- Echeverría, B. (2011). Lo político en la política. En F. Tinajero (Ed.), *Bolívar Echeverría. Ensayos políticos* (p. 262). Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados.  
<https://biblio.flacsoandes.edu.ec/catalog/resGet.php?resId=39705>
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general* (5a ed.). Editorial Lumen S.A.
- Eisner, W. (1998). *La narración gráfica*.
- El Espectador. (2013, julio 15). *Vía libre para que grafiteros pinten en calle 26 entre la Caracas y la NQS*. El Espectador.

<https://www.elespectador.com/noticias/bogota/via-libre-para-que-grafiteros-pinten-en-calle-26-entre-la-caracas-y-la-nqs/>

- El Espectador. (2016a). *Condenan a la Nación por crimen de Jaime Garzón* . El Espectador. <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/condenan-nacion-crimen-de-jaime-garzon-articulo-654849>
- El Espectador. (2016b). *Crímenes de Jaime Garzón y Eduardo Umaña fueron declarados de lesa humanidad - ELESPECTADOR.COM*. El Espectador. <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/jaime-garzon-y-eduardo-umana-fueron-declarados-crimenes-articulo-657677>
- El Espectador. (2016c, marzo 9). *Asesinato de Jaime Garzón fue un crimen de Estado: Fiscalía* . El Espectador. <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/asesinato-de-jaime-garzon-fue-un-crimen-de-estado-fiscalia/>
- El Nodo Colombia. (2017, agosto 14). *Denuncian que “Icono” Jaime Garzón se unió al grupo terrorista y narcotraficante ELN en 1978 y mantuvo relación con Gabino en épocas de fusilamientos*. Política Colombia. <http://elnodo.co/garzonein>
- El Tiempo.com. (2018, agosto 8). *¿Qué significado tuvo el color azul en la campaña y posesión de Duque? El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/politica/gobierno/que-significo-el-color-azul-en-la-posesion-del-presidente-ivan-duque-253406>
- El Tiempo. (1999, agosto 14). *MENSAJERO DE LA SUMA PAZ* . Unidad de paz. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-898923>
- El Tiempo. (2011, agosto 11). *“Mataron a Jaime Garzón” - Archivo Digital de Noticias de Colombia y el Mundo desde 1.990 - eltiempo.com*. Redacción justicia. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-10137504>
- El Tiempo. (2017, diciembre 19). *Mindefensa dice que no está banalizando asesinatos de líderes con sus declaraciones - Servicios - Justicia* . El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/justicia/servicios/mindefensa-dice-que-no-esta-banalizando-asesinatos-de-lideres-con-sus-declaraciones-163422>
- El Tiempo. (2018, mayo 25). *Quiénes pueden votar en Corferias en Bogotá para elecciones 2018 - Servicios - Elecciones Colombia 2018* . El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/elecciones-colombia-2018/jurados-y-votantes/quienes-pueden-votar-en-corferias-en-bogota-para-elecciones-2018-217530>
- Escobar Uribe, S. (2017). Jaime Garzón, un ícono de paz en una época de violencia - Colectivo de Abogados "José Alvear Restrepo". *Colectivo de abogados “José Alvear*

- Restrepo*". <https://colectivodeabogados.org/?Jaime-Garzon-un-icono-de-paz-en-una-epoca-de-violencia>
- Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional* \*. (s/f). Recuperado el 9 de octubre de 2018, de [http://www.un.org/spanish/law/icc/statute/spanish/rome\\_statute\(s\).pdf](http://www.un.org/spanish/law/icc/statute/spanish/rome_statute(s).pdf)
- Estrada Álvarez, J. (2015). Acumulación capitalista, dominación de clase y rebelión armada. *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas*, 809. <https://doi.org/10.1080/002071700219551>
- Fals Borda, O. (2009). LA SUBVERSIÓN JUSTIFICADA Y SU IMPORTANCIA HISTÓRICA. En L. Sablich (Ed.), *Una sociología sentipensante para América Latina (antología)* (1a ed., p. 490). Clacso.
- Farr, R., & Moscovici, S. (Eds.). (1984). *Social Representations*. Cambridge University.
- FECOLPER. (2020). *¿De quién son los medios?* Media Ownership Monitor Colombia. <https://colombia.mom-rsf.org/es/>
- Finol, J. E. (2014). Antropo-Semiótica del cambio ritual: de los viejos a los nuevos ritos. *Runa*, 35(1), 5–22. <https://doi.org/10.34096/runa.v35i1.601>
- FIP;, & Universidad Nacional de Colombia. (2018). *¿Venganza o perdón?* En *¿Venganza o perdón?* (1a ed., p. 281). Grupo Planeta. <http://www.ideaspaz.org/publications/posts/1508>
- Fiscalía General de la Nación. (2013). *Fiscal General: "Caso de Diego Felipe Becerra fue un falso positivo urbano"* | *Fiscalía General de la Nación*. Fiscalía General de la Nación. <https://www.fiscalia.gov.co/colombia/noticias/fiscal-general-caso-de-diego-felipe-becerra-fue-un-falso-positivo-urbano/>
- Fiscalía General de la Nación. (2015). *En juicio, alias Don Berna ratificó participación del coronel Plazas Acevedo en crimen de Jaime Garzón* | *Fiscalía General de la Nación*. <https://www.fiscalia.gov.co/colombia/noticias/en-juicio-alias-don-berna-ratifico-participacion-del-coronel-plazas-acevedo-en-crimen-de-jaime-garzon/>
- Fiscalía General de la Nación. (2016). *Homicidio del humorista Jaime Garzón es de lesa humanidad: Fiscalía* | *Fiscalía General de la Nación*. <https://www.fiscalia.gov.co/colombia/noticias/homicidio-del-humorista-jaime-garzon-es-de-lesa-humanidad-fiscalia/>
- Fiscalía General de la Nación. (2018). *Condenado José Miguel Narváez a 30 años de prisión por crimen del periodista y humorista Jaime Garzón* | *Fiscalía General de la*

- Nación*. <https://www.fiscalia.gov.co/colombia/seccionales/condenado-jose-miguel-narvaez-a-30-anos-de-prision-por-crimen-del-periodista-y-humorista-jaime-garzon/>
- Fonseca, A. L. P., Botero, C. A. A., Castro, D. Y. R., & Vanegas, Y. O. (2014). Construcción de ciudad: entre los fillos de la memoria y la violencia. Caso Manrique, Medellín\*. *Estudios Políticos*, 44(44), 141–161.  
<http://search.proquest.com/docview/1558845848?accountid=45668>
- Forceville, C. (1996). Pictorial Metaphor in Advertising. En *Metaphor and Symbolic Activity* (Número 9). <https://doi.org/10.4324/9780203272305>
- Forceville, C. (2002). The identification of target and source in pictorial metaphors. *Journal of Pragmatics*, 34(1), 1–14. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(01\)00007-8](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(01)00007-8)
- Forceville, C. (2006). Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. *Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives*, 372–402. <https://doi.org/https://doi.org/10.1515/9783110215366.1.19>
- Forceville, C. (2008). Metaphor in pictures and multimodal representations. En R. Gibbs Jr (Ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* (1a ed., pp. 462–482). Cambridge University Press.
- Garzón Forero, M. (2013, agosto 22). *homenaje jaime~marisol garzon*. aixerix oral. <https://www.youtube.com/watch?v=Tb3JN4NcJqA>
- Garzón, J. (1998). *Jaime Garzón en la Universidad Nacional*. Jaime Garzón en la Universidad Nacional de Colombia.  
<https://www.youtube.com/watch?v=nW4eiJRhvEU>
- Giraldo, J. (2015). Política y guerra sin compasión. *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas*, 1–47.
- GMH. (2013). ¡Basta Ya! Colombia:Memorias de guerra y dignidad. En *Latinos at the Golden Gate*. <https://doi.org/10.5149/northcarolina/9781469607665.003.0006>
- Gómez Muller, A. (2011). Arte Y Memoria De La Inhumanidad: Acerca De Un Olvido De Arena. *Cátedra Manuel ANcízar*, 39–72.
- González Aranda, B. (2009, diciembre 2). *La caricatura en Colombia a partir de la independencia: ¡Dios salve la caricatura!* La caricatura en Colombia a partir de la independencia. <https://www.banrepcultural.org/la-caricatura-en-colombia/texto24.html>
- González Gil, A. (2019). Desaparición forzada, acción colectiva y actores emergentes: el caso de La Escombrera, Comuna 13 Medellín, Colombia\* Enforced Disappearance,

- Collective Action and Emerging Actors: The Case of La Escombrera, Comuna 13 Medellín, Colombia\*. *Historia y Grafía*, 52(26), 15–56.  
<http://www.scielo.org.mx/pdf/hg/n52/1405-0927-hg-52-15.pdf>
- González Perafán, L., Delgado Bolaños, C. R., Gonzalez Posso, C., Enríquez Pantoja, L. F., & Laverde Doncell, F. (2020). *INFORME ESPECIAL SOBRE AGRESIONES A PERSONAS DEFENSORAS DE LOS DERECHOS HUMANOS Y DE LOS ACUERDOS DE PAZ*. <http://www.indepaz.org.co/wp-content/uploads/2020/03/SEPARATA-DE-ACTUALIZACIÓN-2020-28-02.pdf>
- González Posso, C. (2015). *EJE DE LA PAZ Y LA MEMORIA | Centro de Memoria, Paz y Reconciliación*. 2015. <https://centromemoriabogota.wordpress.com/eje-de-la-paz-y-la-memoria/>
- Grady, J. (2007). A typology of motivation for conceptual metaphor: correlation vs. resemblance. En V. Evans, B. Bergen, & J. Zinken (Eds.), *The Cognitive Linguistics Reader* (1a ed., pp. 316–334). Equinox Publishing Ltd.
- Guardia Crespo, M. (2018). INTERACCIÓN HUMANA Y SIMBÓLICA EN RITUALES DEL VALLE ALTO DE COCHABAMBA. *Punto Cero*, 23(36), 49–63.  
[http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1815-02762018000100005&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762018000100005&lng=es&nrm=iso)
- Guzmán, G., Fals Borda, O., & Umaña Luna, E. (1962). *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social* (2a ed.). Ediciones Tercer Mundo.
- Haye, A., Herraz, P., Cáceres, E., Morales, R., Torres-Sahli, M., & Villarroel, N. (2018). Time and memory: On the narrative mediation of historical subjectivity. *Revista de Estudios Sociales*, 2018(65), 22–35. <https://doi.org/10.7440/res65.2018.03>
- HCHR. (2014). *Defensores de DD. HH., ‘objetivo militar’ de las Águilas Negras*. HCHR. <https://www.hchr.org.co/index.php/compilacion-de-noticias/126-onu-derechos-humanos/5252-defensores-de-dd-hh-objetivo-militar-de-las-aguilas-negras>
- HCHR. (2015). *Los militares y el caso de Jaime Garzón*. <https://www.hchr.org.co/index.php/compilacion-de-noticias/53-victimas/7114-los-militares-y-el-caso-de-jaime-garzon>
- Heller, E. (2008). *Psicología del color*.
- Hernández Gamarra, A. (2001). *La moneda en Colombia* (B. Villegas (Ed.)). Villegas Editores. <https://villegaseditores.com/la-moneda-en-colombia>
- Huacruz, F. (2019, febrero 12). *Teck 24 desde Colombia para todo el mundo*. All City

- Canvas. <https://www.allcitycanvas.com/teck-24-desde-colombia>
- Human Rights Watch. (2019, febrero 27). *Colombia: Nuevos comandantes del Ejército estarían vinculados con “falsos positivos”* | Human Rights Watch. Human Rights Watch. <https://www.hrw.org/es/news/2019/02/27/colombia-nuevos-comandantes-del-ejercito-estarian-vinculados-con-falsos-positivos>
- ICTJ. (2009). *Recordar en conflicto: Iniciativas no oficiales de memoria en Colombia. Recordar y Reparar* (M. Briceño-Donn, F. Reátegui, M. C. Rivera, & C. Uprimny Salazar (Eds.)).
- IEPRI, Comisión Colombiana de juristas, Programa Somos Defensores, CINEP, VerdadAbierta, Movimiento Ríos Vivos, ASCAMCAT, & Confederación Acción Comunal. (2019). *¿CUÁLES SON LOS PATRONES?*  
[http://iepri.unal.edu.co/fileadmin/user\\_upload/iepri\\_content/boletin/patrones6.pdf](http://iepri.unal.edu.co/fileadmin/user_upload/iepri_content/boletin/patrones6.pdf)
- Itten, J. (1975). *Arte del color*. <https://wiki.ead.pucv.cl/images/3/33/El-Arte-Del-Color-Johannes-Itten.pdf>
- Izquierdo, G. (2009). *Jaime Garzón. El genial impertinente*.
- Jaimes Vargas, J. (2018). *EL BLOQUE CAPITAL, LA HISTORIA DE LAS VÍCTIMAS DEL PARAMILITARISMO EN BOGOTÁ EN LOS AÑOS 90* [PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA]. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/40021/TG-Jaimes%2CJuliana%28%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Jaramillo, C. E. (2006, junio). El machete. *Semana*. <https://www.semana.com/el-machete/79610-3/>
- Jaramillo Marín, J., Parrado Pardo, E., & Torres Pedraza, J. P. (2017). Los trabajos de y con la(s) memoria(s) en Colombia (2005-2016). En S. V. Alvarado, E. Rueda, & G. Orozco (Eds.), *Las ciencias sociales en sus desplazamientos. Nuevas epistemes y nuevos desafíos* (1a ed., pp. 119–146). CLACSO.  
<http://library1.nida.ac.th/termpaper6/sd/2554/19755.pdf>
- Jelin, E. (2020). *Las tramas del tiempo. Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. (1a ed.). CLACSO.  
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20201222032537/Antologia-Elizabeth-Jelin.pdf>
- Jenkins, H. (2003, enero 15). *Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling*. MIT Technology Review. <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia->

- storytelling/
- JEP. (2019, marzo 1). *Caso 07: Reclutamiento y utilización de niñas y niños en el conflicto armado*. Los grandes casos de la JEP.  
<https://www.jep.gov.co/Especiales/casos/07.html>
- UNIDAD DE INVESTIGACIÓN Y ACUSACIÓN DE LA JEP, "RECONOCE COMO VÍCTIMA SILENCIOSA EL MEDIO AMBIENTE.", (2019).  
[https://www.jep.gov.co/SiteAssets/Paginas/UIA/sala-de-prensa/Comunicado\\_UIA - 009.pdf](https://www.jep.gov.co/SiteAssets/Paginas/UIA/sala-de-prensa/Comunicado_UIA_-_009.pdf)
- Kandinsky, W. (2003). *Punto y línea sobre el plano*.
- Kinorama Colombia. (2017, agosto 28). *18 años sin tu verdad: Homenaje a Jaime Garzón Forero - YouTube*. Kinorama Colombia.  
<https://www.youtube.com/watch?v=SBgHzyVHeIA>
- Klanten, R., Mischler, M., & Bilz, S. (2008). *El pequeño sabelotodo. Sentido común para diseñadores* (R. Klanten, M. Mischler, & S. Bilz (Eds.)). Die Gestalten Verlag.
- Kress, G. (2015). Multimodal discourse analysis. *The Routledge Handbook of Discourse Analysis*. <https://doi.org/10.4324/9780203809068.ch3>
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images. The grammar of Visual Design*.
- Küppers, H. (1992). *Fundamentos de la teoría de los colores*.
- La Fontaine, J. (1986). *Initiation: Ritual Drama and Secret Knowledge Across the World (Themes in Social Anthropology, Vol 3)* (1a ed.). Manchester University Press.
- La Oficina del Alto Comisionado para la Paz Colombia. (2016). El Acuerdo Final de paz. *Poder Legislativo*.  
<https://www.refworld.org/es/type,BILATERALTREATY,,,5a874f254,0.html>
- La Silla Vacía. (2017, octubre 30). *Los 410 dueños de los principales medios (incluyendo los de paraísos fiscales) | La Silla Vacía*. La Silla Vacía.  
<https://lasillavacia.com/hagame-el-cruce/los-410-duenos-de-los-principales-medios-incluyendo-los-de-paraisos-fiscales-63175>
- Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor. En *Metaphor and Thought* (pp. 202–251). Cambridge University Press.  
<https://doi.org/10.1017/CBO9781139173865.013>
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metáforas de la vida cotidiana* (6a ed.). Ediciones Cátedra.
- LeGrand, C. (2007). Los antecedentes agrarios de la violencia: el conflicto social en la

- frontera colombiana, 1850-1936. En G. Sánchez & R. Peñaranda (Eds.), *Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia.
- Leone, M. (2019). Rostros populares, rostros populistas: para una semiótica de la efigie heroica (el caso de José Gervasio Artigas). *deSignis*, 31(31), 171–179.  
<https://doi.org/http://dx.doi.org/10.35659/designis.i31p171-179>
- Leone, M. (2020). *El rostro aumentado: Trayectorias tecnológicas de lo falso*. (p. 23). Universidad de Shanghái.  
[https://www.academia.edu/44433122/2020\\_El\\_rostro\\_aumentado\\_Trayectorias\\_tecnologicas\\_de\\_lo\\_falso](https://www.academia.edu/44433122/2020_El_rostro_aumentado_Trayectorias_tecnologicas_de_lo_falso)
- Londoño, C. A. (2011, octubre 9). “...y hasta aquí los deportes”... *País de Mierda!!!* . Ivanzztop. <https://www.youtube.com/watch?v=WpwDRliHasA>
- López, A. (2018, febrero 1). *El video de Mal Crew para recordar a Jaime Garzón* . Cartel Urbano. <https://cartelurbano.com/noticias/mala-memoria-el-cortometraje-que-repasa-la-historia-del-mural-de-jaime-garzon>
- López de la Roche, F. (2015). *El gobierno de Juan Manuel Santos 2010-2015: cambios en el régimen comunicativo, protesta social y proceso de paz con las FARC*.  
[www.scielo.org.co/pdf/anpol/v28n85/v28n85a01.pdf](http://www.scielo.org.co/pdf/anpol/v28n85/v28n85a01.pdf)
- López González, L. (2018). Muralismo. En R. Vinyes (Ed.), *Diccionario de la memoria colectiva* (1a ed., p. 601). Editorial Gedisa S.A.
- López Méndez, M. (2015, septiembre). La humanidad de los mártires. Notas para el estudio sociohistórico del martirio. *Intersticios sociales*.  
<http://www.scielo.org.mx/pdf/ins/n10/n10a3.pdf>
- Lozano, J. (2020, mayo 24). *Ratas y gatos de la pandemia* . El Tiempo.  
<https://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/juan-lozano/ratas-y-gatos-de-la-pandemia-columna-de-juan-lozano-499136>
- Mackay, R. R. (2015). Multimodal legitimation: Selling Scottish independence. *Discourse and Society*, 26(3), 323–348. <https://doi.org/10.1177/0957926514564737>
- MAL Crew. (2018, enero 16). *Mala Memoria\* // Mural Jaime Garzón on Vimeo*. Mala Memoria. <https://vimeo.com/251319309>
- Maldonado, C. R. (2016). Radio de intervención cultural durante el conflicto armado en el caribe colombiano. *Opcion*, 32(Special Issue 12), 375–397.  
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31048903018>
- Manga, G. (2018, julio 3). *Íngrid Betancourt: ni Juana de Arco ni Kardashian*. Semana.

- <https://www.semana.com/opinion/articulo/historia-de-ingrid-betancourt-por-german-manga/574027>
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*.
- Martinec, R., & Salway, A. (2005). A system for image–text relations in new (and old) media. *Visual Communication*, 4(3), 337–371.  
<https://doi.org/10.1177/1470357205055928>
- Martínez Ante, O. L. (2018). *Hermano de Jaime Garzón habla sobre serie de Jaime Garzón en RCN - Cine y Tv - Cultura - ELTIEMPO.COM*.  
<https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/hermano-de-jaime-garzon-habla-sobre-serie-de-jaime-garzon-en-rcn-175696>
- Maxwell, J. A. (2004). Reemergent scientism, postmodernism, and dialogue across differences. *Qualitative Inquiry*, 10(1), 35–41.  
<https://doi.org/10.1177/1077800403259492>
- Medina Cartagena, M. A. (2017). *Humor político audiovisual en Colombia: de los gloriosos años noventa en televisión a Internet como alternativa*.  
<https://doi.org/doi.org/10.12804/op9789587389753>
- Medina Gallego, C. (2015). *Notas para una propuesta de periodización de la historia del conflicto colombiano en el siglo XX*.
- Melín, N. (2007). *Fragmentos y memorias del buen vivir: la ciudad desde una perspectiva siquiátrica y arquitectónica*.
- Mena, L. I. (1972). La huelga de la compañía bananera como expresión de lo “Real Maravilloso” americano en Cien años de soledad. *Bulletin Hispanique*, 379–405.  
<https://doi.org/https://doi.org/10.3406/hispa.1972.4082>
- Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva ntroducción a la cultura visual* (1a ed.). Paidós Ibérica S.A.
- Molano, A. (2001). *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (1a ed.). El Áncora Editores.
- Molano Bravo, A. (2015). *Fragmentos de la historia del conflicto armado (1920-2010). Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas*.
- Morales Acosta, C. (2017). *Arando el pasado para sembrar la paz. Relatos de las víctimas del conflicto armado en sumapaz (1990 - 2017)* (1a ed.). Universidad Nacional de Colombia. <http://centromemoria.gov.co/wp-content/uploads/2019/04/Libro-Arando-el-pasado-para-sembrar-la-paz.pdf>

- Moreno Barreto, J. D. (2018). *“Los líderes sociales no son enemigos del Estado”*: Michel Forst . El Espectador. <https://www.elespectador.com/colombia2020/pais/los-lideres-sociales-no-son-enemigos-del-estado-michel-forst-articulo-856974>
- Moscovici, S. (1979). El psicoanálisis, su imagen y su público. En *Colección temas básicos* (2a ed.). Editorial Huemul.
- Mouffe, C. (2011). *En torno a lo político* (1a ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Müller, M. G. (2015). Iconography. *The International Encyclopedia of Communication*, 1–4. <https://doi.org/10.1002/9781405186407.wbieci001.pub2>
- Murcia, N., Jaimes, S. S., & Gómez, J. (2016). La práctica social como expresión de humanidad Cinta. *Cinta de Moebio*, 57, 257–274. <https://doi.org/10.4067/S0717-554X2016000300002>
- Muriel Pérez, H. (2020, enero 24). *¿Su empresa ha financiado a los paramilitares? Entérese de cuáles lo han hecho*. laorejaroja. <https://www.laorejaroja.com/su-empresa-ha-financiado-a-los-paramilitares-entere-se-de-cuales-lo-han-hecho2/>
- Najmanovich, D. (2018, octubre). Communication and production of meaning: A non-disciplinary approach. *Nomadas*, 49(49), 27–45. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n49a2>
- Narváz Prosser, L. (2006). *La pedagogía del humor en los primeros años*. Theoría. [https://studylib.es/doc/8610165/la-pedagogía-del-humor-en-los-primeros-años](https://studylib.es/doc/8610165/la-pedagogia-del-humor-en-los-primeros-años).
- Noticias Uno Colombia. (2014, agosto 2). *Durante un año, inteligencia militar grabó seguimientos a Jaime Garzón*. Noticias Uno Colombia. [https://www.youtube.com/watch?v=sZfdwuVmyw&ab\\_channel=NoticiasUnoColombia](https://www.youtube.com/watch?v=sZfdwuVmyw&ab_channel=NoticiasUnoColombia)
- NoticiasUnoColombia. (2017, diciembre 16). *El ministro de Defensa dice que a los líderes sociales los matan por líos de faldas y de vecinos* . NoticiasUnoColombia. [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=10&v=D7yix8oGoQQ&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?time_continue=10&v=D7yix8oGoQQ&feature=emb_title)
- OACNUDH. (2018). *Informe anual del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos e informes de la Oficina del Alto Comisionado y del Secretario General*. <https://www.hchr.org.co/documentoseinformes/informes/altocomisionado/informe-anual-2017.pdf>
- Osorio, P. (2014, diciembre 24). *El mundo colorido de un colectivo llamado Bicromo*.

- VICE. [https://www.vice.com/es\\_co/article/d3md4m/nathy-peluso-natikillah-entrevista](https://www.vice.com/es_co/article/d3md4m/nathy-peluso-natikillah-entrevista)
- Panofsky, E. (1987). Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento. En *El significado en las artes visuales* (1a ed., p. 386). [http://cataleg.uji.es/record=b1100809~S1\\*cat](http://cataleg.uji.es/record=b1100809~S1*cat)
- Panofsky, E. (1998). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial.
- Pardo, N. (2017). *Aproximación al despojo en Colombia: representaciones mediáticas* (1a ed.). Universidad Nacional de Colombia.
- Pardo, N. (2020). Storytelling : Representaciones Mediáticas de las Memorias en Colombia. *Pragmática sociocultural / Sociocultural pragmatics*, 8(1), 1–40. <https://doi.org/https://doi.org/10.1515/soprag-2020-0004>
- Pardo, N., & Moreno, L. (s/f). *Memorias en el posacuerdo colombiano: narrativas-relatos para construir paz* (En Prensa).
- Pardo Rueda, R. (2015). *La historia de las guerras*.
- Pareja, R. (2019, junio 24). *Nido de ratas*. El Mundo. <https://www.elmundo.com/noticia/Nido-de-ratas/376921>
- Pawlik, J. (1996). *Teoría del color*.
- Pérez Fonseca, A. L. (2015). LA CLASIFICACIÓN SOCIAL DEL OTRO: FORMAS DE NOMBRAR LA “PELIGROSIDAD” EN EL MARCO DEL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO. *Análisis Político*, 28(84), 58–75. <https://doi.org/10.15446/anpol.v28n84.54639>
- Pérez, R. (2019, agosto 13). *¿Quiénes mataron a Jaime Garzón? La respuesta de Alfredo, su hermano* |. La FM. <https://www.lafm.com.co/judicial/quienes-mataron-jaime-garzon-la-respuesta-de-alfredo-su-hermano>
- Pérez Robles, S. T. (2017). *Inmorales, injuriosos y subversivos: La prensa liberal y socialista censurada durante la Hegemonía Conservadora (1886-1930)*.
- Pérez Serrano, D. H. (2013, agosto 2). *Los grafitis que le cambiaron la cara a la 26*. Publimetro. <https://www.publimetro.co/co/noticias/2013/08/02/fotos-los-grafitis-que-le-cambiaron-la-cara-a-la-26.html>
- Pérgolis, J. C., & Moreno, D. (2010). *La capacidad comunicante del espacio*.
- Pierce, C. S. (1960). *Collected papers of Charles Sanders Pierce* (C. Hartshorne, P. Weiss, & A. W. Burks (Eds.)). Harvard University Press.
- Pita Pico, R. (2018). Violencia, censura y medios de comunicación en Colombia: los efectos del Bogotazo y el colapso en las transmisiones radiales. *Anagramas*

- Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 17(33), 153–173.  
<https://doi.org/10.22395/angr.v17n33a7>
- PIUPC, U. N. de C. (2000). *Conflicto armado, niñez y juventud. Una perspectiva psicosocial* (M. N. Bello & S. Ruiz Ceballos (Eds.)). Universidad Nacional de Colombia. [www.bivipas.unal.edu.co/handle/10720/297](http://www.bivipas.unal.edu.co/handle/10720/297)
- Poulin, R. (2012). *El lenguaje del diseño gráfico*.
- Prada, A. S., & Vidales, P. R. (2010). *Significados culturales del graffiti a la luz de la narrativa de graffiteros bogotanos*.  
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/8022/tesis105.pdf?sequence=1>
- Rabe, A. M. (2018). Arte. En R. Vinyes (Ed.), *Diccionario de la memoria colectiva* (1a ed., pp. 48–52). Editorial Gedisa. S.A.
- Ramírez, J. (2016, octubre 4). *El No ha sido la campaña más barata y más efectiva de la historia*. Asuntos Legales. <https://www.asuntoslegales.com.co/actualidad/el-no-ha-sido-la-campana-mas-barata-y-mas-efectiva-de-la-historia-2427891>
- Razón + fe. (2019, marzo 18). “No era la persona que han endiosado... Garzón estaba lleno de demonios”, Darcy Quinn | Razon+Fe. Razón + fe.  
<https://www.razonmasfe.com/actualidad/no-era-la-persona-que-han-endiosado-garzon-estaba-lleno-de-demonios-darcy-quinn/>
- Razón + Fe. (2019, septiembre 16). *Esta es la razón porque Garzón tenía el alias guerrillero de Heidi, según la revista Semana | Razon+Fe*.  
<https://www.razonmasfe.com/actualidad/garzon-era-heidi/>
- RCN. (1999). *Teaser 3 Última Entrevista: “JAIME GARZÓN” Yo: José Gabriel 1999*. Yo, José Gabriel. <https://www.youtube.com/watch?v=eOQ5HBGBInQ>
- RCN. (2019). *Jaime Garzón sus amigos recuerdan el fatal día - YouTube*. Jaime Garzón sus amigos recuerdan el fatal día.  
<https://www.youtube.com/watch?v=URcpTRHeVzY>
- Real Academia Española. (2020). *rata | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE*. Diccionario de la lengua española. <https://dle.rae.es/rata>
- Rentería, E. (2013, agosto 3). *Colombia : 14 años del asesinato de Jaime Garzón*. Le journal International. [https://www.lejournalinternational.fr/Colombia-14-anos-del-asesinato-de-Jaime-Garzon\\_a1194.html](https://www.lejournalinternational.fr/Colombia-14-anos-del-asesinato-de-Jaime-Garzon_a1194.html)
- Rico Reyes, G. (2016). El asesinato de nuestro Jaime Garzón. En *Una mentira llamada*

- pos-conflicto.*
- Riveros, J. (2004). *Voces y lustradas. Una mirada a la ciudad desde las estaciones de los lustrabotas* (1a ed.). Universidad Externado de Colombia.
- Rizo García, M. (2004). Comunicación e interacción social. Aportes de la comunicología al estudio de la ciudad, la identidad y la inmigración. *Global Media Journal*, 1(2).
- Rizo García, M. (2005). La ciudad como objeto de estudio de la comunicología. Hipótesis, preguntas y rutas para la construcción de un estado del arte sobre la línea de investigación “Ciudad y comunicación”. *Andamios. Revista de investigación social*, 1(2), 197–225. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62810209>
- Rizo García, M. (2006). Comunicación y ciudad. Primeras reflexiones para el desarrollo de una línea de investigación. *MEDIACIONES*, 4(6), 65–76.  
<https://doi.org/https://doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.4.6.2006.65-76>
- Rodríguez, G. P. (2013). *Chulavitas, Pájaros y Contrachusmeros. La violencia paramilitar como dispositivo antipopular en la Colombia de los 50.*  
<https://www.aacademica.org/000-010/487>
- Romero, M. (2007). Paramilitares, narcotráfico y contrainsurgencia: una experiencia para no repetir. En C. Hurtado (Ed.), *Pasado y presente de la violencia en Colombia.*  
<https://doi.org/958-98022-9-8>
- Ronderos, M. T. (2007). *5 en humor.*
- Roulin, F. (2020). *Yves Klein / Biography.* <http://www.yvesklein.com>.  
<http://www.yvesklein.com/en/biographie/>
- Rowe, W., & Schelling, V. (1993). *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina.* Editorial Grijalbo, S.A. de C.V.
- Rubiano, M. P. (2016). “Una telenovela no es ningún homenaje”: hermana de Jaime Garzón | *ELESPECTADOR.COM.*  
<https://www.elespectador.com/noticias/judicial/una-telenovela-no-ningun-homenaje-hermana-de-jaime-garz-articulo-656351>
- Ruiz, J. D. C. (2016). Los medios de comunicación como actores (Des) legitimadores. algunas reflexiones acerca del rol de los medios de comunicación sobre la construcción de la opinión pública en torno al proceso de paz de La Habana. *Análisis Político*, 28(85), 38–56. <https://doi.org/10.15446/anpol.v28n85.56245>
- Saer, J. J. (2000). La Narración-Objeto. *Norte y Sur. La narrativa rioplatense desde México*, 39–46. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv43vsfp.6>

- Salazar Isaza, J. (2011). COLOMBIA: ¿UN PAÍS DÓNDE SE MUERE EN VANO? Una interpretación antropológica de la vida y obra del humorista Jaime Garzón (1960-1999) | Salazar Isaza | Análisis Político. *Análisis Político*, 101–114.  
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/43698/44971>
- Samper, M. E. (2019). *1989* (1a ed.). Editorial Planeta Colombiana S.A.
- Sánchez, J. (2016, febrero 15). *Guache: muralismo mestizo y comunitario*. MURO Street Art. <https://murostreetart.com/2016/02/15/guache-muralismo-mestizo-y-comunitario/>
- Sánchez León, N., Payne, L., Pereira, G., Bernal, L., Marín, D., & Barboza, M. (2018). *Cuentas Claras: El papel de la Comisión de la Verdad en la develación de la responsabilidad de empresas en el conflicto armado colombiano*.  
<https://www.dejusticia.org/wp-content/uploads/2018/02/Cuentas-claras.pdf>
- Santos, J. M. (2019). *La batalla por la paz. El largo camino para acabar el conflicto con la guerrilla más antigua del mundo*. (Tercera). Editorial Planeta Colombiana S.A.
- Scolari, C. A. (2013). Narrativas transmedia - Enfoque. En *Enfoque - Narrativas transmedia* (1a ed.). DEUSTO.
- Sebastián Cárdenas, M. L. (2014). Hacia una perspectiva constructorista de la Ergonomía: aplicaciones de la narrativa en Ergonomía (prevención y diseño). *Apuntes de Psicología*, 32(3), 199–216.  
<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/85130/518-1194-1-SM.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Seijas, A. (2015, febrero 20). *Imaginario urbanos: ¿cómo percibimos a nuestras ciudades?* Ciudades sostenibles. <https://blogs.iadb.org/ciudades-sostenibles/es/imaginarios-urbanos/>
- Semana. (1999). *JAIME GARZON 1960 - 1999*. Semana.  
<https://www.semana.com/nacion/articulo/jaime-garzon-1960-1999/52027-3>
- Semana. (2000, abril 17). *El zar del secuestro*. Orden Público.  
<https://www.semana.com/nacion/articulo/el-zar-del-secuestro/41666-3>
- Semana. (2011). *Diego Felipe: una muerte y muchas preguntas*. Semana.  
<https://www.semana.com/nacion/articulo/diego-felipe-muerte-muchas-preguntas/245317-3>
- Semana. (2017, diciembre 30). *Todd Howland escribe sobre matanza de defensores de derechos humanos*. Semana. <https://www.semana.com/nacion/articulo/todd-howland-escribe-sobre-matanza-de-defensores-de-derechos-humanos/552195>

- Semana. (2018a). *Condenan a José Miguel Narvaez a 30 años de cárcel por crimen de Jaime Garzón*. Semana. <https://www.semana.com/nacion/articulo/condenan-a-jose-miguel-narvaez-a-30-anos-de-carcel-por-crimen-de-jaime-garzon/579477>
- Semana. (2018b, diciembre 12). *Por las ratas recordaron el paso de Moreno de Caro en el Congreso*. Semana. <https://www.semana.com/confidenciales-semanacom/articulo/por-las-ratas-recordaron-el-paso-de-moreno-de-caro-en-el-congreso/594525>
- Senado de la República. (1998, octubre 6). Gaceta del Congreso. *Gaceta del Congreso*. <https://sidn.ramajudicial.gov.co/SIDN/PUBLICACIONES PERIODICAS/TEXTO COMPLETO Y TABLAS DE CONTENIDO PP/Gaceta del Congreso/Gaceta del Congreso 1998/GC 209 de 1998.pdf>
- Señal Colombia. (2014). *Jaime Garzón, especial*. Señal Colombia. <https://www.rtvplay.co/documentales/jaime-garzon-especial/jaime-garzon-especial>
- Silva Guzmán, M. (1998, abril 12). *EL CEPILLO DE DE LA CALLE*. El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-752878>
- Silva Tellez, A. (1986). *Una ciudad imaginada* (Universidad Nacional de Colombia (Ed.)).
- Silva Tellez, A. (2012). Los imaginarios como hecho estético. *Designis*, 9–19. [10.5281/zenodo.1291488](https://zenodo.org/record/1291488)
- Silva Tellez, A. (2013). *Atmósferas ciudadanas: grafiti, arte público, nichos estéticos* (primera ed). Universidad Externado de Colombia.
- Siqueiros, D. A. (1979). *Como se pinta un mural*.
- teleSUR tv. (2018, agosto 12). *Conmemorarán colombianos 19 años del asesinato de Jaime Garzón*. teleSUR tv. <https://www.youtube.com/watch?v=rlgWk6dikgg>
- Teng, N., & Sun, S. (2002). Grouping, Simile, and Oxymoron in Pictures: A Design-Based Cognitive Approach. *Metaphor and Symbol*, 17(4), 295–316. [https://doi.org/10.1207/s15327868ms1704\\_3](https://doi.org/10.1207/s15327868ms1704_3)
- Timmling, H. F. (2012). *MEMORIAS URBANAS. COTIDIANEIDAD, IDENTIDAD Y TRASCENDENCIA EN LA CIUDAD URBAN MEMORIES, EVERYDAY LIFE, IDENTITY AND TRANSCENDENCE OF THE CITY*. <http://www.redalyc.org/pdf/198/19824826002.pdf>
- Todorov, T. (2000). *Los Abusos de la Memoria* (3a ed.). Editorial Paidós.
- Tomadoni, C., & Romero Grezzi, C. (2014). El lugar como categoría de análisis del espacio público. Complejidad, (in)materialidad, resignificación y planificación del

- espacio público. *Gestión y Ambiente*, 17(1), 99–113.
- Turner, V. (2002). *Antropología del ritual* (I. Geist (Ed.); 1a ed.). Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- UJTL. (2017, octubre 20). *Diseñador tadeísta 'Teck 24', un 'teso' del calligrafiti en Latinoamérica*. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. <https://www.utadeo.edu.co/es/noticia/utadeo-en-los-medios/home/1/disenador-tadeista-teck-24-un-teso-del-calligrafiti-en-latinoamerica>
- Uribe Alarcón, M. V. (2015). Desaparición y evanescencia. El arte contemporáneo y la violencia. *Resistencia al olvido. Memoria y Arte en Colombia, January 2016*. <https://www.researchgate.net/publication/317350649%0ADesaparición>
- Useche Aldana, Ó. (2003). La potencia creativa de la resistencia a la guerra. *Polis. Revista Latinoamericana*, 6. <http://journals.openedition.org/polis/6721>
- Vasilachis, I. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa* (1a ed., Vol. 1). Editorial Gedisa. S.A. <http://investigacionsocial.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/103/2013/03/Estrategias-de-la-investigacin-cualitativa-1.pdf>
- Vásquez Zárate, G. A. (2017). Devenir en padres: un análisis de las prácticas de resistencia de la organización H.I.J.O.S., Bogotá. *Revista Colombiana de Sociología*, 40(1), 25–44. <https://doi.org/10.15446/rsc.v40n1.61947>
- Vega Cantor, R. (2015). Injerencia de los Estados Unidos, contrainsurgencia y terrorismo de Estado. *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas*.
- VerdadAbierta. (2008). *Defensores de derechos humanos en la mira de los paramilitares*. VerdadAbierta. <https://verdadabierta.com/defensores-de-derechos-humanos-en-la-mira-de-los-paramilitares/>
- VerdadAbierta. (2009). *"Don Berna", Diego Fernando Murillo Bejarano*. VerdadAbierta. <https://verdadabierta.com/perfil-diego-fernando-murillo-bejarano-alias-don-berna/>
- VerdadAbierta. (2012, agosto 24). *El crimen que envió a la cárcel al 'Pacificador del Urabá'*. VerdadAbierta. <https://verdadabierta.com/el-crimen-que-envio-a-la-carcel-al-pacificador-del-uraba/>
- VerdadAbierta. (2015a). *'Don Berna' y el arte de esquivar la verdad*. VerdadAbierta. <https://verdadabierta.com/don-berna-y-el-arte-de-esquivar-la-verdad/>
- VerdadAbierta. (2015b). *Especial Falsos Positivos*. VerdadAbierta. <https://verdadabierta.com/especiales-v/2015/falsos-positivos/>

- Vignolo, P. (2013). ¿Quién gobierna la ciudad de los muertos? Políticas de la memoria y desarrollo urbano en Bogotá. (Spanish). *Who Governs the City of the Dead? Memory Policies and Urban Development in Bogotá. (English)*, 17(35), 124–142.  
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ofm&AN=94814369&lang=es&site=ehost-live>
- Villamizar Herrera, D. (2017). *Las guerrillas en Colombia*.
- Wills, M. E. (2015). Los tres nudos de la guerra colombiana. *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas*.