

**MODALIDADES DE RESIGNIFICACIÓN DE LA OBRA ¿QUIÉN DIO
LA ORDEN? CONTEXTOS DE PRODUCCIÓN Y USOS POLÍTICOS.**

Autora:

Bárbara Estefani Montenegro Iglesias.

Investigación presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Estudios Sociales.

Directora de tesis:

Marlene Sánchez Moncada.

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Humanidades, Maestría en Estudios Sociales.

Línea de investigación: Memoria, identidad y sujetos sociales

Bogotá, Colombia

2024

**MODALIDADES DE RESIGNIFICACIÓN DEL MURAL ¿QUIÉN DIO LA ORDEN?
CONTEXTOS DE PRODUCCIÓN Y USOS POLÍTICOS**

Barbara Estefani Montenegro Iglesias.

Tabla de contenido

Tabla de contenido	3
Tabla de abreviaturas.	5
Tabla de imágenes.	6
INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO 1: LOS FALSOS POSITIVOS EN LOS ESTUDIOS SOCIALES.	16
1.1 ESTADO DEL ARTE.	17
1.1.1 El muralismo y expresión política.	18
1.1.2 Muralismo ciudadano y memoria.	23
1.1.3 Muralismo y reterritorialización.	28
1.2 REFERENTES CONCEPTUALES.....	32
1.2.1 Precisiones en torno a los conceptos Falso Positivo, Ejecución Extrajudicial, Crimen de lesa humanidad y Crimen de Estado.	32
1.2.2 Falsos positivos.	33
1.2.3 Ejecuciones extrajudiciales.	35
1.2.4 Crímenes de lesa humanidad.....	36
1.2.5 Crímenes de Estado.	37
1.3. Crímenes de Estado en el contexto internacional.	38
1.3.1 Estudio del falso positivo en Colombia.	38
1.3.2 Antecedentes al caso 6402.	39
1.3.3 Falsos positivos y la política de seguridad democrática en Colombia	40
1.3.4 Tipos de víctimas que se legitimaron como falsos positivos.	41
1.3.5 <i>Modus operandi</i> , una estructura jerárquica criminal.	43
1.3.6 Banalización y negación de los crímenes de Estado.	46
1.3.7 Alcances políticos de los mal llamados falsos positivos.....	49
1.3.8 Desafiando la impunidad y la revictimización de los crímenes de Estado.....	49
1.3.9 El mural '¿Quién dio la orden?' como dispositivo de resignificación en Colombia.	53
1.4. METODOLOGÍA	56
1.4.1 Búsqueda, localización, identificación y selección de la producción gráfica	56
1.4.2 Producción del mural original y sus usos políticos.	56
1.4.3 Versiones derivadas y usos políticos del mural QDLO.	57
1.4.4 Resignificaciones de la imagen mural en otros murales.....	58
1.4.5 Resignificaciones del mural QDLO en caricaturas.....	59

1.4.6 El mural QDLO en pancartas y flyers.....	60
1.4.7Resignificaciones del mural QDLO en performances e instalaciones y algunos objetos.....	61
1.5 Procedimiento metodológico para el análisis de la imagen e implementación de Matrices descriptivo-analíticas.	62
1.5.1 Matriz de análisis de características iconográficas.	62
1.5.2 Matriz de organización de imágenes derivadas y resignificaciones, contexto de producción, usos políticos e información obtenida de actores cercanos a la obra QDLO.	64
1.5.3 Matriz de recolección y trasabilidad de datos de fuentes.	65
CAPITULO 2: MODALIDADES DE RESIGNIFICACIÓN DE LA OBRA ¿QUIÉN DIO LA ORDEN? CONTEXTOS DE PRODUCCIÓN Y USOS POLÍTICOS. EL MURAL ORIGINAL Y VERSIONES DERIVADAS.....	66
1. PRODUCCIÓN DEL MURAL ORIGINAL Y SUS USOS POLITICOS.....	66
1.1 Experiencias y sentidos en el diseño, la producción y la promoción del mural en el marco de la Campaña por la verdad.....	67
1.1.1 Una imagen mural que exhorta al compromiso, la esperanza y la solidaridad.	68
1.1.2 Desafiar la impunidad en Colombia, el poder del trabajo colectivo en la creación del mural. .	69
1.1.3 Artistas como voces de la Resistencia, el Mural como Testimonio de Lucha y Solidaridad.	75
1.1.4 Blanquita y su lucha por la memoria de los hijos de Mafapo.	81
2. DISEÑO, PRODUCCIÓN, PUESTA EN ESCENA DEL MURAL QDLO Y SU CENSURA	84
2.1 Descripción y análisis iconográfico del mural original.	89
2.1.1 Entre Siluetas y figuras: descripción analítica de los Códigos de Dibujo en el Mural 'QDLO'....	91
2.1.2 Entre palabras y números: análisis lingüístico y numérico del mural “QDLO”	91
2.1.3 Análisis de la composición de la imagen mural “QDLO”	92
2.1.4 Los rostros de la impunidad.....	93
2.1.5. Las sombras de la obediencia.	95
2.1.6 Rosa intenso: símbolo de lucha y determinación en la búsqueda de justicia	96
2.1.7 La cruel ecuación de 'FALSOS POSITIVOS = ASESINATO DE CIVILES	97
2.1.8 ¿Quién dio la orden?: la pregunta que grita justicia.....	99
2.1.9 QUIÉN DIO LA ORDEN. #CAMPAÑAPORLAVERDAD: un ícono de resistencia frente a la impunidad.	100
2.2. Instalación y censura.....	101
2.2.1 Usos políticos de la versión original de la imagen mural.....	105
2.3. RESIGNIFICACIONES DERIVADAS Y USOS POLITICOS DEL MURAL QUIEN DIO LA ORDEN.....	107
2.3.1 Versión 2.0, ahora son 12.	107
2.3.2 Usos políticos de la versión 2.0.....	109

2.4 Versión 3.0 la macro cifra 6402.	110
2.4.1 Cambios iconográficos en contexto de la versión 3.0.....	111
2.4.2 Vandalismo y campaña de desprestigio sobre la imagen mural 3.0.....	112
2.4.3 Segunda edición de la imagen mural 3.0.	113
2.4.4 Usos políticos de la resignificación de la versión 3.0 -6402.....	115
2.5 Contexto de producción de la versión ¿Quiénes DIERON LA ORDEN PARA... ..	115
2.5.1 Composición iconográfica.	117
2.5.2 Borramiento y amenazas.	121
2.5.3 Usos políticos de la imagen mural ¿QUIENES DIERON LA ORDEN PARA...?	122
3. MODALIDADES DE RESIGNIFICACIÓN DE LA OBRA ¿QUIÉN DIO LA ORDEN? EN OTROS MURALES, CARICATURAS, FLYERS Y PANCARTAS.	123
3.1 Resignificaciones de la imagen mural en otros murales.....	124
3.1.1 "No parimos hijos para la guerra", el mural de la catarsis.	129
3.1.2 Sentidos, elementos y códigos compartidos con el mural QDLO.	130
3.1.3 Usos políticos de las resignificaciones en otros murales.	133
3.2 Resignificaciones del mural QDLO en caricaturas.....	133
3.2.1 Usos políticos de la imagen mural QDLO en caricaturas.	143
3.3 El mural en pancartas y <i>flyers</i>	143
3.4 Resignificaciones del mural en performance e instalaciones y algunos objetos.....	147
3.4.1 Seis meses buscando a Julián.....	147
3.4.2 Mujeres con las botas bien puestas.....	151
CONCLUSIONES.....	160
Notas y agradecimientos de la autora.	169
Bibliografía	172

Tabla de abreviaturas.

Cajar	Colectivo de Abogados Jaime Alvear Restrepo.
CCEEU	Corporación Colombia, Europa, Estados Unidos.
CINEP	Centro de Investigación y Educación Popular.
CTI	Cuerpo técnico de investigación.
DIH	Derecho internacional humanitario.

JEP	Jurisdicción Especial para la Paz.
Mafapo	Madres de Falsos Positivos.
Movice	Movimiento de víctimas de Crímenes de Estado.

Tabla de imágenes.

IMAGEN 1. EVOLUCIÓN DE LA CANTIDAD DE CASOS ENTRE 2002 Y 2008. FUENTE: JEP 2024.....	44
IMAGEN 2. VERSIÓN ORIGINAL ¿QUIEN DIO LA ORDEN? FUENTE. CAJAR. AÑO:2019.....	53
IMAGEN 3. 2ª VERSIÓN ¿QUIÉN DIO LA ORDEN? FUENTE: CONTAGIO RADIO. AÑO: 2020.	57
IMAGEN 4. RESIGNIFICACIÓN 1 DE VERSIÓN 3.0 QUIÉN DIO LA ORDEN? FUENTE: COLOMBIA INFORMA AÑO: 2022.	57
IMAGEN 5. RESIGNIFICACIÓN 2 DE LA VERSIÓN 3.0 ¿QUIÉN DIO LA ORDEN? FUENTE: HACEMOS MEMORIA, AÑO: 2022.....	57
IMAGEN 6. ¿QUIENES DIERON LA ORDEN PARA... FUENTE: CORPORACIÓN JURÍDICA YIRA CASTRO AÑO:2023.....	57
IMAGEN 7. RESIGNIFICACIÓN SIN NOMBRE. FUENTE: BLU RADIO EN CABLE NOTICIAS. AÑO: 2019.....	58
IMAGEN 8. ¿QUIÉN DIO LA ORDEN? GETSEMANÍ CARTAGENA FUENTE: ALAMY.COM AÑO: 2021.	58
IMAGEN 9. ESTUDIANTE COMBATIVO. FUENTE: BOGOTÁ GRAFFITI EN FACEBOOK. AÑO: 2021.	58
IMAGEN 10. 6402 HÉROES. FUENTE: VOZ DE AMÉRICA. AÑO: 2021.	58
IMAGEN 11. EL PAÍS DEL DESANGRADO CORAZÓN. FUENTE: BOGOTÁ GRAFFITI EN FACEBOOK. AÑO:2021.	58
IMAGEN 12. NUNCA MÁS PARIR PARA LA GUERRA- 6402 ASESINATOS DE ESTADO. FUENTE: CARTEL URBANO. AÑO: 2022.	58
IMAGEN 13. NO PARIMOS HIJOS PA LA GUERRA. FUENTE: COMISIÓN DE LA VERDAD. AÑO: 2022.....	58
IMAGEN 14. 6402. FUENTE: JÓVENES ARTISTAS DEL SOL AÑO: 2023.....	58
IMAGEN 15.¿CAMBIAMOS EL FINAL DE NUESTRA HISTORIA? FUENTE: CNMH. AÑO: 2023..	58
IMAGEN 16. ¡AQUÍ NO HA PASADO NADA! FUENTE: MOVICE. AUTORA ANYELIK. AÑO:2019.....	59

IMAGEN 17. CUSTODIANDO EL MURO.	FUENTE: MINGA INDÍGENA. AÑO: 2019.....	59
IMAGEN 18. ¿QUIÉN DIO LA ORDEN?	FUENTE: REVISTA SEMANA AUTOR: VLADO. AÑO: 2020.	59
IMAGEN 19. ¿QUIEN DIO LA ORDEN?	FUENTE: X-TAN EN FACEBOOK. AÑO: 2022.....	59
IMAGEN 20.LA PREGUNTA QUEDARÁ.	FUENTE: CONTAGIO RADIO AUTOR: JHOR MANR. AÑO: 2020	59
IMAGEN 21.¿QUIÉN DIO LA ORDEN?	FUENTE: @LAOREJAROJA AUTOR: PATALEO. AÑO:2020.....	59
IMAGEN 22.¿QUIÉN DIO LA ORDEN?6402,	FUENTE: LANUEVAPRENSA AUTOR: SAFADY. AÑO:2021.	59
IMAGEN 23.QUIEREN TAPAR LA HISTORIA ¿QUIÉN DIO LA ORDEN?	FUENTE: LAS DOS ORILLAS. AUTOR: SOY OMI. AÑO:2021.	59
IMAGEN 24.TRES DORITOS DESPUÉS".	FUENTE; EL ESPECTADOR. AUTOR: PATANCARTOON. AÑO: 2023,.....	59
IMAGEN 25. SABEMOS QUIEN DIO LA ORDEN.	FUENTE: PURO VENENO EN FACEBOOK. AÑO: 2020.....	60
IMAGEN 26. SABEMOS QUIÉN DIO LA ORDEN Y EN BARRANCABERMEJA EXIGIMOS JUSTICIA	FUENTE: @PALMAEDWIN EN TWITTER. AÑO: 2020.	60
IMAGEN 27. ¿QUIÉN DIO LA ORDEN?	FUENTE: MAFAPO INTERNACIONAL EN DW.COM AÑO: 2021.....	60
IMAGEN 28.CAMPAÑA POR LA VERDAD.	FUENTE: MOVICE. AÑO: 2022	60
IMAGEN 29.WHO GAVE THE ORDER?	FOTOGRAFÍA TOMADA EN BERLÍN ALEMANIA. FUENTE: REVISTA JAVERIANA. AÑO:2022.....	60
IMAGEN 30.6402 PERFORMANCE.	FOTOGRAFÍA TOMADA EN ESCOCIA. FUENTE: REVISTA JAVERIANA. AÑO: 2022.....	60
IMAGEN 31.#QUIENDIOLAORDEN #6402RAZONES	FUENTE: MAFAPO AÑO: 2020.....	60
IMAGEN 32.¿QUIÉN DIO LA ORDEN? 6402.FOTOGRAFIA TOMADA EN MEDELLÍN DURANTE MANIFESTACIONES SOCIALES.	FUENTE: EL PAÍS. AÑO: 2022.	60
IMAGEN 33	ELLOS SABIAN ¿DIERON LA ORDEN? FUENTE: CAJAR. AÑO. 2022.	60
IMAGEN 34. HOMENAJE A VÍCTIMAS DE “FALSOS POSITIVOS”	FUENTE: TELESUR. AUTOR: MOVICE AÑO:2021.....	61
IMAGEN 35. QUE EL ARTE SE LEVANTE.	FUENTE: @ANATERESABERNAL EN TWITTER. AÑO: 2021.....	61
IMAGEN 36.PERFORMANCE BOGOTÁ	FUENTE: AL CARAJA. AÑO:2021.....	61
IMAGEN 37. 6402.	FUENTE ALAMY.COM. AÑO:2021.....	61
IMAGEN 38. PERFORMANCE ¿QUIEN DIO LA ORDEN?	FUENTE: AÑO:2021.....	61
IMAGEN 39. TAPABOCAS Y CAMISETAS.	FUENTE: INFOBAE. AÑO:2021.....	61

IMAGEN 40. MASCARA 6402. FUENTE: BLU RADIO.COM AÑO:2022.	61
IMAGEN 41. ARTE PLÁSTICO 6402. FUENTE: EL ESPECTADOR. AÑO:2023.	61
IMAGEN 42. GIRA POR LA VERDAD. FUENTE: LOQUESOMOS AÑO:2023.	61
IMAGEN 43. MATRIZ NO. 1 DE RECOLECCIÓN Y ANÁLISIS DEL MURAL ¿QUIÉN DIO LA ORDEN? FUENTE: CREACIÓN PROPIA AÑO: 2023.	62
IMAGEN 44. REGLA DE TERCIOS ¿QDLO? FUENTE: CREACIÓN PROPIA. AÑO: 2023	63
IMAGEN 45. MATRIZ NO. 2, FUENTE: CREACIÓN PROPIA. AÑO:2023.	64
IMAGEN 46. MATRIZ NO.3 FUENTE: CREACIÓN PROPIA. AÑO: 2022-2024.	65
IMAGEN 47. WHO GAVE THE ORDER? BERLIN.	69
IMAGEN 48. TITULAR DEL PERIÓDICO DIGITAL PRISMA. AÑO: 2024.	73
IMAGEN 49. USTED DIO LA ORDEN. FUENTE: @LAPACIFIKA EN TWITTER. AÑO:2024.	73
IMAGEN 50. ¿QUIEN DIO LA ORDEN? DE SUBIR EL DÓLAR. FUENTE: LAURA MEDINA. AÑO:2022	74
IMAGEN 52. ¿DDLO EN CASANARE? FUENTE: MOVICE. AÑO: 2023.	74
IMAGEN 51. Y EN EL HUILA... FUENTE: MOVICE. AÑO: 2023.	74
IMAGEN 53. URIBE ASESINO. FUENTE: PURO VENENO. AÑO: 2018.	77
IMAGEN 54. RESISTIR AL SILENCIAMIENTO, FUENTE: CREACIÓN PROPIA.	77
IMAGEN 55. TAPABOCAS Y CAMISETAS. FUENTE: INFOBAE. AÑO:2021	82
IMAGEN 56. MONTOYA DIGA LA VERDAD. FUENTE: CAJAR. AÑO:2018.	85
IMAGEN 57. CURRÍCULOS DE LA VIOLENCIA. FUENTE: CAJAR. AÑO: 2018.	86
IMAGEN 58. UBICACIÓN MURAL ORIGINAL. FUENTE: IMAGEN GOOGLE MAPS/ EDICIÓN: BARBARA MONTENEGRO. AÑO: 2024.	88
IMAGEN 59. IDENTIFICACIÓN DE FIGURAS EN EL MURAL QDLO. EDICIÓN: BARBARA MONTENEGRO. AÑO:2023.	91
IMAGEN 60. REGLA DE TERCIOS ¿QDLO? AÑO: 2023.	93
IMAGEN 61. LOS ROSTROS DE LA IMPUNIDAD. FUENTE: GOOGLE IMÁGENES.	94
IMAGEN 62. LAS SOMBRAS DE LA OBEDIENCIA. GOOGLE IMÁGENES. ADAPTACIÓN PROPIA. AÑO:2023.	95
IMAGEN 63. LAS CIFRAS QDLO. FUENTE. ADAPTACIÓN PROPIA: AÑO;2024.	96
IMAGEN 64. DIRECCIÓN DE LECTURA DEL MURAL QDLO, FUENTE : MOVICE/ ADAPTACIÓN PROPIA.	97
IMAGEN 65. CUADRICULA # 1 DEL MURAL QDLO SIGUIENDO REGLA DE TERCIOS. FUENTE: MOVICE.	97

IMAGEN 66. CUADRICULA 2 Y 3. ADAPTACIÓN PROPIA. AÑO:2023	99
IMAGEN 67. #CAMPAÑA POR LA VERDAD, RECORTE DE IMAGEN ORIGINAL. FUENTE MOVICE. AÑO: 2019.....	100
IMAGEN 68. CON PINTURA BLANCA CENSURAN EL MURAL. FUENTE: CABLE NOTICIAS. AÑO:2019.....	101
IMAGEN 69. LA CENSURA DE BLANCO. FUENTE: PURO VENENO. AÑO:2019.	101
IMAGEN 70. #EJERCITOCENSURA. FUENTE: ASOCIACIÓN MINGA.AÑO:2019.....	102
IMAGEN 71. AHORA SON 12. FUENTE: GENTE.COM. AÑO:2021	107
IMAGEN 72. RESIGNIFICACIÓN 1 DE VERSIÓN 3.0 QUIÉN DIO LA ORDEN? FUENTE: COLOMBIA INFORMA AÑO: 2022.	110
IMAGEN 73.¿INFAMES? FUENTE: @MAFAPOCOLOMBIA.AÑO:2021.....	112
IMAGEN 74. IR- RESIGNIFICACIÓN 2 DE LA VERSIÓN 3.0 ¿QUIÉN DIO LA ORDEN? FUENTE: HACEMOS MEMORIA, AÑO: 2022.....	113
IMAGEN 75. IR. ¿QUIENES DIERON LA ORDEN PARA... FUENTE: CORPORACIÓN JURÍDICA YIRA CASTRO AÑO:2023.....	117
IMAGEN 76. SITUACIÓN JUDICIAL DE LOS MILITARES INVOLUCRADOS EN EL CASO 08. FUENTE: (CORPORACIÓN JURÍDICA YIRA CASTRO, 2023) TABLA CREACIÓN PROPIA. AÑO:2024	119
IMAGEN 77. ACTORES POLÍTICOS DEL EMPRESARIADO RELACIONADOS CON EL CASO 08 Y SU SITUACIÓN JUDICIAL. FUENTE: (CORPORACIÓN JURÍDICA YIRA CASTRO, 2023)7 CREACIÓN PROPIA.	120
IMAGEN 78. IR/RESIGNIFICACIÓN SIN NOMBRE. FUENTE: BLU RADIO EN CABLE NOTICIAS. AÑO: 2019	124
IMAGEN 79. IR. ESTUDIANTE COMBATIVO. FUENTE: BOGOTÁ GRAFFITI EN FACEBOOK. AÑO: 2021.....	125
IMAGEN 80. EL PAÍS DEL DESANGRADO CORAZÓN FUENTE: BOGOTÁ GRAFFITI EN FACEBOOK. AÑO:2021.....	126
IMAGEN 81. 8.6402 HÉROES. FUENTE: VOZ DE AMÉRICA. AÑO: 2021.....	127
IMAGEN 82. NUNCA MÁS PARIR PARA LA GUERRA- 6402 ASESINATOS DE ESTADO. FUENTE: CARTEL URBANO.	128
IMAGEN 83. NO PARIMOS HIJOS PA LA GUERRA. FUENTE: CEV. AÑO:2022.....	129
IMAGEN 84. LAS MADRES NO NOS RENDIMOS, FUENTE: COMISIÓN DE LA VERDAD. AÑO: 2022.....	131
IMAGEN 85. IR. ¡AQUÍ NO HA PASADO NADA! FUENTE: MOVICE. AUTORA ANYELIK. AÑO:2019	133
IMAGEN 86. CUSTODIANDO EL MURO. FUENTE: MINGA INDÍGENA. AÑO: 2019	134

IMAGEN 87. ¿QUIÉN DIO LA ORDEN?	FUENTE: REVISTA SEMANA AUTOR: VLADO. AÑO: 2020	135
IMAGEN 88. ¿QUIÉN DIO LA ORDEN?	FUENTE: REVISTA SEMANA AUTOR: VLADO. AÑO: 2021	136
IMAGEN 89. ¿QUIEN DIO LA ORDEN?	FUENTE: X-TAN EN FACEBOOK. AÑO: 2022.....	136
IMAGEN 90. LA PREGUNTA QUEDARÁ.	FUENTE: CONTAGIO RADIO AUTOR: JHOR MANR. AÑO: 2020	137
IMAGEN 91. ¿QUIÉN DIO LA ORDEN?	FUENTE: @LAOREJAROJA AUTOR: PATALEO. AÑO:2020.....	138
IMAGEN 92. INDIGNADO.	FUENTE: TWITTER. AÑO:2021	139
IMAGEN 93. ¿NO MÁS IMPUNIDAD!	FUENTE: @INDIGNADOCOL1. AÑO:2021.....	140
IMAGEN 94. IR. ¿QUIÉN DIO LA ORDEN?6402,	FUENTE: LANUEVAPRENSA AUTOR: SAFADY. AÑO:2021.....	140
IMAGEN 95. QUIEREN TAPAR LA HISTORIA,	FUENTE: LAS2ORILLAS. AÑO: 2021.	141
IMAGEN 96. TRES DORITOS DESPUES.	FUENTE: EL ESPECTADOR/PATANCARTOON.	
AÑO: 2023		141
IMAGEN 97. PANTALLAZO DE PANCARTA DE MANIFESTACIÓN ZONA RURAL DE MEDELLÍN.	FUENTE: NOTICIAS 1. AÑO:	
2023.		142
IMAGEN 98. SABEMOS QUIEN DIO LA ORDEN.	FUENTE: PURO VENENO EN	
FACEBOOK. AÑO: 2020.....		143
IMAGEN 99. SABEMOS QUIÉN DIO LA ORDEN Y EN BARRANCABERMEJA EXIGIMOS JUSTICIA		
FUENTE: @PALMAEDWIN EN TWITTER. AÑO: 2020.		145
IMAGEN 100. VÍCTIMA CON LAS BOTAS NUEVAS Y AL REVÉS.	FUENTE: ARCHIVO NOTICIAS 1. AÑO: 2010.	151
IMAGEN 101.BOTA 6402.	FUENTE: COLOMBIA+20. AÑO:20	153
IMAGEN 102. CON LAS BOTAS BIEN PUESTAS.	FUENTE: UPN. AÑO: 2023	154
IMAGEN 103. LA VIDA OTRA VEZ FLORECIÓ.	FUENTE: MAFAPO. AUTORA; CECILIA ARENAS. AÑO:	
2023.		157
IMAGEN 104. QDLO 6402.	FUENTE: JUSTICE FOR COLOMBIA, AÑO:2023	158
IMAGEN 105. GIRA POR LA VERDAD.	FUENTE: LOQUESOMOS. AÑO:2023.....	158
IMAGEN 106. MAFAPOEUROPA TOUR.	FUENTE: LOQUESOMOS. AÑO:2023.....	158

INTRODUCCIÓN

Para un buen observador, recorrer las calles de Colombia implica reconstruir fragmentos de nuestra memoria a través de los murales en el espacio público. Estas expresiones artísticas no solo son manifestaciones visuales estéticas, sino también poderosas herramientas que nos recuerdan ser herederos de una historia marcada por la violencia y la impunidad, pero también de resistencia y resiliencia. Cargadas de emociones, significados y símbolos, que constituyen sentidos; convirtiéndose además en estrategias de denuncia, destacando realidades omitidas por los medios de comunicación y negadas por gobiernos manchados de sangre. En este contexto, y en relación con el asesinato de al menos 6402 personas bajo el eufemismo del falso positivo, surge un mural que confronta a quienes lo observan con una pregunta directa y sin reservas: "¿QUIÉN DIO LA ORDEN?" (QDLO). Sin embargo, va más allá al invitar a cuestionar aspectos adicionales: ¿La orden de qué?, ¿Quiénes son los rostros plasmados en la obra?, ¿Qué representan las cifras presentes?, ¿Por qué estos rostros y no otros?, ¿Quién es el responsable de la creación y ejecución de la obra?, ¿Cuál es la motivación detrás de su creación?, o ¿Cómo se ha resignificado la obra desde su creación?; Aunque algunas respuestas podrían surgir de manera intuitiva al analizar los diversos elementos del mural, el proceso es inherentemente subjetivo y la interpretación podría quedarse corta ante el mensaje, por ello la importancia de rastrear, indagar y analizar los elementos y códigos de esta imagen mural.

El mural QDLO se presenta como una pieza que encapsula la violencia estatal arraigada en el país, mereciendo una exhaustiva reflexión y análisis, dado que detrás de su creación yace un episodio histórico tanto doloroso como vergonzoso, que tejido en la trama aún sin concluir de la historia contemporánea del país, revela que los perpetradores fueron miembros pertenecientes al Estado y más importante aún, que esta se enmarca en un contexto de impunidad y reclamo por parte de los familiares de víctimas y organizaciones defensoras de derechos humanos, quienes han encontrado en esta obra una estrategia de resistencia y reclamo pacífica pero contundente. Por ello la importancia de conocer las apreciaciones de las personas que participaron de su diseño y producción y cuáles son los sentidos que atribuyen a la obra. Por otro lado, de la imagen mural en cuestión han derivado diversas versiones y resignificaciones que se enmarcan en unos contextos de producción vinculadas con distintas acciones jurídico-políticas, rastreables en otros murales, imágenes digitales, caricaturas, objetos, performances e instalaciones que incorporan o hacen

referencia a elementos y códigos presentes en el mural original. Este fenómeno sugiere una apropiación social de la imagen y el uso político de la misma.

En este sentido, el propósito general de esta investigación es analizar algunas de las principales modalidades de resignificación del mural ¿Quién dio la orden? sus contextos de producción y usos políticos. Los objetivos específicos son los siguientes:

- Analizar la trayectoria en la producción del mural QDLO, las versiones derivadas del mismo en nuevos murales y en otros formatos gráficos, así como sus contextos de producción y usos políticos
- Identificar algunos de los elementos del mural QDLO que han sido incorporados en la producción de otros murales y formatos gráficos, así como sus contextos de producción y usos políticos
- Analizar algunas de las caricaturas que han utilizado la imagen del mural QDLO, sus contextos de producción y usos políticos .
- Establecer los usos políticos de la imagen del mural QDLO en performance e instalaciones y algunos objetos.

En función del cumplimiento de estos objetivos este documento se estructura en tres capítulos, a saber. El primero, se centra en el estado del arte, ofreciendo una revisión de cuatro investigaciones preliminares recientes en el muralismo colombiano, organizadas en tres temáticas principales, que destacan coincidencias y hallazgos significativos de estudios en el campo. El primero expone y analiza el muralismo como expresión política, confrontando injusticias y promoviendo el cambio social. La segunda, expone la relación entre muralismo ciudadano y memoria al desempeñar un papel importante en la preservación y evocación de la memoria, vinculados con eventos históricos, figuras importantes y luchas sociales. Por último, evidencia la relación entre muralismo y reterritorialización al identificar su contribución en la reapropiación y resignificación territorial, transformando espacios urbanos y rurales en lugares de denuncia y resistencia.

El segundo apartado establece definiciones claras sobre los crímenes cometidos por militares bajo el eufemismo del "falso positivo", proporcionando un marco referencial para el estudio del mural de interés. En este sentido, los referentes conceptuales consultados buscan arrojar luz sobre algunas de las generalidades y particularidades relacionadas con estos crímenes, en el que se desarrollan las categorías de: falsos positivos, ejecuciones extrajudiciales, crímenes de lesa humanidad, crímenes de Estado, impunidad, censura y resignificación. Ello a partir del uso de fuentes primarias y secundarias, que incluyen obras de autores como (Rojas & Benavides, 2017), el (CINEP/PPP, 2011), la (JEP, 2023) y diversas organizaciones de derechos humanos, investigaciones rigurosas que permiten visibilizar la victimización experimentada

por miles de víctimas y sus familias a manos de algunos miembros de las fuerzas militares en complicidad del Estado, pero también la lucha de estos contra la impunidad.

Para concluir este capítulo, se detalla el proceso metodológico empleado en la investigación, centrado en la búsqueda, localización, identificación y selección de la producción gráfica derivada del mural original de QDLO y sus resignificaciones, así como la caracterización de seis clasificaciones identificadas. Se adopta un enfoque cualitativo e interpretativo, integrando análisis documental, de imagen y conversaciones con actores clave. Se presentan tres matrices de creación propia que reflejan el enfoque metodológico propuesto por Riba (2023) para el análisis de imágenes. 1) Matriz de características iconográficas: que analiza elementos técnicos y visuales, como colores, formas y composición, que se complementa con el uso de la regla de tercios que se aplica para comprender la relación entre la composición visual y el contexto de producción. 2) Matriz de organización de imágenes derivadas, para el análisis del contexto de producción, usos políticos e información obtenida de actores cercanos a la obra, en la que se hacen visibles las voces de los participantes pertenecientes al Movice¹, el Cajar², la CCEEU³, Mafapo⁴ y el colectivo de artistas. 3) Matriz de recolección y trazabilidad de datos, que detalla fechas, contextos sociopolíticos y clasificación de fuentes.

El segundo capítulo está estructurado en tres apartados: en el primero, se narran y analizan las experiencias y significados atribuidos por diversos actores vinculados a la obra QDLO, incluyendo defensores de derechos humanos, víctimas y sus familiares, quienes participaron en representación de colectivos y organizaciones afines. Este análisis indaga por el diseño, la producción y la promoción del mural en el contexto de la Campaña por la Verdad, lo que permite comprender las motivaciones, la resistencia, la resiliencia, el compromiso y los sentidos construidos en torno a la obra y sus posteriores resignificaciones.

El segundo apartado, se enfoca en la producción y la puesta en escena del mural en estudio. En primer lugar, se lleva a cabo una descripción minuciosa del mural, examinando cada uno de sus elementos y códigos iconográficos para comprender su significado y el mensaje visual que transmite. En segundo lugar, se aborda el proceso de instalación del mural, su contexto de producción, así como los usos políticos en trazabilidad con el contexto socio histórico. Finalmente, el apartado concluye con el análisis de las circunstancias que condujeron a las múltiples formas de censura que sufrió el mural, indagando por las motivaciones políticas y sociales que subyacen a estas acciones, así como las reacciones que surgieron como consecuencia de la censura.

¹ Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado.

² Colectivo de Abogados Jaime Alvear Restrepo.

³ Corporación Colombia, Europa Estados Unidos.

⁴ Colectivo de Madres de Falsos Positivos.

El tercer apartado del capítulo se sumerge en el estudio de las cuatro resignificaciones surgidas a partir del mural original, con el propósito de analizar tanto sus contextos de producción como sus usos políticos. Se presta especial atención a la versión más reciente del mural, titulada "¿QUIÉN DIO LA ORDEN Para...", la cual se entrelaza con el caso 08, vinculado con desapariciones forzadas, desplazamiento y despojo de tierras, priorizado en 2023 por la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP). Esta versión no solo involucra a militares, sino que también señala la participación de figuras políticas y del empresariado en actividades delictivas vinculadas al paramilitarismo, lo que permite visibilizar a otras categorías de crímenes que involucran al Estado colombiano.

El tercer capítulo de esta investigación se divide en cuatro apartados que abordan los contextos de producción y los usos políticos de las resignificaciones del mural QDLO, en otras manifestaciones artísticas como nuevos murales, caricaturas, pancartas, flyers y algunos objetos.

El primer apartado de este capítulo se enfoca en el análisis de algunos murales que no están directamente relacionados con los producidos en el contexto de la campaña por la verdad, pero que comparten elementos y códigos visuales con la imagen original del mural QDLO. Este, se centra especialmente en la obra "NO parimos hijos pa' la GUERRA" del colectivo Mafapo, al reconocer en esta obra la voz de las madres, esposas, hermanas y familiares que usan el arte como estrategia de catarsis y resistencia frente al dolor, así como para tejer sentidos de solidaridad y reflexión que visibilizan demandas colectivas de justicia y reparación. En este sentido, este apartado indaga por los contextos de producción y usos políticos de cada una de las obras analizadas.

El segundo apartado analiza algunas resignificaciones de la imagen mural original a través de caricaturas que comparten elementos técnicos e iconográficos. Este análisis sigue un orden cronológico, considerando las fechas de publicación de cada caricatura para indagar los contextos de producción en los que emergen. Así, se identifican sus usos políticos, destacando la función de las caricaturas como herramientas de fuerte crítica político-social al exponer de manera directa al jefe máximo de la política de la "Seguridad Democrática". Este apartado muestra cómo el arte gráfico y la sátira sirven como medios poderosos de reflexión y denuncia.

El tercer apartado se centra en el análisis de algunos *flyers* y pancartas, explorando los elementos que comparten con la imagen mural original, profundizando en sus contextos de producción y usos políticos. Durante este análisis, se expone cómo estas manifestaciones gráficas son apropiadas y resignificadas con propósitos de denuncia y movilización política y social.

Para cerrar este capítulo, se presenta una consideración preliminar que sumerge al lector en la dolorosa historia de la desaparición y asesinato de Julián, el hijo de Blanquita. Esta narración sirve como preludeo al

cuarto apartado, el cual se centra en las resignificaciones en performance e instalaciones, abordando la obra plástico-performativa "Mujeres con las botas bien puestas", liderada por el colectivo Mafapo. Además, este capítulo permite visibilizar algunos objetos que se vinculan con la imagen mural original y que se convierten en elementos que constituyen sentidos. Así mismo este capítulo presenta las conclusiones y hallazgos del estudio, destacando especialmente los usos políticos identificados a partir de los contextos de producción y las resignificaciones de la obra desarrolladas a lo largo del estudio. Asimismo, se presentan algunas notas y agradecimientos por parte de la autora.

Finalmente, se incluye la bibliografía utilizada para aquellos interesados en profundizar en el tema.

CAPÍTULO 1: LOS FALSOS POSITIVOS EN LOS ESTUDIOS SOCIALES.

En este capítulo, se abordan tres puntos clave para contextualizar y fundamentar la importancia del estudio del mural QDLO. El primero se centra en el estado del arte, ofreciendo una revisión de cuatro investigaciones preliminares recientes en el muralismo colombiano, organizadas en tres temáticas principales, que destacan coincidencias y hallazgos significativos de estudios en el campo. El primero expone y analiza el muralismo como expresión política, confrontando injusticias y promoviendo el cambio social. La segunda expone la relación entre muralismo ciudadano y memoria al desempeñar un papel importante en la preservación y evocación de la memoria, vinculados con eventos históricos, figuras importantes y luchas sociales. Por último, evidencia la relación entre muralismo y reterritorialización al identificar su contribución en la reapropiación y resignificación territorial, transformando espacios urbanos y rurales en lugares de denuncia y resistencia.

El segundo apartado establece definiciones claras sobre los crímenes cometidos por militares bajo el eufemismo del "falso positivo", proporcionando un marco referencial para el estudio del mural de interés. En este sentido, los referentes conceptuales consultados buscan arrojar luz sobre algunas de las generalidades y particularidades relacionadas con estos crímenes, en el que se desarrollan las categorías de: falsos positivos, ejecuciones extrajudiciales, crímenes de lesa humanidad, crímenes de Estado, impunidad censura y resignificación. Ello a partir del uso de fuentes primarias y secundarias, que incluyen obras de autores como (Rojas & Benavides, 2017), el (CINEP/PPP, 2011), la (JEP, 2023) y diversas organizaciones de derechos humanos, investigaciones rigurosas que permiten visibilizar la victimización experimentada por miles de víctimas y sus familias a manos de algunos miembros de las fuerzas militares en complicidad del Estado, pero también la lucha de estos contra la impunidad.

Para concluir este capítulo, se detalla el proceso metodológico empleado en la investigación, centrado en la búsqueda, localización, identificación y selección de la producción gráfica derivada del mural original de QDLO y sus resignificaciones, así como la caracterización de cinco clasificaciones identificadas. Se adopta un enfoque cualitativo e interpretativo, integrando análisis documental, de imagen y conversaciones con actores clave. Se presentan tres matrices que reflejan el enfoque metodológico propuesto por Riba (2023) para el análisis de imágenes. 1) Matriz de características iconográficas: que analiza elementos técnicos y visuales, como colores, formas y composición, que se complementa con el uso de la regla de tercios que se aplica para comprender la relación entre la composición visual y el contexto de producción. 2) Matriz de organización de imágenes derivadas, para el análisis del contexto de producción, usos políticos e información obtenida de actores cercanos a la obra, en la que se hacen visibles las voces de los

participantes pertenecientes al Movice, el Cajar, la CCEEU, Mafapo y el colectivo de artistas. 3) Matriz de recolección y trazabilidad de datos, que detalla fechas, contextos sociopolíticos y clasificación de fuentes.

1.1 ESTADO DEL ARTE.

Este apartado presenta una revisión bibliográfica que se llevó a cabo utilizando diversas bases de datos como Scopus, Redalyc, Scielo, Dialnet, Google Académico y repositorios institucionales de distintas universidades como la Universidad Nacional, Francisco José de Caldas, Pedagógica Nacional y Andes. Los términos de búsqueda fueron: muralismo, muralismo político, violencia política expresiones gráficas y memoria, murales y resistencia, violencia de estado, falsos positivos y conflicto armado. La primera búsqueda arrojó un total de 34 registros, destacando alto interés en las Ciencias Sociales, las Artes, el periodismo y comunicación; sin embargo, estos registros no abarcaban completamente los intereses esenciales para el desarrollo del estado del arte de esta investigación; por lo tanto, se seleccionaron cuatro investigaciones recientes que se alinean con los intereses y el nivel de análisis pertinentes para este estudio.

Debido a la dificultad para organizar el estado del arte por tendencias al tratarse de un interés relativamente nuevo en los estudios sociales, se ha optado por una estructura basada en núcleos temáticos. Al revisar los estudios existentes, se han identificado coincidencias significativas que permiten agruparlos en tres temáticas principales: Muralismo y Expresión Política, Muralismo Urbano y Memoria, y Muralismo y Reterritorialización. La primera temática, Muralismo y Expresión Política, evidencia cómo los murales sirven como medio de expresión política, permitiendo a las comunidades y a los artistas comunicar mensajes de denuncia, protesta y resistencia. La segunda temática, Muralismo Urbano y Memoria, se centra en el papel de los murales en la preservación y evocación de la memoria colectiva, donde estas piezas gráficas se utilizan para recordar eventos históricos, figuras importantes y luchas sociales. Por último, la temática de Muralismo y Reterritorialización explora cómo los murales contribuyen a la reapropiación y resignificación territorial, transformando espacios urbanos y rurales en lugares de denuncia y resistencia.

En este sentido, estas agrupaciones temáticas son relevantes para el presente estudio porque comparten elementos de análisis con el estudio del mural QDLO. Todos estos estudios, incluyendo el del mural en cuestión, son casos de denuncia y forman parte de la reconfiguración espacial urbana y rural con el objetivo de hacer públicos hechos violentos, abordando injusticias y problemas sociales. Además, se establece que los lugares donde se instalan estos murales son clave para el ejercicio político del muralismo, ya que contribuyen a la reconfiguración espacial, dotando a estos lugares junto con las obras de nuevos significados políticos y sociales.

1.1.1 El muralismo y expresión política.

El estudio *Muralismo en Cali Expresión Política de Violencias y Construcción de paz* (Rojas, 2022) analiza las acciones muralistas urbanas en Cali, Colombia en un marco temporal entre 2016-2021. Se adentra en el análisis del muralismo como una expresión política de las violencias arraigadas y los esfuerzos locales por construir la paz, el estudio ofrece nuevas perspectivas sobre las complejas intersecciones entre arte, política y paz en la ciudad, siguiendo un diseño metodológico etnográfico-documental, que combina fuentes primarias y secundarias con un enfoque descriptivo cualitativo, que se fundamenta en la observación para identificar los valores y discursos presentes en los murales. Además de la observación directa, se utilizan otras estrategias metodológicas como análisis documental, entrevistas semiestructuradas y observación participativa.

En este Rojas cita a Toloza (2015)⁵ y resalta la importancia del uso de las artes como herramienta para la construcción de paz, explorando su pertinencia y formas de aplicación en diversos contextos sociales. Además, aborda las propuestas de Capasso y Bugnone (2016)⁶, quienes comparan las teorías de Rancière y Richard sobre la relación entre arte y política, mediante el análisis de algunas manifestaciones artísticas latinoamericanas. De igual modo cita a Pérez (2016)⁷ exponiendo como este examina el surgimiento de iniciativas artísticas participativas en el espacio público y su conexión con la política y la formación de subjetividades autónomas, siendo este referente crucial para entender cómo el muralismo se convierte en una herramienta de empoderamiento comunitario y expresión política. Asimismo, a Ossa (2016)⁸ quien investiga la relación entre arte y violencia en Colombia, tomando como referencia el pensamiento de Achille Mbembe sobre la necro-política, Este análisis proporciona un marco teórico para comprender cómo los murales denuncian la violencia estatal y social, convirtiéndose en actos de resistencia visual contra la opresión y la impunidad, tal como lo evidencia esta investigación en referencia a la obra QDLO. Por último, cita a Ramos y Aldana (2017)⁹ de quienes rescata la problematización y los vínculos entre memoria, arte y educación, explorando cómo el arte contemporáneo contribuye a la transmisión del pasado en contextos de violencia política y su potencial educativo como un evento significativo. enfoque que es esencial para entender cómo los murales también son medios educativos que promueven la memoria histórica y la conciencia crítica, a propósito del segundo eje temático dedicado a la relación muralismo ciudadano y memoria.

⁵El arte como posible herramienta metodológica para la Construcción de Paz. Universidad Nacional de Colombia.

⁶V y Bignone, A (2016) Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano. Universidad Santo Tomás.

⁷ Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.

⁸ Arte y violencia: una discusión conceptual. Pontificia Universidad Javeriana.

⁹ ¿Qué es lo educativo de las obras de arte que abordan las memorias en Colombia? Reflexiones para el debate en torno a la relación arte y memoria. Pensamiento palabra y obra, (17), 40-53.

En el marco conceptual de la investigación Rojas (2022), aborda cuatro categorías basadas en las definiciones aceptadas por la Real Academia Española (RAE), comenzando con el arte mural, definido como una forma de expresión que implica la pintura o aplicación de imágenes directamente sobre muros o paredes urbanas. Estas representaciones, usualmente figurativas, transforman los entornos grises de las ciudades en explosiones de color y significado. En muchos casos, estas obras están cargadas de mensajes sociales o políticos, reflejando la influencia del muralismo mexicano con su carácter transgresor y provocador.

Así mismo, analiza dos expresiones artísticas del muralismo en la ciudad, a partir de observación participante para recopilar datos de primera mano sobre los motivos detrás de la creación de estos murales. Se demuestra cómo estos murales reflejan tanto los conflictos históricos como los contemporáneos, así como los esfuerzos de la comunidad por abordarlos y promover la paz. Los murales específicos estudiados por Rojas (2022) abordan temas tan importantes como la violencia de género y la preservación del medio ambiente, evidenciando, así como el arte mural se erige como una poderosa forma de expresión política y social en Cali. En este contexto se subraya la importancia de reconocer y abordar las problemáticas sociales, como la violencia contra la mujer, mediante la reconstrucción del tejido comunitario y la promoción de los derechos humanos.

De igual modo, analiza los murales que critican políticas excluyentes y denuncian la violencia contra la mujer y el genocidio, murales que se perciben como formas de comunicación política que impactan a la sociedad al transmitir mensajes e ideas de manera visual y contundente. A partir de un análisis comparativo de imágenes de murales anteriores a 2016, Rojas concluye que estos carecen de un contenido político evidente, lo que refleja un cambio significativo en las expresiones artísticas hacia temas políticos y sociales más comprometidos.

Por otro lado, la investigación describe y analiza cómo el crecimiento económico y la migración exacerbaban las tensiones sociales en Cali, aumentando problemas como el desplazamiento y el desempleo, especialmente entre los jóvenes. En este sentido, los murales callejeros reflejan estas realidades, convirtiéndose en una forma arraigada de expresión política y social en la historia de la ciudad, además se evidencia que los jóvenes responden activamente al panorama político, al reflejar sus experiencias y perspectivas en el arte urbano, el cual contribuye a reconstruir el tejido social a través del diálogo y la expresión colectiva para abordar las causas subyacentes de la violencia.

Para finalizar Rojas (2022) concluye que el muralismo en Cali refleja la intersección entre violencia, paz, política y arte, manifestando una diversidad de discursos y enfoques temáticos que van desde la denuncia de la violencia hasta la promoción de la paz. De igual modo, identifica diversas formas de violencia

representadas en los murales, que reflejan las experiencias de las comunidades locales y del país en general, destacando el papel de la memoria histórica y la reparación en el muralismo, tanto en la narración de las violencias pasadas como en el reconocimiento de las víctimas y la búsqueda de la verdad. Por último, aborda el tema de la censura y la resistencia política en el muralismo, destacando cómo algunas expresiones artísticas han sido objeto de ataques y cómo esto refleja tensiones políticas en la sociedad.

En este orden de ideas, la investigación realizada por Rojas (2022) sobre el muralismo en Cali permite evidenciar que los murales son expresiones muralistas que actúan como expresiones políticas, reflejando experiencias y expectativas en torno a temas de interés que exigen la denuncia pública. Estas expresiones son caracterizadas por el contexto de violencias e impunidad arraigadas, no solo en la ciudad de Cali, sino también en el país en general, tal y como lo muestra la obra en estudio QDLO. En este sentido, los murales, a través de sus imágenes y mensajes, se convierten en una forma poderosa de comunicar la realidad social y política, exponiendo injusticias, violaciones a los derechos humanos y problemáticas que afectan a la sociedad. En este sentido, la expresión gráfica muralista QDLO no escapa a lo mencionado, por el contrario, es una muestra de cómo los murales son medio para visibilizar y denunciar casos tan graves como el de los crímenes de Estado, al actuar como herramienta de denuncia, protesta y resistencia en donde se evidencia como la ciudadanía se apropia del espacio urbano para expresar su descontento y su búsqueda de justicia. En el caso específico del mural QDLO, se observa cómo esta expresión artística se convierte en un grito de justicia frente a los falsos positivos y la impunidad que rodea a este fenómeno social de la violencia estatal.

Esta reflexión identifica cómo la investigación de Rojas se conecta con el estudio del mural QDLO, aportando al análisis al mostrar cómo los murales se erigen como herramientas efectivas para visibilizar y denunciar problemas sociales y políticos, contribuyendo así a la comprensión de la dinámica entre arte, política y sociedad en contextos que demandan atención y justicia.

Otro de los estudios que analiza la relación entre muralismo y expresión política se denomina “*El muralismo estudiantil en Colombia: acción política y discurso sobre las paredes de la Universidad Nacional de Colombia*” de Jorge y Hernández (2021). Investigación que expone que el muralismo estudiantil en el contexto colombiano ha emergido como una forma vibrante de acción política y de discurso, especialmente en espacios emblemáticos como la Universidad Nacional de Colombia. Ofreciendo una mirada a la intersección entre la expresión artística y la protesta social, en la que destaca cómo los murales se convierten en herramientas didácticas, subversivas y de memoria en la lucha por la transformación social en Colombia. En este sentido, este estudio examina cómo los murales en la Universidad Nacional de Colombia reflejan denuncias sociales y narrativas alternativas de la historia, que persisten como una memoria visual de la agitación estudiantil, que desafían el olvido impuesto por las brochas oficiales. En el desarrollo de esta investigación la frase alojada en una de las paredes de la universidad, “la pintura blanca nunca blanqueará

nuestras mentes", es importante porque estas expresiones colectivas actúan como archivos improvisados de las luchas políticas y sociales actuales que desafían los relatos hegemónicos y construyen una narrativa alternativa del presente. La práctica mural va más allá de la mera expresión artística; además es un recurso comunicativo de acción colectiva que fomenta la comunidad, horizontaliza el trabajo colectivo y proyecta espacios donde los estudiantes y subalternos pueden encontrar su voz y establecer diálogo entre sí.

Es así como esta investigación sitúa la práctica muralista en la tradición latinoamericana, reconociéndola como una herramienta poderosa que va más allá de la mera expresión artística. Según ellos, los murales “actúan como herramientas didáctico-subversivas para la memoria, la denuncia, el cultivo del pensamiento crítico y la movilización social” (2021). Para comprender esta práctica, los autores adoptan un enfoque inspirado en Gramsci, que entiende el arte muralista como una forma de activismo construida desde y para el pueblo. En este contexto, la presencia de los murales en el espacio público se percibe como un medio alternativo de comunicación, un bastión político de resistencia y una manifestación simbólica de la lucha de clases. Este planteamiento se apoya en las ideas de diversos académicos, como Castellanos (2017)¹⁰, Felshin (2001)¹¹ y Vivero (2012)¹².

El estudio de Jorge y Hernández (2021) se origina en un proyecto sobre libertad de expresión y cultura de paz en Colombia, en un contexto convulso marcado por el rearme de exintegrantes de las FARC-EP, la crisis migratoria venezolana y un histórico Paro Cívico-Nacional. El propósito es analizar el muralismo estudiantil colombiano, centrándose en las pintadas de la Universidad Nacional, como canal de comunicación alternativo para la construcción de la memoria colectiva, resistencia, visibilidad y denuncia social. La investigación se basa en preguntas sobre el papel de los murales universitarios como herramienta de resistencia y movilización estudiantil. Para el desarrollo de la investigación, se emplea un enfoque metodológico que combina el análisis crítico del discurso (ACD) con la observación participante y el registro fotográfico. El ACD devela las relaciones de poder intrínsecas en el discurso mural y comprende cómo los grupos subalternos ejercen resistencia a la dominación. La observación participante permite entender las dinámicas sociales en las comunidades estudiantiles, mientras que el registro fotográfico sirve como herramienta para extraer información y reconstruir la memoria. Además, se utiliza una ficha de análisis que aborda aspectos técnicos y formales de los murales, así como su contenido y contexto sociopolítico.

¹⁰ Castellanos, P. (2017). Muralismo y resistencia en el espacio urbano. *URBS: Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 7(1), 145-153.

¹¹ Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 73-94). Ediciones Universidad de Salamanca.

¹² Vivero, L. (2012). Murales y Graffiti: expresiones simbólicas de la lucha de clases. *Ánfora*, 19 (33), 71-87.

Finalmente, la investigación concluye con varios resultados del análisis que demuestran una correspondencia intrínseca entre la forma y el contenido de los murales estudiados. Se identifican distintas categorías temáticas que reflejan la diversidad de mensajes y preocupaciones presentes en las pinturas murales. La categoría más prominente es la de "Mural de denuncia", que representa el 57,14% de la muestra, caracterizada por su llamativa visualidad y su función apelativa, destinada a movilizar a quienes los observan. Utiliza una variedad de recursos iconográficos y simbólicos para dar voz a temas sociales y políticos marginados por los medios de comunicación dominantes. Los murales feministas constituyen una categoría importante, representando el 28,57% de la muestra. Se destacan por el uso del color morado, símbolo del movimiento feminista, y por su llamada a la acción dirigida a las mujeres del campus para unirse a la causa de la igualdad de género.

De igual modo, los murales enfocados en asuntos de la memoria representan el 35,71% de la muestra. De los que se afirma utilizan recursos estéticos similares a los murales de denuncia, "que se convierten en un relato plasmado sobre un soporte –el muro– se transforman en acontecimiento y ritual colectivo, son en sí mismas la memoria". También se identificaron murales denominados como antisistema o revolucionarios representando el 28,57% de la muestra, que enfatizan en la resistencia y la lucha contra las injusticias sociales, caracterizados por el uso de colores como el rojo y el negro, asociados con movimientos revolucionarios, y se inspiran en la iconografía de la propaganda política para transmitir su mensaje. Por último, los murales pacifistas son la categoría menos representada en la muestra (14,29%). Estos abogan por la paz y la resolución pacífica de los conflictos, utilizan una tipografía más elaborada y buscan transmitir un mensaje poético y esperanzador en medio del contexto de violencia y conflicto que vive el país.

En las conclusiones de la investigación, Jorge y Hernández (2021) subrayan la importancia polifacética de los murales, no solo como expresiones artísticas, sino también como herramientas educativas, de resistencia y de memoria que reflejan la lucha por el cambio social y la justicia. Destacan que el valor de estos murales reside en su proceso de creación, equiparando su importancia al resultado final y construyendo caminos hacia el futuro al visibilizar las experiencias y narrativas de los subalternos. Señalan que los murales desafían la narrativa oficial al enunciar desde la resistencia los traumas pasados y presentes, moldeando nuevas formas de representación desde las bases sociales. Sin embargo, también advierten que esta naturaleza desafiante los convierte en blancos de censura por parte del Estado, que busca controlar la narrativa predominante.

En este sentido, se identifica la importancia del muralismo como expresión política y social, aplicable en diferentes contextos, como lo demuestran las investigaciones de Jorge y Hernández (2021), de Rojas (2022) y el presente estudio sobre el mural QDLO. Al coincidir en que los murales son herramientas de denuncia, resistencia y memoria, que reflejan la realidad social y desafían los relatos oficiales al construir narrativas

alternativas. Además, subrayan que los murales son formas de expresión colectiva que buscan visibilizar las luchas sociales y promover el cambio, que para el presente estudio permite visibilizar la necesidad de justicia frente al caso de los crímenes de Estado.

Por otro lado, la investigación de Jorge y Hernández (2021) coincide con la presente investigación al considerar la importancia del color y los elementos de la composición para la interpretación y categorización de los murales. Esto sitúa al mural de QDLO como un espacio de denuncia que, de acuerdo con la señalética, resalta el peligro inherente en el contexto del mural, contribuyendo al entendimiento del mensaje intrínseco de la obra. En este sentido según a los resultados de la investigación de Jorge y Hernández (2021), el mural QDLO estaría categorizado como un mural de denuncia debido a su llamativa visualidad y el uso de recursos iconográficos y simbólicos destinados a movilizar e interpelar a quienes observan la obra. Además, se de estar enmarcado en la categoría de mural antisistema o revolucionario al enfocarse en la resistencia y la lucha contra la impunidad impuesta por los altos mandos militares y las instituciones estatales para encubrir los crímenes.

1.1.2 Muralismo ciudadano y memoria.

La investigación "*Muralismo Ciudadano de la memoria colectiva de Jaime Garzón*" de Gonzales (2021) se centra en el proceso de memorialización en torno a Jaime Garzón, a través de dos obras de muralismo ubicadas en Bogotá, tituladas "Mala Memoria" (2017) y "18 años sin tu verdad" (2017), creadas por los colectivos artísticos MAL Crew y Despierte, respectivamente. Esta investigación comparte elementos metodológicos con el estudio previamente mencionado de Jorge y Hernández (2021), al utilizar los Estudios Críticos del Discurso. Ambos estudios adoptan un enfoque cualitativo-interpretativo y realizan un análisis semiótico de las imágenes para explorar las especificidades técnicas y espaciales de los murales estudiados. Además, se centran en identificar los recursos y estrategias utilizados por los facilitadores artísticos para la construcción del discurso visual y la representación simbólica en el contexto sociopolítico, así como el uso de elementos gráficos reconocidos sociocultural e iconológicamente en el contexto nacional.

El trabajo se estructura en tres grandes etapas, con un total de seis capítulos y un epílogo. En este esquema, los primeros dos capítulos proporcionan contexto sobre: a) los orígenes y desarrollo del conflicto armado en Colombia, y su agravamiento con la irrupción del narcotráfico, y b) la vida y obra de Jaime Garzón en relación con su proyecto crítico-político. Se destaca el humor como una herramienta empleada por el periodista para reflexionar sobre el rol de la sociedad, así como su activa participación como defensor de los derechos humanos y negociador con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-EP (FARC-EP) para la liberación de secuestrados. Sin embargo, esta acción humanitaria fue interpretada no como un acto de caridad, sino como colaboración con la guerrilla (González, 2021, p 44).

En esta se proponen tres posibles factores determinantes en el asesinato de Jaime Garzón, lo que condujo a la creación de murales conmemorativos: su supuesta relación con grupos guerrilleros, sus intervenciones que denunciaban el peligro de ciertos sectores del poder político y militar, y sus denuncias sobre el negocio de venta de secuestrados y armas por parte del Ejército Nacional de Colombia a las FARC-EP. El desarrollo del marco teórico y conceptual destacan categorías como escenicidad, metáforas visuales, muralismo, discurso y representación narrativas y estudios críticos del discurso, categorías que permiten visibilizar como el muralismo ciudadano, construye memorias colectivas y en este caso en particular, en torno a la figura de Jaime Garzón. Esta investigación destaca la importancia de la escenografía como una categoría clave que engloba las especificidades técnicas y espaciales de los murales, al reflejar la utilización de múltiples elementos gráficos reconocidos sociocultural e iconológicamente en el contexto nacional.

Esta enfatiza en la ubicación de las obras, siendo parte del Eje de la Memoria¹³ identificado por el Centro de Memoria Paz y Reconciliación (CMPR) como “un lugar donde se representa y reivindica una visión del pasado históricamente negada” (Gonzalez,2022, pág. 92). Estos lugares también están relacionados con hechos dolorosos de la violencia y el conflicto armado en el país. Se considera entonces que la selección del lugar, el diseño, los materiales, los colores y las formas gráficas, tanto visuales como verbales, se concibieron como estrategias para crear un impacto. En su conjunto, estos elementos son fundamentales en la construcción de la memoria colectiva de Jaime Garzón, así como en la reparación del tejido social y la reparación de las víctimas, asunto no menor pues de acuerdo con los hallazgos de la investigación del mural QDLO este también es instalado en lugares altamente simbólicos como se desarrolla en el capítulo 2, lo que evidencia la importancia de las locaciones como estrategia de visibilización para la exposición y recepción del mensaje de manera contundente.

En relación con lo anterior, la metodología a seguir con el propósito de profundizar en la interpretación de los contenidos gráficos de los murales, tal y como ocurre en el estudio del mural QDLO, se acude a los estudios iconológicos, como recurso semiótico de análisis e interpretación de contenido visual propuesta por (Müller, 2015)¹⁴ y (Panofsky, 1987, 1998)¹⁵, con el fin de determinar las relaciones que se producen entre las representaciones que se hacen de personajes u objetos, y sus contrapartes reales. De igual manera,

¹³ El "Eje de la Memoria" de la Avenida Jorge Eliécer Gaitán (Av./Calle 26) es una iniciativa de H.I.J.O.S. y elaborada por Alejandra Gaviria y Ricardo Robayo Vallejo que propone visibilizar y resignificar lugares en el espacio público, en clave de defensa de los derechos humanos y construcción de paz” (González, 2023)

¹⁴ Müller, M. G. (2015). Iconography. The International Encyclopedia of Communication.

¹⁵ Panofsky, E. (1987). Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento. En El significado en las artes visuales (1a ed., p. 386). / Panofsky, E. (1998). Estudios sobre iconología. Alianza Editorial

sigue la propuesta metodológica de Pardo (2017)¹⁶, para interpretar narrativas de la memoria en los murales de estudio, a partir de la descripción, el análisis y la interpretación, siguiendo “los principios epistemológicos de los Estudios Críticos del Discurso Multimodal y Multimedial con el fin de interrelacionar procesos semiótico-discursivos con fenómenos sociocognitivos” (p.81).

En este proceso analítico, la descripción inicial fue el primer paso, permitiendo la selección de las obras objeto de estudio y la planificación de las estrategias de investigación. Luego se llevó a cabo la observación en campo y la recopilación de material fotográfico propio, junto con la recolección de información mediática relacionada con las obras gráficas, lo que facilitó el acceso al material privado de los artistas que crearon los murales. Posteriormente, se iniciaron los primeros acercamientos al proceso analítico interpretativo, lo que permite contextualizar el origen de los murales y las condiciones que hicieron posible las obras "Mala Memoria" y "18 años sin tu verdad", las cuales se relacionan directamente con la firma del acuerdo de paz en 2016 y los ideales de Jaime Garzón.

Una vez establecido el corpus de investigación, se exploraron las formas y usos de los diversos recursos simbólicos en la construcción de memorias. Esto facilitó la identificación de las representaciones que contribuyen a la resignificación de los eventos del conflicto armado presentes en los murales. Para lograrlo, se recopilaron y sistematizaron imágenes fotográficas de gran formato, sobre las cuales se desarrolló un sistema de "flaps". Esto implica tomar elementos específicos o partes pequeñas del formato completo para realizar observaciones y anotaciones que relacionen los conceptos generales de la obra con cada uno de los objetos representados. Además, se diseñaron fichas gráficas digitales para el análisis comparativo relacional utilizando aplicaciones como Adobe Photoshop e Illustrator. Esto permitió la identificación y análisis de las metáforas presentes en objetos de las obras, como ratas, huesos, colores o monedas, entre otros.

En la fase de interpretación se relacionan diversas estructuras discursivas e identifican 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. La organización conceptual de cada uno de los recursos visuales que componen los murales permitió dar cuenta de cómo se construyen las estrategias y de cómo se representan las violencias relacionadas con el asesinato de Jaime Garzón, que inciden en la interpretación de las narrativas y en la construcción de memorias colectivas.

¹⁶ Pardo, N. (2017). Aproximación al despojo en Colombia: representaciones mediáticas (1a ed.). Universidad Nacional de Colombia.

Para concluir este trabajo investigativo, el autor expone sus hallazgos: 1) se evidencia que, con el muralismo ciudadano en torno a la figura de Jaime Garzón, emerge la construcción de un discurso de resistencia al relato hegemónico, contribuyendo a la reparación de las víctimas. 2) El proceso de memorialización centrado en la figura de Jaime Garzón, a partir de dos obras en cuestión, permitió identificar que estos 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, son responsables del asesinato de Jaime Garzón¹⁷.

Así mismo, esta investigación sitúa las expresiones gráficas “Mala Memoria” y “18 años sin tu verdad” como murales, enmarcados en la categoría 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. Estos además 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. Es así como 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 esta manera, los grafitis en estudio, materializan ciertas representaciones a través de las cuales; se configura una narrativa conmemorativa alrededor de la figura de Jaime Garzón, que confronta el discurso hegemónico construido alrededor de su asesinato; en ese sentido, se puede afirmar que estos murales constituyen una práctica discursiva multimodal, encaminada a la construcción de memorias colectivas, que

¹⁷ Para la producción de estas se utilizaron, vinilos y pinturas en aerosol. Estas empezaron a ser realizadas en 2017 y se han actualizado para el 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

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. En este sentido la investigación de Gonzales (2021) al igual que el estudio del mural QDLO durante los capítulos 2 y 3 muestran como el muralismo con sentido político funcionan como herramienta para desafiar y redefinir la memoria colectiva, abriendo espacios de reconocimiento y reflexión alrededor de hechos de violencia en la sociedad.

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; es decir que estos se constituyen 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. El espacio temporalidad que sugieren los murales, dan 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 afectaciones 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 entre otras.

A modo de cierre la investigación de Gonzales (2021) sugiere que 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 calle, 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. Estos hallazgos coinciden teóricamente con el estudio del mural de QDLO, tal como se desarrolla en los apartados que destacan las pugnas espaciales y las diferentes formas de censura de las que ha sido objeto el mural.

Para concluir la investigación de González (2021), reafirma la pertinencia de la creación de murales conmemorativos por la capacidad que tiene el arte para transportar, de un campo semántico a otro, sentidos, tradiciones y significaciones. Así mismo, se demuestran cómo 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.

1.1.3 Muralismo y reterritorialización.

Para concluir la organización temática del estado del arte se establece una relación entre la acción muralista y la acción de reterritorialización a partir de la investigación de Rojas (2021) “*Paisajes de miedo en disputa: prácticas muralistas en las geografías del terror de Toribío, Cauca*” que aborda las complejas dinámicas que caracterizan la producción y transformación del espacio social en Toribío, Cauca, una región marcada por décadas de violencia y conflicto armado. A través de un enfoque interdisciplinario que fusiona el arte, el espacio y la violencia, se analiza el papel fundamental de las prácticas muralistas llevadas a cabo en el municipio mencionado, entre 2013 y 2016, en las que estas se muestran como estrategias de resistencia y resignificación en contextos de adversidad, al ofrecer una reflexión teórica y metodológica sobre la capacidad del arte político para intervenir en la reconstrucción del tejido social y la generación de nuevas narrativas en entornos de miedo y violencia.

En este orden de ideas la tesis expone cómo narrar el conflicto armado colombiano más allá de las narrativas convencionales, con base en las experiencias personales de la autora y su encuentro con el arte como herramienta para comprender la violencia. En esta se examina cómo la memoria histórica, especialmente en el marco de la Ley de Justicia y Paz, se ha construido mayormente a través del arte, como se evidencia en murales como el de El Salado, Bolívar. La investigación de Rojas (2021) encontró su inspiración tras su experiencia laboral en Justicia y Paz, por ello, destaca la importancia del conocimiento situado y la resistencia juvenil contra la violencia política en Colombia.

Rojas (2021) propone un enfoque desde los estudios culturales para analizar cómo las intervenciones murales producen significados espaciales y desafían el poder, considerando la visualidad como medio de resistencia, donde se teje una dimensión afectiva del espacio. En este sentido, la tesis desarrolla su recorrido metodológico analizando primeramente el conflicto armado desde la perspectiva de los estudios culturales, centrados en la experiencia de la violencia en Toribío, con base a dos preguntas fundamentales: 1) cómo realizar una lectura espacial y afectiva de la violencia, y 2) cómo hacerlo a través del muralismo. Para dar respuesta a estos interrogantes, se emplean herramientas de geografía humana, etnografía y estudios

visuales, en conjunto con trabajo de campo en colaboración con el Centro de Educación Capacitación e Investigación para el Desarrollo Integral de la Comunidad (CECIDIC) y el Proyecto Nasa. De igual modo, se realizan cartografías afectivas para mapear los movimientos de la violencia y los lugares intervenidos por murales, involucrando a creadores y testigos del conflicto. Estas cartografías se utilizan para identificar lugares marcados por emociones específicas y presencia de actores armados. Además, se elabora un archivo visual de murales y ruinas, complementando los relatos recopilados.

La investigación de Rojas (2021) se estructuró en tres momentos: análisis de las configuraciones espaciales del terror, interpretación de las emociones circulantes y elucidación de las estructuras de subjetividad. La tesis se divide en tres capítulos que abordan el contexto del conflicto en Toribío, la investigación en terreno sobre la violencia y los murales, y los procesos de re- territorialización y emociones asociadas a estos últimos. Para concluir con una reflexión sobre el poder político del arte en el contexto del conflicto armado. En este orden de ideas, la investigación de Rojas (2021) en primer lugar explora el complejo contexto de violencia que ha caracterizado a Toribío, desde la década de 1950, identificándose la región del Norte del Cauca como escenario con presencia de diversos grupos armados, entre ellos las FARC-EP, el ELN y las AUC. Actores que han perpetrados ataques a la población y la estación de policía, dejando un rastro de devastación y pérdida de vidas humanas en la comunidad. Esta investigación explora las "geografías del terror" en Toribío, mostrando cómo la violencia ha moldeado el paisaje físico y emocional de la región, describiendo las huellas visibles de la violencia, como casas destruidas y espacios vacíos por el desplazamiento forzado, concluyendo que el terror transforma el sentido de lugar, generando miedo y angustia entre los habitantes.

Este estudio además analiza la categoría de topofobia, es decir, la sensación de miedo y ansiedad hacia los lugares. Sensación que se manifiesta en los habitantes de Toribío como resultado del terror provocado por la violencia, impactando profundamente tanto la vida cotidiana como el bienestar físico y emocional. Así mismo se examina cómo el espacio se configura alrededor de lugares asociados con la organización indígena y cómo estos son intervenidos por el muralismo. Reconoce la resistencia histórica del pueblo Nasa desde la llegada de los españoles hasta el siglo XXI, enfrentando violencia, campañas de exterminio y la colonización de sus tierras. Destaca entonces la resistencia y capacidad organizativa contemporáneas del pueblo Nasa, incluyendo la Guardia Indígena, el Tribunal de Justicia Indígena, y el fortalecimiento de un gobierno autónomo a través de la ACIN y el CRIC, lo que ha permitido la recuperación de tierras y la revitalización de su cultura.

Dando continuidad a lo mencionado, la investigación de Rojas destaca cómo "La Minga Muralista de los Pueblos" emerge como una poderosa herramienta de resistencia cultural en el siglo XXI, protagonizada por el pueblo Nasa. Este movimiento utiliza diversas formas de expresión artística, como la pintura, la danza,

el teatro y la música, para reavivar su identidad y representación propia en la sociedad contemporánea. Entre estas manifestaciones, se destacan los proyectos llevados a cabo por la escuela de Artes y Oficios Çxapik. En este orden de ideas, se muestra que la Minga Muralista se llevó a cabo en 2013 y 2016, con el propósito de reescribir la historia de Toribío y promover la paz a través del arte, tomándose numerosos espacios públicos, convirtiendo a este territorio en un museo al aire libre en el que se resignificaron los lugares marcados por la violencia.

La investigación profundiza en el análisis de los espacios de Toribío, Cauca, que han sido afectados por la violencia. Introduciendo el concepto de "espacios-movimientos" como una herramienta analítica para comprender la interrelación entre espacio y tiempo, así como el concepto de "geometrías de la violencia", basado en las ideas de Doreen Massey¹⁸, que destaca cómo la violencia crea diferentes situaciones de poder y movilidad en el espacio. En este sentido, Rojas (2021) analiza tres lugares clave: la estación de policía, el parque principal y los cerros, todos escenarios de ataques y tomas por parte de actores armados, eventos que transformaron la percepción del espacio, generando miedo e inseguridad entre la población, es decir que la violencia configura y transforma el espacio geográfico, creando geografías del terror donde el poder y la movilidad se distribuyen de manera desigual. De igual modo, Rojas (2021) expone que el muralismo en Toribío actúa como un proceso de reterritorialización, donde se busca recuperar las territorialidades perdidas frente al terror. Explorando la producción de los murales, analizando sus componentes formales y su impacto en la interpretación de las imágenes, así como los discursos y expectativas asociadas a la Minga Muralista como proceso de reterritorialización. Para este análisis, se emplea la metodología de Gillian Rose (2016)¹⁹, la cual permite examinar el significado de las imágenes desde tres perspectivas: la producción, la imagen en sí misma y la audiencia. Dicho lo anterior, estos hallazgos se conectan con la investigación de la imagen mural QDLO pues este marco metodológico es similar al considerar aspectos que abarcan la producción, la creación y el contenido visual. Sin embargo, la investigación de interés, en lugar de enfocarse por su recepción y efecto en el público, esta última indaga y analiza los usos políticos del mural, sus imágenes derivadas y sus resignificaciones, como se evidencia más adelante.

Asimismo, se examina cómo los murales intervienen en los espacios afectados por el miedo, destacando los sitios donde se llevaron a cabo. También analiza la producción de los murales, considerando la cosmovisión Nasa y la historia de resistencia de la comunidad. En este contexto de acuerdo con Rojas los murales se presentan como “prácticas estéticas y culturales de disputar y subvertir unas relaciones de poder establecidas” (2021). Constituyendo así una poderosa herramienta de resistencia cultural y reivindicación

¹⁸ Massey, D. (2012). *Space, Place and Politics in the Present Conjuncture*. Urban.

¹⁹ Rose, G. (2016). *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*. Londres: 4th edition. SAGE publications.

territorial, permitiendo a la comunidad expresar su identidad, resistencia y aspiraciones a través del arte público. Dicho lo anterior, el mural de QDLO no se instala en un punto considerado de miedo o asociado con sensaciones topo fóbicas, este coincide con la propuesta de Rojas (2021) al irrumpir en las relaciones de poder establecidas y subvertir el control simbólico del espacio. De esta manera reafirma su función como herramienta de resistencia y denuncia, tal como se aborda en el capítulo 2.

De igual modo, la investigación de Rojas (2021) comparte elementos metodológicos con el estudio de QDLO, particularmente en la descripción de la producción de los murales en diferentes momentos. Mientras que Rojas se enfoca en las obras producidas en 2013 y 2016, el estudio de QDLO abarca contextos temporales de producción desde 2019 hasta 2023, incluso explorando varias instalaciones durante un mismo año. Ambas investigaciones visibilizan a las personas detrás de la instalación de las obras y su fusión de saberes. La investigación de Rojas destaca la primera Minga Muralista, que involucra a artistas Nasa y otros artistas nacionales e internacionales con el objetivo de fusionar saberes ancestrales con arte contemporáneo. De manera similar, el montaje de QDLO evidencia la convergencia de un equipo de trabajo de diferentes campos del saber, como se detalla en el apartado “Experiencias y sentidos en el diseño, la producción y la promoción del mural en el marco de la Campaña por la verdad”.

Así mismo, ambas investigaciones analizan la representación simbólica. Por un lado, Rojas (2021) retoma la cosmovisión Nasa, donde cada color y símbolo tiene un significado específico. Por otro lado, la investigación de QDLO lo hace desde la teoría del color, considerando cómo los colores y elementos compositivos del mural contribuyen a la interpretación del mensaje intrínseco de la obra. Ambos enfoques subrayan la importancia de los aspectos simbólicos en la comprensión y categorización de los murales.

Por último, analiza la acción artística desarrollada en Toribío en clave de memoria y resistencia, al destacar cómo estos murales también homenajean a líderes y lideresas del pueblo Nasa, expresando mensajes de resistencia y paz a través de frases que reflejan el deseo de paz y la lucha contra la violencia. Se destaca entonces que la búsqueda de la paz es un elemento común en los trabajos aquí referenciados, tanto que la investigación de Rojas (2021) como la de Jorge y Hernández (2021) subrayan la importancia de las expresiones muralistas en la construcción de la paz, mostrando su capacidad para promover la transformación social y la resistencia frente a la violencia y la opresión.

En las consideraciones finales, “los paisajes de miedo en el conflicto armado colombiano” resalta que las geografías del terror que comparten visualidades específicas y una dimensión afectiva, se construyen a partir de la experiencia vivida frente a la violencia, potenciando movimientos y desplazamientos en el espacio mediados por el miedo y el terror, revelando la relación entre el miedo y la producción social del espacio, lo que conlleva a la pérdida de control territorial y la desterritorialización mental, sin embargo,

reconociendo que la experiencia de la violencia varía entre individuos, lo que da lugar a relatos múltiples y plurales, alejados de las narrativas globalizantes. En esta consideración, se resalta la responsabilidad política en la producción del espacio y la posibilidad de intervención en este proceso, donde los procesos de reapropiación y de resignificación del espacio, como el de la Minga Muralista reconfiguran el territorio común material y simbólicamente. evidenciándose el potencial de los murales para romper el orden del terror, redistribuir las relaciones entre los cuerpos y las imágenes, y establecer nuevas formas de visibilidad y enunciación. Sin embargo, advierte contra la simplificación del muralismo como una herramienta de dominio o resistencia, enfatizando su papel en la creación de sentido común y la reactualización de la historia desde una perspectiva estética. En conclusión, la investigación de Rojas (2021) reconoce la fuerza del muralismo para denunciar y transformar los espacios marcados por el miedo y la violencia, generando disputas y nuevas formas de percepción y memoria.

Para cerrar este apartado y después del análisis de las investigaciones mencionadas, se identificaron características comunes y coincidencias temáticas, entre ellas que el muralismo es una potente expresión política, capaz de denunciar situaciones sociales en espacios no solo urbanos, sino también rurales marcados por el conflicto armado y diversas formas de violencia. Además, se evidencia su papel en la preservación de la memoria colectiva y su contribución a la re - territorialización de los lugares intervenidos. Así mismo como elemento común se evidencia la importancia y el simbolismo presente en los lugares en los que se llevaron a cabo las intervenciones muralistas con sentido político, lo que potenció significativamente su mensaje. Hallazgos que permitieron reflexionar sobre cómo las obras murales podían visibilizar las memorias y los fenómenos sociales subyacentes, destacando su importancia en la configuración de narrativas alternativas y en la resistencia ante las injusticias.

En este sentido, según la literatura consultada y los resultados de la presente investigación, es posible afirmar que el muralismo, con su diversidad de formas y mensajes, se erige como un medio poderoso para confrontar el olvido, recordar las luchas del pasado y promover el cambio en el presente. Además, en el caso de estudio, confrontó la impunidad y desafió el estatus quo. Lo que convierte a estas obras en elementos de análisis importantes por los sentidos atribuidos como herramientas de denuncia y resistencia y que expresan el sentir de quienes padecen o han padecido el horror de la violencia.

1.2 REFERENTES CONCEPTUALES.

1.2.1 Precisiones en torno a los conceptos Falso Positivo, Ejecución Extrajudicial, Crimen de lesa humanidad y Crimen de Estado.

Este apartado desarrolla una discusión conceptual entre las categorías que rodean los crímenes perpetrados por el Estado, destacando la más popular pero también la más peligrosa en términos de justificación: "falsos

positivos", etiqueta que ha servido para minimizar la gravedad de los crímenes cuando surgieron las primeras denuncias como se explora durante el capítulo. Por ello y en contraposición a esta categoría se presentan otras que reflejan con mayor precisión la realidad de estos crímenes, como "ejecuciones extrajudiciales", "crímenes de lesa humanidad" y "crímenes de Estado", pues parte de la discusión es proponer que llamar a estos crímenes por su nombre es esencial, ya que el uso de un lenguaje adecuado fortalece los procesos de justicia y reparación, honra la memoria de las víctimas y evita la banalización de las atrocidades cometidas.

1.2.2 Falsos positivos.

En Colombia la expresión de falso positivo se popularizó en la primera década del siglo XXI para referirse a la ejecución de civiles no beligerantes con el objetivo de aparentar resultados exitosos operacionales por parte de las fuerzas militares en el contexto del conflicto armado en el país. Denominación que resulta simplista, poco profunda pero además revictimizante, impuesta por los medios de comunicación del establecimiento y las voces de quienes se encubren a sí mismos y/o a los perpetradores, puesto que hace parecer que el asesinato de al menos 6402 personas han sido el resultado de la guerra interna del país y por lo tanto daños colaterales inherentes al conflicto.

En este sentido, la descripción conceptual de "falso positivo" es la combinación de dos adjetivos, el primero reconocido en el lenguaje de la milicia como el éxito obtenido de una misión por parte de los militares o la policía, sobre escenarios en apariencia ciertos e incuestionables en términos de operación, resultados y legalidad; al contrario, el adjetivo "falso" actúa como opuesto a la verdad (positivo), es decir que el falso positivo es un montaje que busca mostrar resultados exitosos en términos de bajas, pero que ocurren en escenarios de guerra ficticios, en los que se han implantado pruebas inculminatorias²⁰ con el ánimo de hacerlos parecer como homicidios legítimos. De acuerdo con Rojas Bolaños (2020), el término de falsos positivos en Colombia fue creado por militares en una "sala de crisis", durante la primera década de siglo veintiuno y difundido por los medios de comunicación del establecimiento con el propósito de desviar responsabilidades estatales e institucionales, frente a las denuncias de organismos internacionales, de defensores de derechos humanos y víctimas.

Continuando con esta línea argumentativa Mauricio Higuera²¹, analiza la categoría de falso positivo como "la denominación mediática de lo que en las denuncias de las víctimas configura una convergencia en

²⁰ Armas de fuego en las manos de las víctimas, cambiadas sus ropas habituales por uniformes y botas de combate.

²¹ Abogado colombiano, con Maestría en Derecho Público y Ciencias Políticas, Doctor en Derecho con énfasis en constitucionalismo. Profesor y director del Departamento de Investigación de la Universidad Santo Tomás. Conferencista nacional e internacional, autor de artículos y libros sobre Derecho Público, Derechos Humanos y Derecho Constitucional (LinkedIn, 2023).

delitos de lesa humanidad, desaparición forzada, infracción del DIH (derecho internacional humanitario) en persona protegida y atentados contra la vida e integridad de civiles” (CRITERIO, 2021). Lo que implica que esta denominación de falso positivo esconde y niega la barbarie que se impuso sobre las víctimas, al tiempo que construye un lenguaje simbólico que expone lo ocurrido como un “error” o daño colateral, al tiempo que criminaliza, en complicidad de los medios de comunicación. Esta denominación, junto con expresiones como "bajas en combate" o "neutralizaciones", confunde, oculta y distorsiona los hechos, buscando minimizar y desviar la atención de los delitos cometidos, al mismo tiempo que invisibiliza y protege a los perpetradores. Esto ha generado controversias sobre cómo deben ser denominados estos crímenes en el marco de los Derechos Humanos Universales, las Cortes Internacionales de Derechos Humanos, la legislación de la Constitución Nacional de Colombia y, especialmente, para aquellos que luchan por la verdad, la reparación y la justicia, como defensores de derechos humanos, familiares de víctimas y académicos, entre otros. Este uso particular del lenguaje por parte de la milicia para abordar el conflicto armado y sus acciones tiene como objetivo evitar ser catalogados como violadores de los derechos humanos. Por ejemplo, se emplea el término "neutralización" en lugar de "muerte en combate" o "dar de baja", y "operaciones ofensivas" en lugar de "operaciones de destrucción", como una forma de manipulación frente a la opinión pública (Rojas, 2020).

Por ello, es importante analizar como estas expresiones usadas por militares, gobernantes y medios de comunicación terminan por instaurar un régimen de impunidad sobre las víctimas. En este sentido, el lenguaje falso y mal intencionado influye profundamente para que el crimen sistemático se perpetúe y continúe falsificando circunstancias y contextos; fingiendo militancias y operativos; simulando falsos combates; estigmatizando comunidades y personas e imponiendo silencio bajo amenazas brutales (CINEP/PPP, 2011). Ahora bien, también es importante visibilizar la resistencia de familiares, movimientos de víctimas, defensores de derechos humanos y académicos entre otros colectivos, por la dignificación de la memoria de las víctimas; en primer lugar, desde el lenguaje al considerar que la categoría de “falso positivo” es un eufemismo que encubre, criminaliza y minimiza las prácticas criminales del estado contra personas en condición de indefensión (CCEEU, 2012).

Bajo esta misma línea, el Ministerio de Defensa y las Fuerzas Armadas han adoptado posiciones que reflejan una defensa institucional, alegando, por un lado, una responsabilidad individual o de "manzanas podridas" y, por otro, defendiendo a los uniformados involucrados en estos casos. Han sustentado sus argumentos en dos máximas: primero, aludiendo a la presunción de inocencia, y segundo, asegurando que no puede haber responsabilidad de los altos mandos por acciones criminales cometidas por subalternos en "casos aislados" o de "manzanas podridas" (Bonilla, 2017). Un ejemplo de esta postura es la declaración

pública realizada el 27 de junio de 2022 en El Nuevo Siglo por el entonces ministro de Defensa, Diego Molano: "Unos individuos que pertenecieron al Ejército Nacional que mancharon el honor del uniforme y deberán asumir la responsabilidad". Esta ocurrió tras las declaraciones del sargento retirado del Ejército, Sandro Mauricio Pérez²² y de otros 10 militares quienes reconocieron su participación y responsabilidad en los mal llamados falsos positivos ante la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP); en este sentido, la declaración de Molano intenta cristalizar en el imaginario social la tesis institucional de que estos crímenes fueron producto de acciones individuales y/o casos aislados, obviando que hasta la fecha se han identificado la participación de por lo menos 3.482 miembros de la fuerza pública pertenecientes a todos los rangos y que han suscrito actas de sometimiento ante la JEP (2023).

En síntesis, estas posiciones y expresiones del lenguaje niegan estos hechos criminales como práctica sistemática al interior de las Fuerzas Armadas, creando una atmosfera de desconfianza en la opinión pública sobre la lectura que se hace acerca de estas muertes, reforzando el imaginario de culpabilidad sobre las víctimas, retrasando la justicia y perpetuando la impunidad.

1.2.3 Ejecuciones extrajudiciales.

En el ámbito internacional, existen categorizaciones específicas para las víctimas de ejecuciones extrajudiciales. Por ejemplo, el DIH se refiere a estos actos como ejecuciones extrajudiciales, que son homicidios perpetrados por agentes del Estado contra personas en situación de indefensión o inferioridad (CCEEU, 2012). El Relator Especial sobre Ejecuciones Extrajudiciales, Sumarias o Arbitrarias de las Naciones Unidas, Philip Ashton, señala en su informe de 2010 que los "Falsos Positivos" no son incidentes aislados, sino que fueron cometidos por la Fuerza Pública, mostrando patrones y elementos de sistematicidad en todo el país (Naciones Unidas, 2010). En este contexto, Ashton comenta: "Ha habido demasiados asesinatos de carácter similar para caracterizarlos como incidentes aislados perpetrados por apenas algunos soldados o unidades renegadas, o 'manzanas podridas'" (Bonilla, 2017) y (Naciones Unidas, 2010, pág. 14). En consecuencia, el DIH reconoce la responsabilidad del Estado colombiano en estos crímenes, al igual que la Organización de las Naciones Unidas, en su informe de 2010, evidencia la sistematicidad del Estado colombiano y sus instituciones militares en el asesinato de personas no beligerantes.

Sin embargo, surge un tema de discusión en relación con esta categoría, ya que el código penal colombiano no contempla específicamente el delito de Ejecución Extrajudicial. Los Artículos 11 y 12 del capítulo 1 de la Constitución Nacional establecen que "El derecho a la vida es inviolable. No habrá pena de muerte", y

²² El sargento (r) Sandro Mauricio Pérez se desempeñó como suboficial de inteligencia del Batallón de Infantería No. 15 Francisco de Paula Santander del Ejército durante 2007 y 2008, quien se encuentra vinculado a los hechos de El Catatumbo en el Subcaso de Norte de Santander priorizado por la JEP.

que "Nadie será sometido a desaparición forzada, a torturas ni a tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes" (Constitución, 1991). Por lo tanto, las ejecuciones por pena de muerte no están permitidas según la ley constitucional en Colombia. Más bien, lo que se evidencia es la violación sistemática de derechos fundamentales constitucionales y del derecho internacional humanitario por parte de agentes del Estado. En medio de la discusión generada por el uso de una categoría u otra, es crucial reconocer que estas categorías tienen patrones que dificultan su diferenciación. Un ejemplo de esto es que la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) se refiere a los "falsos positivos" como:

Ejecuciones extrajudiciales en el marco del conflicto armado colombiano, con un modus operandi caracterizado por la muerte de civiles posteriormente presentados como miembros de grupos armados ilegales dados de baja en combate, mediante diversos mecanismos de distorsión de la escena del crimen y de las circunstancias de modo, tiempo y lugar en que ocurrieron los hechos” en (Rojas, 2020, p.123).

De igual manera, el Comité de Solidaridad con los Presos Políticos (CSPP), en calidad de representantes de víctimas de crímenes de Estado, expone que los "falsos positivos" son "una modalidad de ejecución extrajudicial". Detalla que estos son el resultado de una acción delictiva perpetrada por agentes del Estado, específicamente por miembros de la Fuerza Pública. Además, los describe como una conducta criminal que se presenta como un logro, o una "victoria", en la lucha contra la "delincuencia organizada", retratando así a la víctima como un objetivo militar legítimo (CCEEU, 2012). Por último, señala que estos actos delictivos son formalmente legalizados de acuerdo con la doctrina militar. Estas apreciaciones permiten evidenciar que, en ambas lecturas del contexto, existe una sistematicidad con la que se llevaron a cabo los crímenes e identifica quienes fueron los perpetradores.

1.2.4 Crímenes de lesa humanidad.

Siguiendo esta línea argumentativa, se plantea la consideración de la categoría de crimen de lesa humanidad, particularmente según el artículo 7° del Estatuto de la Corte Penal Internacional. En el caso que nos ocupa, es evidente que en el país se ha perpetrado un ataque sistemático contra la población civil, ataques que incluyen otros delitos reconocidos como crímenes de lesa humanidad. En primer lugar, muchas de las víctimas fueron sujetas a desaparición forzada, lo que implica que fueron privadas de su libertad y sustraídas de su familia, comunidad y protección legal a través de diversas estrategias. Posteriormente, se ocultó su paradero o destino. En segundo lugar, estas personas fueron sometidas a tortura física y/o psicológica. "Los heridos, así como los reclutados o secuestrados, también fueron sometidos a un trato inhumano, que incluía la tortura física y, muchas veces, psicológica, al saber que estaban destinados a ser asesinados" (Rojas O. , 2020, pág. 70). Esta categoría se acerca mucho a lo ocurrido con las víctimas del

caso en cuestión con el agravante que los perpetradores fueron agentes del Estado en complicidad de otros participantes, tal como se amplía en el apartado de la página 109.

1.2.5 Crímenes de Estado.

Por último, se analiza la categoría de crimen de Estado, la cual ha sido objeto de estudio por parte del Movice²³; que expone las acciones victimizantes que fueron impuestas sobre personas individuales y colectivos por parte de agentes estatales en complicidad con otros grupos particulares y que han sido documentadas en la base de datos de “Colombia Nunca Más Crímenes de Lesa Humanidad” desde el año 1996 (Movice, 2010). En este contexto, el colectivo sostiene que en Colombia ha surgido una violencia sociopolítica y estatal que no es resultado exclusivo del conflicto armado interno, sino que es intrínseca al conflicto mismo. Esta violencia se enmarca en la visión militar y estatal de eliminar al "enemigo interno" (Movice, 2010, párr.2), lo que ha llevado a que cualquier miembro de la población civil sea objeto de estigmatización, persecución, tortura, desaparición forzada y operaciones de exterminio. Por lo tanto, es plausible afirmar que en Colombia se han perpetrado crímenes de Estado, ya que las acciones mencionadas, llevadas a cabo por la fuerza pública durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez y otros períodos, contradicen las obligaciones y propósitos del Estado moderno, que se supone debe ser el principal protector de los derechos fundamentales según la Constitución Nacional y el Derecho Internacional. Además, dado que el Estado tiene el monopolio del uso legítimo de la fuerza y de las armas. “Por ello todo atentado contra la vida, la integridad, la dignidad, y la libertad esencial de un ser humano, es una transgresión de normas éticas fundamentales y por ende constituye un crimen de Estado” (Movice, 2010, párr.8).

Dicho lo anterior, el Movice (2010) también hace visible que los crímenes anteriormente mencionados no hacen parte de hechos aislados, ni individuales, por el contrario, aclara que estos hacen parte de una política de Estado, exponiendo que estos tienen cuatro rasgos que permiten asegurar que son Crímenes de Estado. En primer lugar, son actos generalizados que se han cometido contra una gran cantidad de víctimas; en segundo lugar, son sistemáticos, es decir que son repetitivos y que se han realizado siguiendo un plan de captación de víctimas y una política preconcebida; en tercer lugar, un asunto no menor pero que además legitima la categoría en cuestión, es el reconocimiento sin lugar a dudas de que los victimarios son miembros activos de las Fuerzas Militares en complicidad de diferentes agentes del Estado y financiados por el gobierno bajo una política de seguridad. Por último, estos han sido dirigidos contra la población civil por motivos sociales, políticos, económicos, raciales, religiosos o culturales. Dicho lo anterior, esta investigación reconoce como victimarios a agentes del Estado y por ello su responsabilidad no puede estar

²³ Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado nació el 25 de junio de 2005 durante el Segundo Encuentro Nacional de Víctimas de Crímenes de Lesa Humanidad y Violaciones a los Derechos Humanos (Movice, 2010).

oculta tras categorías como “falsos positivos” o “bajas en combate”, por ello esta investigación reconoce sin eufemismos a las víctimas como Crímenes de Estado.

1.3. Crímenes de Estado en el contexto internacional.

Para entender la gravedad de estos crímenes y su denominación de “falso positivo” es necesario situar su origen en el contexto militar y en relación con la modalidad denominada “Body Count”, es decir el conteo de cuerpos como estrategia y connotación de victoria sobre el “enemigo”. En la jerga militar un “positivo” hace referencia al éxito alcanzado en una operación militar, es decir que, en un enfrentamiento contra miembros activos de un grupo armado al margen de la ley estos han sido abatidos o capturados; por lo tanto, a mayor número de muertes mayor es la percepción de éxito de la operación militar.

Es importante aclarar que este tipo de estrategia militar para aparentar resultados no es un fenómeno exclusivo de la historia violenta de Colombia, por el contrario, parecen más la apropiación de la barbarie ocurrida en otros genocidios y en otros contextos geopolíticos e históricos, donde se han cometido crímenes similares en poblaciones en condición de indefensión o denominadas enemigas por el *estatus quo*, convertidas en cifras de muertos, desplazados y marginados como sinónimo de poderío y dominación, tal como lo expone Rojas (2020), baste enunciar los eventos ocurridos durante la Segunda Guerra Mundial, o las invasiones a Irak y Siria, o la guerra de Vietnam, o las ejecuciones de ciudadanos en la República de Filipinas; donde los gobiernos han presentado a las víctimas como cifras de la victoria y donde el grueso de las poblaciones han sido manipuladas por el Estado y/o las compañías para aceptar estos crímenes en el nombre del bienestar y la seguridad del colectivo social.

1.3.1 Estudio del falso positivo en Colombia.

Para el caso colombiano el falso positivo empieza a ser estudiado formalmente desde el año 2008, en relación con la desaparición y posterior ejecución de 19 jóvenes en Ocaña Santander, hecho que visibilizó la relación directa entre la doctrina militar y las ejecuciones de personas por parte de las fuerzas armadas, investigaciones que además permitieron identificar “que el denominado falso positivo es un eslabón más de la guerra sucia, de la guerra psicológica, de la guerra política y de la guerra en medios de comunicación por afianzar ideologías radicales y extremistas”. (Rojas O. , 2020, pág. 51). En este sentido la doctrina militar popularizó el concepto de “enemigo interno” en liderazgo del Ministerio de Defensa de Colombia (Silva Serna, 2009) en Rojas Bolaños (2020), lo que en síntesis puso como enemigo, guerrillero, adversario y terrorista a cualquier persona en el territorio colombiano, más aún si esta representa una posición ideológica y económica antagónica a la establecida en el orden hegemónico.

Siguiendo entonces la línea argumentativa, investigaciones recientes han permitido evidenciar una relación entre la doctrina militar y la construcción del enemigo interno en orden nacional e internacional, lo que ha implicado el fortalecimiento de políticas de cooperación y adiestramiento militar por parte de Estados Unidos desde 1950 y el Instituto del Hemisferio Occidental para la Cooperación en Seguridad (antes llamada la escuela de las Américas²⁴), que aconseja la aplicación de “métodos de tortura, chantaje, extorsión y pago de recompensa por enemigos muertos” (Soaw, 2023) en una supuesta lucha contra el comunismo, el narcotráfico y más recientemente el terrorismo; cuestión no menor, puesto que esta escuela ha sido el claustro formador de varios de los perpetradores de crímenes contra la humanidad en Latinoamérica,²⁵ al igual que de varios de los altos mandos militares implicados en los crímenes denominados “falsos positivos” en el país. (Rojas O. , 2020).

1.3.2 Antecedentes al caso 6402.

Como ya se ha mencionado, los crímenes de Estado denominados “falsos positivos” se hicieron populares durante la primera década del siglo XXI con el caso de los jóvenes de Soacha, que fueron desaparecidos y asesinados por las Fuerzas Militares en Ocaña Santander; no obstante, de acuerdo con la investigación realizada por el CINEP (2011) existen pruebas de que esta práctica de la muerte ha sido puesta en marcha desde 1984, dejando hasta el año 2011 por lo menos 1741 víctimas (CINEP/PPP, 2011, pág. 326) ampliándose esta cifra a 6402 víctimas a lo largo y ancho del territorio nacional de acuerdo a los informes de organizaciones de víctimas.

De acuerdo con el rastreo realizado por Rojas (2020), los "falsos positivos" pueden tener su origen en Colombia a principios del siglo XX bajo la modalidad de "falso positivo corporativo", con la denominada "masacre de las bananeras". En 1928, la United Fruit Company, en articulación con el Ejército, el Estado y otros sectores de poder, orquestaron el asesinato de cientos de trabajadores manifestantes, utilizando la estratagema internacional de supuestos levantamientos comunistas. Sin embargo, detrás de esta supuesta amenaza, se escondía el despojo de tierras del campesinado y la negación de derechos laborales como estrategia de acumulación de riqueza y establecimiento del monopolio del mercado bananero por parte de la multinacional. Este antecedente permite afirmar que la modalidad de falso positivo corporativo sigue vigente y ha tomado fuerza en el país, ejecutándose sin reparos durante todo el siglo XX, vinculando directamente a las diferentes multinacionales extractivistas que, en complicidad con los gobiernos de turno, las élites locales, los grupos paramilitares y las Fuerzas Militares han victimizado de manera sistemática a la población civil para lograr sus fines individuales.

²⁴ Escuela estadounidense fundada en 1946 en Panamá, especializada en el entrenamiento de militares latinoamericanos, los cuales se han destacado como violadores de los derechos humanos en sus propios países, al poner en práctica la doctrina militar de “...aplicar torturas, chantaje, extorsión y pago de recompensa por enemigos muertos”.

²⁵ Algunos de ellos son el Vladimiro Montesinos (Perú), Leopoldo Fortunato Galtieri (Argentina), Manuel Antonio Noriega (Panamá) Juan Manuel Guillermo Contreras Sepúlveda (Chile).

Dicho lo anterior se puede inferir que el siglo XX ha sido testigo de la violencia estructural impuesta de manera sistemática sobre las poblaciones más vulnerables²⁶, pero que además teniendo en cuenta el caso que nos ocupa, que esta se ha visto recrudecida a finales del siglo y durante la primera década del siglo XXI con el asesinato de civiles, superpuestos en campos de batalla ficticios. En un intento por seguir una línea argumentativa cronológica con respecto a los casos registrados anteriores a los falsos positivos de la seguridad democrática, se retoma a Bolaños y Benavides (2017) y CINEP (2011) que ponen en evidencia que el primer registro de falsos positivos data de 1984, cuando la patrulla de infantería No. 22 del batallón Ayacucho del Ejército Nacional con jurisdicción en Jardín, Antioquia; torturó y asesinó a Luis Fernando Lalinde, quien posteriormente fue sepultado en la vereda Ventanas de Riosucio, como “Jacinto” un supuesto guerrillero abatido tras un intento de fuga. Así mismo, en la investigación del CINEP (2011), se reconoce y se contextualiza de manera cronológica y por distribución geográfica el asesinato de otras 464 víctimas de crímenes de Estado bajo las características de los denominados falsos positivos comprendidas en el periodo de 1984 a 2001²⁷, cuestión que pone en evidencia que este tipo de crímenes hacen parte de una práctica de vieja data en el país.

1.3.3 Falsos positivos y la política de seguridad democrática en Colombia

Los denominados falsos positivos en Colombia emergen en un contexto de discursos y acciones por parte de miembros activos de las fuerzas armadas militares, policías, jueces, empresarios, terratenientes e incluso grupos paramilitares, entre otros, y en cabeza de gobiernos de derecha, con la intención de construir un enemigo común en el imaginario social, donde este debe ser eliminado en una lógica de “limpieza” para mantener la “seguridad” del país; discursos y acciones que han terminado con la implementación del “Body Count” como estrategia de guerra equivalente a gobierno fuerte y efectivo, es decir que se legitimó en el país una licencia para matar. Bajo esta lógica, se consolida la política de seguridad democrática durante el doble periodo de gobierno presidencial de Álvaro Uribe Vélez de 2002 a 2010, dejando como consecuencia la ejecución de por lo menos 6402 civiles no beligerantes, los cuales se encuentran en proceso de investigación y búsqueda de justicia y reparación en el caso 03 de la JEP.

En este orden de ideas, bajo la política de seguridad democrática, se incrementaron las políticas de pago de recompensas, ofreciendo hasta 3.800.000 pesos por cada guerrillero o paramilitar muerto (Infobae, 2021).

²⁶ De acuerdo con información producto de diferentes fuentes de investigación como el CINEP (2011), Bolaños y Benavides (2017), las víctimas hacían parte de un proyecto de persecución y de exterminio contra las poblaciones históricamente más vulnerables del país tales como campesinos, grupos indígenas, las juventudes, defensores de derechos humanos y de derechos de las mujeres, sindicalistas, comunidades LGTB, personas con discapacidad física o mental, personas en condición de habitabilidad de calle entre otros.

²⁷ Esta investigación realiza un registro cronológico y por distribución geográfica más amplio al tiempo referenciado de los casos y las víctimas desde 1884 y hasta 2011. Para ampliar información se sugiere revisar el informe completo.

Con el tiempo, esto se transformó en una política de metas y, por consecuencia, en una "empresa de la muerte" que diseñó diversas estrategias para obtener cuerpos humanos como materia prima para la fabricación de muertos y recompensas. De igual manera, se reforzó la política de incentivos y evaluación de resultados para militares y policías, lo que implicó una presión significativa por parte de los altos mandos sobre sus subalternos para mostrar resultados con fines de lucro económico y de estatus. Esto consolidó la estrategia del Body Count como una equivalencia de un gobierno fuerte y efectivo.

En este sentido, de este caldo de cultivo emerge una empresa de muerte en la que se constituyó toda una estructura jerárquica en la que participaron miembros activos del ejército, agentes de policía, paramilitares, desmovilizados, taxistas, finqueros, agentes del Cuerpo Técnico de Investigaciones (CTI), y entes de control, entre otros, a cambio de beneficios económicos (Rojas & Benavides, 2017). Esta realidad pone de manifiesto una alarmante paradoja en Colombia: las instituciones y gobiernos, creados para proteger a la ciudadanía, fueron precisamente los que perpetraron múltiples violencias y vulneraron derechos fundamentales, tanto a nivel constitucional como en el ámbito del derecho internacional humanitario.

1.3.4 Tipos de víctimas que se legitimaron como falsos positivos.

Otro aspecto por considerar es que estos homicidios se llevan a cabo de manera deliberada y sistemática contra los grupos sociales mencionados anteriormente, en condiciones específicas y con la disposición de sus cadáveres en escenarios ficticios que los incriminan mediante la colocación de armas o la fabricación de pruebas. Según Rojas O. (2020), se identifican al menos dieciséis tipos de "ejecuciones extrajudiciales", clasificadas según el agente que las lleva a cabo y el propósito que las motiva. Estos asesinatos se enmarcan en modalidades tales como el falso positivo de Estado, policial, militar, judicial, cultural, corporativo, territorial y de intereses compartidos (pág. 43).

De manera similar, Rojas (2020) destaca que entre los casos documentados de víctimas se encuentran niños y personas con algún tipo de discapacidad. Se describen casos tan espantosos como el desmembramiento de infantes para presentarlos como víctimas de grupos subversivos, con el propósito de incitar repudio en la sociedad, o el asesinato de niños pertenecientes a comunidades campesinas e indígenas, con el fin de etiquetarlos como integrantes de tales grupos. Además, se suman a estos casos líderes comunitarios y personas arrestadas en retenes militares, acusadas de colaborar con movimientos subversivos, quienes también fueron víctimas de estas prácticas brutales.

Además, se añade el asesinato de personas reclutadas de forma voluntaria en diversas regiones del país con promesas de empleo. Posiblemente uno de los más conocidos, fue el de los 19 cuerpos de jóvenes presentados a finales de agosto de 2008 en Ocaña, y quienes habían sido reportados como desaparecidos

apenas unos días antes en el municipio de Soacha (Rodríguez Salcedo, 2010). Así mismo, fueron asesinadas personas en condición de calle por parte de miembros del Ejército y de la Policía para ser presentados como terroristas (Rojas & Benavides, 2017); estas dos modalidades en específico develan que las condiciones estructurales económicas convirtieron a las poblaciones más empobrecidas en víctimas potenciales.

Otra modalidad categorizada por Rojas O. (2020) es el asesinato de desmovilizados reclutados como informantes por las Fuerzas Armadas, quienes son asesinados para encubrir crímenes anteriores, destruir evidencia y desviar investigaciones. Además, entre las víctimas se incluyen miembros de la guerrilla que, una vez reducidos y capturados, eran presentados como fallecidos en combate por las Fuerzas Armadas. A estos casos se suman las muertes de delincuentes, personas sindicadas o condenadas en centros penitenciarios o de reclusión, que son ejecutadas en un estado de indefensión. Esto constituye una violación de los derechos fundamentales según la Constitución Política de Colombia, en particular el artículo 11, que proscribía la pena de muerte en el país. Es decir, ninguna autoridad judicial, y mucho menos militar, puede imponer como consecuencia punitiva de un delito o cualquier otra conducta una sanción que prive a una persona del derecho a la vida. (Rojas, 2017).

De igual manera la ejecución de guerrilleros o sindicados de crímenes en estado de indefensión son una violación al derecho internacional humanitario (Martin, 2015). Además de las víctimas ya mencionadas también se reconocen como víctimas de ejecuciones extrajudiciales mal llamados falsos positivos, a militares e integrantes de la Fuerza Pública que se negaron a participar y denunciaron esta práctica criminal, baste como ejemplo el caso del cabo Raúl Antonio Carvajal Londoño quien, de acuerdo a declaraciones hechas por su propio padre, habría sido asesinado por el Ejército Nacional al negarse a matar inocentes (Noticias UNO, 2022). Esto significa que altos mandos del ejército dieron la orden de asesinar a militares subalternos por no “cumplir” con las cifras propuestas e infringir el código de silencio que culturalmente ha predominado en instituciones jerarquizadas como la militar.

Dicho lo anterior y de acuerdo con otras modalidades establecidas en la teoría social del falso positivo, desarrollada por Rojas Bolaños (2020) se evidencia que en esta empresa de la muerte, el código de honor desaparece, convirtiendo en víctimas a integrantes de la milicia, pero también a colaboradores externos tales como reclutadores, informantes e integrantes de grupos paramilitares; quienes eran entregados por sus comandantes a las Fuerzas Armadas, para mostrar ante su tropa acciones disciplinarias (Rojas O. , 2020). De igual modo, se presentan otros casos de asesinatos etiquetados como "error militar" o muertes no intencionales. Estas muertes son consideradas ilegales pero legítimas, y suelen ocurrir en diversos escenarios, como operaciones de bombardeo o ametrallamiento aéreo, donde la Fuerza Aérea está

involucrada. La designación de "error militar" busca desacreditar las denuncias, al mismo tiempo que impone en la opinión pública la idea de que las víctimas son daños colaterales aceptables en aras de la victoria militar (CCEEU, 2012). Esta situación aumenta la vulnerabilidad de las poblaciones no combatientes y las expone como víctimas legítimas en la estrategia militar del "Body Count".

Por último, Rojas identifica como modalidad de falso positivo a personas asesinadas por paramilitares, transferidas y legalizadas como bajas en combate por las unidades del Ejército Nacional, en este caso los paramilitares recibían armas, municiones y uniformes a cambio de cuerpos, lo que demuestra la cooperación mutua entre el ejército nacional y los paramilitares, pero también de otras instituciones y actores encargados de transporte y legalización del conteo de cuerpos (2020).

1.3.5 *Modus operandi*, una estructura jerárquica criminal.

Hasta el momento, se ha hecho implícito que los crímenes de Estado denominados por los militares y la prensa como “falsos positivos” forman parte de un entramado criminal con el objetivo de producir muertos para posteriormente criminalizarlos y presentarlos como bajas en combate. Sin embargo, esta práctica de la muerte es compleja en contraste con lo ya mencionado, puesto que estos crímenes de Estado no fueron “errores” y mucho menos hechos aislados. Por el contrario, hacen parte de una estrategia político-militar que sigue cuidadosamente un *modus operandi*: dirigido, organizado y ejecutado de manera sistemática. Es decir, alguien dio la orden durante años y otros siguieron las directrices para programar el antes, el durante y el después de la fabricación del “falso positivo”. En este orden de ideas, se identifica que esta estructura criminal se caracteriza por su organización jerárquica, en la que se instauraron roles específicos para el cumplimiento articulado de diferentes tareas en un marco delictivo, como se expone durante el desarrollo de este marco teórico.

Siguiendo esta línea argumentativa, se ha establecido que el período con mayor número de crímenes de Estado, mal denominados "falsos positivos", ocurrió durante la política de Seguridad Democrática, dirigida y puesta en marcha durante el doble mandato presidencial de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010). Junto a él, Francisco Santos Calderón (vicepresidente), Marta Lucía Ramírez, Jorge Alberto Uribe, Camilo Ospina y Juan Manuel Santos (ministros de Defensa) actuaron por derecho constitucional como jefes directos de las Fuerzas Militares. Esta información es crucial, ya que bajo su mandato se registró el 78% del total de la victimización histórica de este fenómeno (Infobae, 2021). Este gabinete político fue directamente responsable de consolidar, dirigir y asignar el presupuesto para la fabricación de víctimas, puesto que orientaron y ejecutaron la Directiva Ministerial Permanente 029 de 2005 del Ministerio de Defensa. Esta directiva reglamentó el pago de recompensas a soldados, policías e informantes y brindaba otros incentivos como ascensos, condecoraciones, permisos y felicitaciones públicas (Vivanco, 2018). Cuestión no es

menor, ya que, de acuerdo con el informe de la JEP (2023), las cifras de víctimas de estos crímenes de Estado se recrudecieron en el período posterior a esta directiva ministerial, es decir, entre 2006 y 2008, como se muestra en la imagen 1.

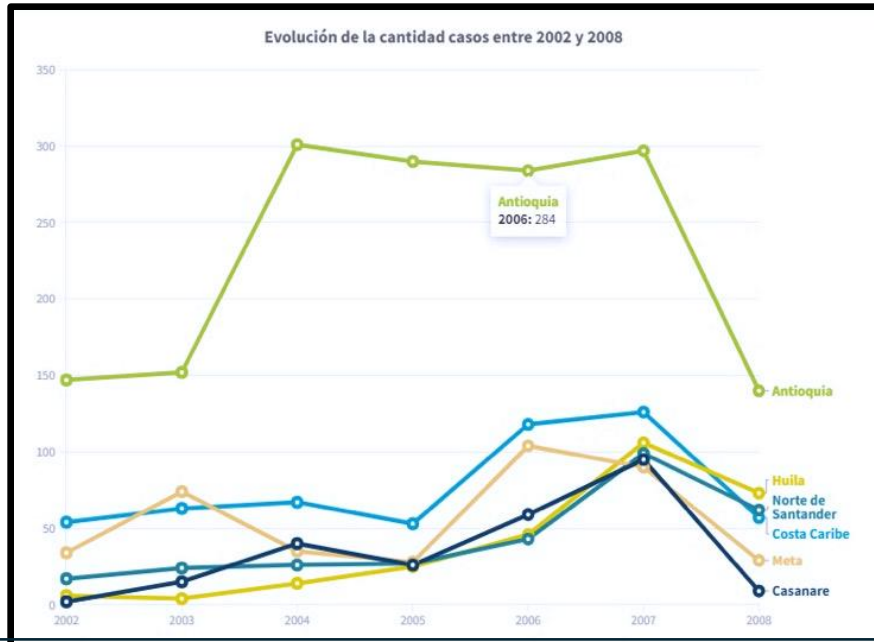


Imagen 1. Evolución de la cantidad de casos entre 2002 y 2010. Fuente: JEP 2024

Igualmente, se evidencia una estructura jerárquica en la que los altos mandos militares presionaban, incentivaban y comprometían a los soldados y otros subalternos para que mostraran resultados en la aparente lucha contra el terrorismo, lo que implicaba ser evaluados bajo la estrategia de guerra del "Body Count". Un ejemplo ilustrativo es el documento militar de abril de 2006, mencionado por Vivanco (2018), titulado "Políticas del señor Mayor General Mario Montoya", en el cual el general Montoya indica que "los comandantes se evalúan por sus resultados" y enfatiza que "las bajas no es lo más importante, es lo único". En la misma línea, según Bolaños (2020), los altos mandos militares convocaban reuniones para presentar el ranking de las brigadas con mayor cantidad de "efectivos y comprometidos", es decir, aquellas que producían más "muertos en combate", dejando en claro que las capturas no eran bien recibidas por ellos. En síntesis, los primeros puestos del ranking significaban mejores recompensas económicas y una mejor calificación para la carrera de ascenso o comisión en el extranjero del comandante en jefe.

En este orden de ideas el conteo de cuerpos se convierte en el objetivo principal de las Fuerzas Militares y del gobierno de Álvaro Uribe Vélez, razón por la cual se inicia la fabricación de bajas en combate como sinónimo de vencedores de la guerra contra las "guerrillas terroristas". Para ello, a cambio de remuneraciones económicas se vincularon otros actores entre ellos paramilitares, desmovilizados,

integrantes de la red de informantes del ejército, taxistas, finqueros, desempleados, reservistas, entre otros; que seguían la orden de perfilar, reclutar y transportar a las potenciales víctimas, ello con promesas laborales y económicas, para luego ser llevados a supuestas zonas de trabajo, que en realidad eran zonas de combate ficticias donde eran entregados a las fuerzas militares para ser asesinados a sangre fría. Dicho lo anterior se concluye que en el caso de los “falsos positivos” existía una red organizada de trata, desaparición, tortura y victimización de personas.

En consecuencia, tal como lo expone Rojas (2020) el oficial de más alto rango era el encargado de programar y ordenar; quien, como, cuando, donde y con qué recursos e insumos se realizarían estos actos delictivos, en los que además este armaba un guion casi cinematográfico, que hiciera creíble el combate entre el ejército y los supuestos guerrilleros. Ello implicó tener a disposición del Ejército un kit incriminatorio que constaba de uniformes, botas, propaganda subversiva y armería entre otros elementos para fabricar la escena. Dicho lo anterior, y de acuerdo con lo expuesto por Bolaños (2020), las escenas de supuestos combates y personas abatidas no hubiesen sido tan convincentes sin la complicidad de funcionarios pertenecientes a Medicina legal, el CTI y la Fiscalía, que bajo dictámenes forenses amañados y supuestas investigaciones de inteligencia legalizaron y legitimaron la muerte de por lo menos 6402 personas, las cuales ocurrieron en un periodo de seis años entre el 2002 y el 2008, de acuerdo a las cifras de víctimas de “falsos positivos” y temporalidad expuestas en el comunicado 019 de 2021 de la JEP.

Por último, Presidente, Ministros de Defensa y altos mandos militares, citaban a ruedas de prensa para presentar a las víctimas como narcotraficantes, guerrilleros, delincuencia común, paramilitares o grupos subversivos, dados de baja en enfrentamientos armados, con el objetivo de construir en el imaginario social una narrativa que indicaba que el gobierno y las Fuerzas Militares estaban devolviendo la paz y la autonomía sobre los territorios al país bajo el eslogan “vive Colombia viaja por ella”, lo que termino legitimando ante la opinión pública la muerte de miles de Colombianos. Baste como ejemplo, el caso No. 0822 documentado por el CINNEP (2011), en el que se expone el asesinato de Israel González el 24 de enero de 2008, este se encontraba en su finca ubicada en la vereda de Mesetas; siendo las 7:15 de la mañana fue sacado por miembros del Ejército Nacional pertenecientes al Batallón Caicedo para ser asesinado en una supuesta balacera, dos días después de su asesinato fue presentado por el comandante de la Brigada VI del Ejército Nacional, coronel Asmeth Ramiro Castillo Quintero, como un supuesto guerrillero de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) quien de acuerdo a estas declaraciones fue sorprendido mientras intentaba instalar un campo minado, señalando que: “Al resistirse a la acción de los uniformados el hombre accionó su arma, siendo abatido por las tropas” y donde agregó que: “el supuesto

explosivista fue hallado en posesión de material de guerra e intendencia”²⁸ (p.181). con base a la investigación realizada por el CINEP (2011), lo cierto es que Israel Gonzales era un campesino que no tenía ninguna relación con grupos armados y que terminó siendo criminalizado para engrosar la cifra de supuestas muertes en combate.

Con lo expuesto hasta el momento, se hace explícita la estructura de poder que hizo posible la consolidación de una empresa para la fabricación de muertes y de otros delitos; lo aberrante de ello, es que estos crímenes fueron ejecutados por quienes tenían no solo el deber sino la obligación de velar por la seguridad y la vida sin discriminación de la población civil; en primer lugar por ser quienes ostentan el monopolio de las armas y de cierta manera de ejercer la justicia, claramente todas las condiciones de posibilidad de los perpetradores se usaron para llevar a cabo una política de exterminio en contra de personas consideradas marginales o enemigas por el régimen, pero que además ha puesto en evidencia que cualquier persona podía ser víctima, ya fuera por sus condiciones socioeconómicas o por sus filiaciones político sociales.

En este sentido, la identificación de esta estructura criminal jerarquizada permite en primer lugar, visibilizar el grado de organización, programación, financiación y poderío con la que contaban los perpetradores. En segundo lugar, pone en evidencia que las Fuerzas Militares y el gobierno de Álvaro Uribe Vélez sostuvo alianzas con paramilitares, desmovilizados y bandas criminales, para actuar en conjunto contra la población civil. Cuestión por cierto antitética teniendo en cuenta la misión institucional gubernamental de las primeras, pues se supone que estos combaten a los grupos armados por fuera de la ley. En tercer lugar, visibiliza que algunos de los funcionarios que debían develar el esclarecimiento científico de estos crímenes como miembros de Medicina Legal, el CTI y la Fiscalía actuaron como cómplices de la barbarie y el horror, al construir y legitimar estos crímenes como verdaderos en escenarios ficticios. En cuarto lugar, identifica que a esta estructura criminal se adhirieron personas civiles que buscaban beneficios económicos, para quienes la vida de sus congéneres y el sufrimiento de sus familias no fueron un impedimento para participar de esta empresa criminal, lo que en parte demuestra lo fracturada que se encuentra la sociedad colombiana.

1.3.6 Banalización y negación de los crímenes de Estado.

Este apartado parte del reconocimiento de otros actores sociales relacionados con ciertos sectores de la política y de la sociedad que han banalizado y negado la barbarie tras este caso. En lugar de confrontar la verdad y buscar justicia y reparación, han optado por minimizar estos actos atroces, considerándolos simples errores o excesos legítimos dentro del contexto del conflicto armado contra las guerrillas. Ello con

²⁸ De acuerdo con el CINEP la información de la rueda de prensa fue referida en el diario “El Nuevo Día” el 26 de enero de 2008.

la intención de construir una narrativa criminalizante de las condiciones estructurales de las víctimas, con ayuda de los medios de comunicación del establecimiento. El asunto no es menor, ya que estas acciones podrían vincularse con la perspectiva teórica de Hanna Arendt sobre la "banalidad del mal" en (Malo Ocejo, 2021). Según Arendt, el mal no se limita a individuos extremadamente malvados, sino que puede manifestarse en actos aparentemente ordinarios llevados a cabo por personas comunes y corrientes que obedecen las normas y órdenes de una autoridad superior, sin reflexionar sobre la moralidad de sus acciones.

Como consecuencia, se evidencia la normalización de la violencia y la injusticia, lo que conlleva a la aceptación tácita de comportamientos que deshumanizan y justifican la victimización de otros. Además, esta falta de reflexión moral lleva al estancamiento en la rendición de cuentas por parte de los perpetradores, lo que perpetúa la impunidad y socava el estado de derecho. En resumen, la banalización y negación de estos actos atroces termina por tener efectos corrosivos en la sociedad en general, socavando los valores fundamentales de justicia, dignidad humana y respeto mutuo, y contribuyendo a la perpetuación de la violencia, la injusticia y la desigualdad tal como se ha evidenciado con este caso.

Con lo expuesto hasta el momento, resulta evidente que la historia reciente de Colombia está marcada por actos de dolor, violencia, horror y barbarie, como resultado de la implementación de la Política de Seguridad Democrática durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez. Esta política fue respaldada, promovida y ejecutada por altos mandos de las Fuerzas Militares y miembros de instituciones estatales. Se han documentado indicios de al menos 6,402 casos de asesinatos y desapariciones forzadas presentadas como bajas en combate durante el período comprendido entre 2002 y 2008. El Auto 033, emitido el 12 de febrero de 2021, reveló la priorización del Caso 03 de la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), dando a conocer la macro cifra de 6,402 personas víctimas de asesinatos presentados como bajas en combate en todo el territorio nacional durante el mencionado período. Esta publicación expone el proceso de contraste de información, en el cual se incluyeron informes de la fiscalía general de la Nación, el Centro Nacional de Memoria Histórica y la Coordinación Colombia Europa-Estados Unidos. Estos informes fueron cruzados para obtener esta cifra, la cual, según la JEP, forma parte de una estadística que podría modificarse conforme avance el análisis del Caso 03 y los subcasos asociados en Antioquia, Costa Caribe, Meta, Norte de Santander, Huila y Casanare.

La divulgación de esta cifra por parte de la JEP desencadenó múltiples reacciones, entre ellas la banalización y la negación de los crímenes y sus víctimas, especialmente por parte de figuras políticas que de alguna manera están vinculadas con estos actos, pero que aún no han sido objeto de acusación formal. Además, de otros individuos que han respaldado y defendido la violencia estatal, así como la política de

seguridad democrática. Para ejemplificar, a continuación, se mencionan algunos casos que contribuyeron a esta actitud de minimización y negación:

En primer lugar, se expone la postura de la exministra de Defensa de la seguridad democrática, Martha Lucía Ramírez (2002-2003) y posteriormente vicepresidenta de Colombia en el gobierno de Duque (2018-2022), quien ha cuestionado la cifra de 6,402 víctimas publicada por la JEP. En una declaración a la revista *Semana* expresó:

¿Cuándo va a explicar la JEP por qué este error en las cifras? Ni un solo 'falso positivo' es aceptable, pero debido a cifras aparentemente erradas, llevan dos semanas minando la legitimidad institucional en los medios y en las redes sociales. La mediatización en la justicia no es saludable. (2023).

La declaración de Ramírez evidencia un intento de defender la legitimidad institucional y minimizar el impacto de las revelaciones sobre los crímenes al cuestionar la precisión de las cifras y criticar la exposición mediática del tema. Desde la perspectiva de la banalización del mal de Arendt, esta postura muestra cómo, en su rol de poder político, Ramírez no solo evade la justicia por su responsabilidad como exministra y promotora de la política de seguridad democrática, sino que también trivializa y niega lo ocurrido para mantener la estabilidad y la percepción de legitimidad de las autoridades y las instituciones involucradas, a la par que deslegitima de manera pública los resultados de la JEP y revictimiza a las víctimas y sus familias al negar su existencia.

En esta misma línea, varios miembros de la política, defensores de la Seguridad Democrática, han hecho afirmaciones sin ningún fundamento en los medios de comunicación del establecimiento y en las redes sociales. Por ejemplo, titulares como "María F. Cabal: "Los 6.402 falsos positivos son un invento" (El Tiempo, 2021) o tweets como el publicado por el congresista Miguel Polo Polo, quien aseguró: ¿6,402? Dame los nombres, apellidos, fotos, identificación, ubicación, lugar de deceso... El cura de Roux y su comisión de la mentira no han podido dar ni 500 nombres" (Figuroa, 2023). Asimismo, el excandidato presidencial Enrique Gómez Martínez escribió el siguiente trino en su cuenta de Twitter:

La mitología es lo que impera en la Comisión de la Verdad. A la fecha de hoy, ante la JEP de los excesos operativos o llamados falsos positivos, no hay más de 800 casos radicados. Sin embargo, se empeñan en la cifra falsa de 6.402. Esa construcción es mentira tras mentira (Gomez, 2022).

En conjunto, estas declaraciones buscan construir una narrativa que minimiza y niega la magnitud de los crímenes de Estado, presentándolos como exageraciones. Esta estrategia busca proteger la reputación de las políticas de la Seguridad Democrática y de sus promotores, así como para evitar la rendición de cuentas y la justicia para las víctimas. Estas publicaciones, en primer lugar, ponen en duda la existencia de las

víctimas. En segundo lugar, deslegitiman la cifra y la utilizan como un atenuante para minimizar la gravedad de estos crímenes, lo cual es aberrante, ya que detrás de cada víctima hay familiares que deben vivir con la impunidad impuesta por los sectores que han abanderado y minimizado estas prácticas de la muerte de acuerdo con el número de víctimas.

1.3.7 Alcances políticos de los mal llamados falsos positivos.

Los crímenes denominados falsos positivos tienen finalidades que trastocan la realidad del colectivo social, por un lado, pretende mantener el estatus quo impuesto por los gobiernos en línea con los intereses económicos de empresarios, banqueros y terratenientes, evitando la resistencia a partir de maniobras físicas y psicológicas que fecundan miedo y silencian la crítica por parte de líderes sociales y defensores de derechos humanos, así mismo generan caos para mostrar eficiencia en la lucha contra la insurgencia (enemigo interno), construido a partir de información falsa y tendenciosa con el fin de desinformar y crear afinidad con el régimen por parte de la opinión pública. De igual manera este fenómeno de la violencia ha conllevado al desplazamiento forzado y voluntario de campesinos, indígenas, líderes, académicos, escritores e intelectuales (Rojas O. , 2020). Asunto que pone en riesgo económico y de otras violencias a estos grupos sociales.

1.3.8 Desafiando la impunidad y la revictimización de los crímenes de Estado.

El caso de los crímenes de Estado perpetrados bajo el eufemismo de “falsos positivos” está vinculado a una larga lista de delitos, los cuales han sido principalmente cobijados por la impunidad institucional estatal y su sistema de justicia. Esto se evidencia en la falta de voluntad política para garantizar, por un lado, la administración de la justicia, especialmente cuando se trata de personas vinculadas con la institucionalidad y los poderes políticos, y por otro, la reparación integral a las víctimas, así como la voluntad estructural de no repetición. Además, en el país, la situación de la justicia y la reparación se ha convertido en una pugna constante entre las organizaciones y representantes de víctimas contra un Estado anquilosado en la revictimización, la corrupción y la complicidad institucional.

En el caso concreto que nos ocupa, se han manifestado múltiples formas de revictimización asociadas a la impunidad. En primer lugar, se ha observado la utilización de un lenguaje que criminaliza a las víctimas, lo que ha llevado a que las organizaciones y representantes tengan que emprender campañas por la verdad, es decir, por limpiar las memorias de sus seres queridos fallecidos. En segundo lugar, se han identificado discursos que desmienten y/o mitifican los asesinatos, las desapariciones y las cifras, lo cual ha perpetuado la barbarie y, por ende, la impunidad. Al desestimarse la gravedad de estos hechos desde el momento en que se presentaron las primeras denuncias, esta práctica de la muerte ha terminado por recrudecerse en lugar de ser contenida. En tercer lugar, se encuentran los discursos que buscan proteger la institucionalidad al

presentar el fenómeno como simples "errores militares", "daños colaterales" o actos aislados cometidos por "manzanas podridas". Estas declaraciones niegan la sistematicidad y la organización bajo la cual se perpetraron estos crímenes de Estado. En cuarto lugar, siguiendo esta línea, están los discursos que alegan desconocimiento de lo que estaba ocurriendo, una afirmación que se desmorona ante los testimonios y confesiones de militares de bajo rango, soldados y suboficiales. En algunos casos, estos individuos fueron amenazados, perseguidos o considerados traidores, y en los casos más extremos, fueron asesinados como medida de silenciamiento (Rojas, 2020, p.165).

En este contexto, la impunidad arraigada en aras de preservar la imagen institucional conlleva una larga lista de acciones que obstaculizan y entorpecen el camino hacia la justicia, como lo señala Rojas (2020). Un ejemplo claro es la desviación del curso de las investigaciones, la persecución a testigos, declarantes y víctimas, así como los reiterados intentos de ampliar el fuero militar para reformar la justicia penal militar. También se observa el traslado de las investigaciones de asesinatos cometidos por funcionarios oficiales de la jurisdicción ordinaria a la penal militar, y viceversa. Dicho lo anterior, se hace referencia al caso de Alfamir Castillo, madre de un joven asesinado por la tercera brigada del Ejército en un supuesto combate en la vereda Java el 8 de febrero de 2008. Según una publicación del periódico "El Espectador" (2022), el viernes 11 de enero de 2019, Alfamir sufrió un atentado alrededor de las 8:00 de la noche, en la vía de Palmira a Pradera, en el Valle del Cauca. Este ataque ocurrió mientras se trasladaba en un vehículo del esquema de seguridad asignado por la Unidad Nacional de Protección (UNP), el cual recibió tres impactos disparados por el parrillero de una motocicleta. Además, dicho medio de comunicación informó sobre la amenaza escrita que Alfamir recibió.

No hay deuda que no se pague. Así que los invitamos al funeral de esta líder quien en vida se llamó Alfamir Castillo. No pida más la cabeza de nuestro comandante porque la que va a caer es la suya. Parece que piensa que estamos jugando (El Espectador, 2022).

De igual manera, se destaca la iniciativa presentada por la senadora Milla Romero en representación y como presidenta del partido político "Centro Democrático", tras la renuncia de Álvaro Uribe Vélez al Senado debido a su proceso en la Corte Suprema de Justicia por presunto soborno a testigos y fraude procesal. Esta iniciativa fallida, buscaba derogar la JEP con la intención de eliminar la instancia judicial creada para investigar y juzgar los crímenes cometidos durante el conflicto armado en Colombia. Acción que implicaría otro período de impunidad para las víctimas y sus familias, con graves implicaciones para la búsqueda de justicia y verdad, especialmente considerando los significativos avances que la jurisdicción ha logrado hasta la fecha.

Estas nuevas revelaciones añaden otra capa de complejidad al problema de la impunidad en relación con los crímenes de Estado. Por un lado, la complicidad de funcionarios del CTI y de Medicina Legal en prácticas que comprometen la integridad de los informes emitidos mina la confianza en la veracidad de las investigaciones. Por otro lado, la ineficacia y la indulgencia de los jueces también contribuyen a esta situación al permitir la dilatación injustificada de los procesos legales, ya que muchos acusados son liberados por vencimiento de términos (FEDES, 2010). En este orden de ideas, el testimonio del teniente Edgar Iván Flórez Maestre, según lo documentado por Bolaños (2020), revela la implicación del CTI en los crímenes de los "falsos positivos". Flórez Maestre, al admitir su participación en estos actos, proporcionó detalles que arrojan luz sobre la complicidad de esta entidad en dichos crímenes. Según sus declaraciones: “Llegó el helicóptero del CTI y con él el sargento Soler, que traía una bolsa blanca con uniformes camuflados, panfletos, un radio de comunicaciones y unos brazaletes de la Farc” (p. 74).

Así mismo, el caso de los 17 militares implicados en los asesinatos de jóvenes en Ocaña, Santander, expuso la preocupante realidad del sistema judicial colombiano. Según lo reportado por Caracol en 2010, estos militares fueron liberados debido al vencimiento de los plazos establecidos por la ley, puesto que el juez cuarto de control de garantías de Soacha, Oscar Robayo, basándose en la legislación que otorga a la Fiscalía un período máximo de 90 días para investigar un delito y presentar acusaciones contra los sospechosos ante el juez ordinario, permitió la liberación de los acusados. Es decir que, los abogados defensores prolongaron deliberadamente el proceso, y 99 días después, los militares fueron liberados. A lo ya mencionado se suma que varios altos mandos militares implicados en estos crímenes han sido objeto de reconocimientos, ascensos o incluso asignados a puestos importantes en el extranjero, en lugar de enfrentar investigaciones y rendir cuentas ante la justicia por sus acciones (FEDES, 2010), enviando un mensaje perturbador a la sociedad colombiana, sugiriendo que los actos criminales pueden ser recompensados en lugar de ser sancionados. En contraste, los familiares de las víctimas se encuentran en una situación completamente diferente, pues además de enfrentar el devastador dolor de perder a sus seres queridos, son víctimas de estigmatización y amenazas a su integridad por denunciar incansablemente los crímenes perpetrados contra sus hijos, esposos y familiares.

Esta disparidad en el tratamiento de los perpetradores y las víctimas pone de manifiesto una profunda injusticia y una falta de empatía tanto en el sistema judicial como en la sociedad en su conjunto. En consecuencia, las madres, las viudas y los familiares de víctimas, han tomado el camino de la resistencia

pacífica y simbólica, consolidando asociaciones como Madres de Falsos Positivos -Mafapo²⁹, la cual lleva una lucha incansable por la verdad y la justicia, pero sobre todo en contra de la impunidad impuesta por más de 14 años por el Estado colombiano y los perpetradores; asunto no menor y que hace preciso mencionar, el caso de los 19 jóvenes asesinados en Ocaña Santander en 2008, reconocidos además como la punta del iceberg de los “falsos positivos” en donde la respuesta inmediata fue la criminalización y la dilatación de los casos. No sería entonces, hasta mayo de 2022 que los familiares de las víctimas tendrían la oportunidad por primera vez, de escuchar en la sala de reconocimiento de la verdad de la JEP, las versiones libres de algunos de los militares implicados en la desaparición y asesinato de sus hijos y familiares. Esta ha sido además la oportunidad para que los familiares de las víctimas interpelen las versiones comparecientes que por cierto les resultan “falsas” o “incompletas” (JEP, 2023).

De igual manera, Mafapo ha participado activamente en la JEP desde su creación en 2018³⁰ reconociendo en ella una oportunidad para conocer la verdad sobre sus muertos y desaparecidos, pero además ven en ella el apoyo de no estar solas en la lucha, baste como ejemplo la opinión de Blanca *Monroy*, madre de Julián Oviedo Monroy - “ustedes son nuestra tabla de salvación. todas las ilusiones y las esperanzas de saber qué pasó con nuestros hijos están en ustedes, en la JEP”: Mafapo además entrego el primer informe de víctimas a la JEP en 2018, como aporte al esclarecimiento del caso 03, y donde la magistrada de la sala de reconocimiento de la verdad, Catalina Díaz expresó:

Los familiares de las víctimas que hoy nos acompañan se han visto forzados a ser ellos mismos los investigadores judiciales de los hechos que vivieron. Queremos agradecer el esfuerzo con el que han mantenido vivo el deseo de conocer la verdad sobre lo que ocurrió con sus seres queridos (2023).

Cuestión que pone en evidencia que en Colombia se hará justicia si existe voluntad por obtenerla, y que esa voluntad se mantiene firme en las organizaciones, los representantes y familiares de las víctimas.

²⁹ Mafapo es una asociación creada en 2010 que agrupa a las madres y familiares de los 19 jóvenes asesinados en Ocaña Santander.

³⁰ En este sentido, es importante mencionar que la JEP desde que abrió el caso 03 “Asesinatos y desapariciones forzadas presentados como bajas en combate por agentes del Estado” el 12 de julio de 2018, ha establecido la participación de varios de los altos mandos de las Fuerzas Militares ya mencionados, los cuales se encuentran vinculados a los casos priorizados en los subcasos de Antioquia, la Costa Caribe, Norte de Santander, Huila, Casanare y Meta desde 2002 a 2008. Estas zonas priorizadas fueron escogidas a partir del proceso de contrastación de la información que fue suministrada por entidades gubernamentales y la sociedad civil con las versiones que han entregado los comparecientes, sin que exista un orden de prioridad en el desarrollo de estas. En estos es posible identificar a los militares imputados y su nivel de responsabilidad en el caso, los crímenes que se les atribuyen, el proceso para ser imputados, los hallazgos que aportan a la verdad y la reparación, los patrones macro criminales, y los daños sufridos por las víctimas.

1.3.9 El mural '¿Quién dio la orden?' como dispositivo de resignificación en Colombia.



Imagen 2. Versión original ¿QUIEN DIO LA ORDEN? Fuente. Cajar. Año:2019.

El mural “¿QUIEN DIO LA ORDEN?” representa un fragmento significativo de la historia de la violencia estatal en Colombia (imagen No. 2), dando lugar a diversas resignificaciones que han sido construidas por diversos actores sociales, ya sea de manera directa o indirecta, vinculados a la violencia sistemática y a los crímenes de Estado. En este contexto, la resignificación, según Molina (2013) se concibe como una acción y forma de intervención

social que fomenta y se relaciona con cambios, transformaciones, innovaciones, procesos y movimientos. Estos elementos están vinculados con los usos y orientaciones de la memoria individual y colectiva en diversos contextos, que para el caso que nos ocupa, está marcado por una violencia extrema, que a la luz de Molina (2013), estas resignificaciones podrían desempeñar un papel crucial en procesos de reconciliación y justicia transicional (pág,43).

Asimismo, en consonancia con la línea argumentativa, los cambios, transformaciones e innovaciones asociados a procesos de resignificación surgen y se imponen sobre situaciones existentes que no son ni han sido permanentes. Estos adquieren sentido y utilidad al arraigarse en momentos y circunstancias particulares. Por lo tanto, el estudio de los procesos de resignificación se adentra inicialmente en los orígenes, los cambios y los significados asociados, los cuales evolucionan constantemente, experimentando mutaciones permanentes y movimientos continuos debido a las interacciones (Molina, 2013). Todas estas características son congruentes con las resignificaciones observadas en el mural QDLO.

Por otro lado, (Berenzon, 2003³¹; Bornstein-Gómez, 2010³²; Elizalde, 2010³³; Olson & Worsham, 2000³⁴) citados en Molina (2013) coinciden en señalar que la resignificación es un proceso de emancipación, anti hegemónico e incluso de insurrección política, invitando a una interpretación diferente de cualquier

³¹ Boris Berenzon Gorn, La Re/Significación y la Historia. Año 2003.

³² Bornstein-Gómez, G. (2010). Gloria Anzaldúa: Borders of Knowledge and the (re)Signification. *Confluencia*, 26, 1, 46-55.

³³ Elizalde, R. (2010). Resignificación del Ocio. *Aportes para un Aprendizaje Transformacional*. *Polis*, 9, 25, 437-460.

³⁴ Olson, A., Worsham, K. (2000). Changing the subject: Judith Butler's Politics of Radical Resignification. *Journal of Composition Theory*, 20, 4, 727-765.

fenómeno de la esfera social; razón por la cual el concepto de resignificación cobra fuerza en el análisis de la obra en cuestión, dado que QDLO increpó al espectador sobre la vinculación y responsabilidad de las fuerzas militares en los crímenes de estado denominados falsos positivos, se atrevió a desafiar y a poner por lo menos en duda la imagen construida desde la institucionalidad hacia los militares como “héroes de la patria”, abriendo la posibilidad de posicionarlos como los verdugos de miles de crímenes cometidos en personas en condición de indefensión. En este sentido y de acuerdo con Bornstein-Gómez (2010), citado por Molina (2013) “la resignificación es sinónimo de una transformación que pone en duda versiones del mundo dominantes, imperantes y posiblemente naturalizadas, dogmatizadas”.

Igualmente, Berenzon (2003) citado por (Molina 2013) señala que la resignificación es un proceso que interviene para modificar las versiones del pasado, lo cual también se puede considerar para las versiones del futuro. En este sentido y en relación con los primeros acercamientos a la obra ¿QDLO? se evidencia como esta se convierte en parte de la campaña por la verdad y en contra de la impunidad tal y como se desarrolla en el capítulo 2, asunto no menor puesto que por un lado ha fungido como elemento que ayuda a modificar la versión criminalizante impuesta sobre las víctimas, así como la responsabilidad de los supuestos “héroes de la patria” en estos crímenes; por otro lado, hace parte de los anhelos de no olvido y por lo tanto, de no repetición.

Por último, se ponen en consideración tres aspectos para tener en cuenta en la metodología de investigación de las resignificaciones propuestas por Molina (2013). El primer aspecto es el ámbito *informativo* en el cual se identifica la intención de socializar públicamente un asunto con la capacidad de impactar a uno o más individuos; el segundo es el *discursivo*, por cuanto la información no basta, sino que se hace necesaria su apropiación a través de las enunciaciones de las personas en el ámbito discursivo, y que una vez esto ocurre, se supone la transformación del significado y por consiguiente de la acción; por último y en relación con lo anterior, el ámbito de la *evidencia en la acción*, la cual expone que una de las formas de comprender la resignificación es a través de la integración de la apropiación de información y de un discurso, que posibilite situaciones de cambio, transformación o innovación, con la intención de evitar de acuerdo con Molina (2013) la negación, el olvido, el dogmatismo y la impunidad.

Para concluir este apartado, es evidente que el uso del lenguaje en torno a los "falsos positivos" en Colombia es crucial para comprender la complejidad y gravedad de estos crímenes. Las categorías como "neutralización" o "bajas en combate" empleadas por las fuerzas militares y los medios de comunicación buscan minimizar y encubrir ejecuciones extrajudiciales o desde la postura de esta investigación los crímenes de Estado, revictimizando a las víctimas y creando una atmósfera de impunidad. En este sentido

esta indagación ha mostrado cómo expertos y organizaciones de derechos humanos destacan que estas denominaciones desvían la atención de la responsabilidad del Estado y dificultan la búsqueda de verdad y justicia, siendo la resistencia de los familiares de las víctimas y defensores de derechos humanos fundamental para desafiar este lenguaje manipulador y exigir el reconocimiento de los crímenes como acciones sistemáticas del Estado.

Igualmente se concluye que el fenómeno de los "falsos positivos" en Colombia, se popularizó en 2008 con la desaparición y ejecución de 19 jóvenes en Ocaña, revelando una estrategia militar de presentar muertes de civiles como logros operativos. Esta práctica tiene raíces profundas, influenciada por doctrinas militares y cooperación internacional, la táctica clasifica a cualquier persona como enemigo potencial, legitimando su eliminación, constituyendo una grave violación de los derechos humanos, perpetrada bajo la fachada de la política de Seguridad Democrática del gobierno de Álvaro Uribe Vélez.

Esta práctica sistemática implicó la ejecución extrajudicial de al menos 6402 civiles, quienes fueron presentados como combatientes muertos en enfrentamientos. La implementación de recompensas por cuerpos y la complicidad de instituciones como Medicina Legal y la Fiscalía reflejan una descomposición ética en el aparato estatal, actos que no solo transgredieron el derecho a la vida, consagrado en la Constitución y en el derecho internacional humanitario, sino que también infligieron un profundo daño simbólico y emocional a las familias de las víctimas y a la sociedad colombiana en su conjunto.

Para finalizar, se establece que la negación y la banalización de los crímenes de Estado en Colombia, especialmente los denominados "falsos positivos", han tenido un impacto devastador en la sociedad y en la búsqueda de justicia. Esta actitud, promovida por figuras políticas y medios de comunicación, ha perpetuado la impunidad y revictimizado a quienes perdieron a sus seres queridos. Evidenciado a través de lo mostrado hasta el momento que la trivialización de estos crímenes como simples "errores" en el contexto del conflicto armado ha erosionado los valores fundamentales de justicia y dignidad humana. Además, ha desafiado el proceso de rendición de cuentas y ha socavado el estado de derecho

Por ello en este contexto, el mural QDLO emerge como un poderoso dispositivo de resignificación. Desafía la narrativa oficial y confronta al espectador con la realidad de la violencia estatal, invitándolo a cuestionar la impunidad y a reflexionar sobre la responsabilidad de quienes dieron las órdenes. Es un recordatorio constante de la necesidad de verdad, justicia y no repetición, convirtiéndose entonces esta imagen mural en una invitación a ser analizada a profundidad.

1.4. METODOLOGÍA

Este apartado describe la ruta metodológica llevada a cabo para responder a los objetivos de la investigación, cuyo objetivo general es rastrear y analizar algunas de las modalidades de resignificación del mural QDLO, sus contextos de producción y usos políticos. La investigación se enmarca en un enfoque cualitativo e interpretativo, integrando el análisis documental y de imagen. El proceso metodológico se centra en la búsqueda, localización, identificación y selección de la producción gráfica derivada del mural original y sus resignificaciones, lo cual arroja un total de seis categorías de producción gráfica. Estas categorías se detallan en línea con el objetivo general de la investigación, incluyendo la trayectoria, contextos de producción, usos políticos y sentidos atribuidos a cada apuesta gráfica escogida para el análisis.

Para ello, se presentan tres matrices de creación propia que reflejan el enfoque metodológico propuesto por Riba (2023) para el análisis de imágenes: 1). Matriz de características iconográficas: analiza elementos técnicos y visuales, como colores, formas y composición, complementada con el uso de la regla de tercios para comprender la relación entre la composición visual y el contexto de producción. 2). Matriz de organización de imágenes derivadas: se enfoca en el análisis del contexto de producción, usos políticos e información obtenida de actores cercanos a la obra, destacando las voces de los participantes pertenecientes al Movice, el Cajar, la CCEEU, Mafapo y el colectivo de artistas. 3). Matriz de recolección y trazabilidad de datos que detalla fechas, contextos sociopolíticos y la clasificación de fuentes.

1.4.1 Búsqueda, localización, identificación y selección de la producción gráfica

Inicialmente se realizó la búsqueda de las imágenes digitales encontradas hasta la fecha, relacionadas con el mural QDLO y una vez que se han identificado, se lleva a cabo la clasificación de la información en los siguientes grupos:

1.4.2 Producción del mural original y sus usos políticos.

En primer lugar, se indaga acerca del mural original QDLO, por los autores de la obra, diseñadores, productores y promotores, así como sus experiencias durante el proceso de elaboración. A través de conversatorios con los participantes de este proceso, se busca comprender los significados que actualmente atribuyen a la obra. También se analiza la imagen en cuestión siguiendo el enfoque metodológico propuesto por Riba (2023)³⁵, para lo cual se utiliza una matriz de recolección y análisis de información de creación propia (ver imagen No. 43), que incluye aspectos como el foco de la imagen, el uso de colores, planos

³⁵ Carles Enric Riba Campos es profesor PHD titular de Psicología Social y Psicología Cuantitativa en la Universidad de Barcelona. Reconocido en el campo de la psicología social y el análisis de la comunicación, la percepción y la identidad sociales (Universidad de Barcelona., 2023)

principales, secundarios y superpuestos, así como la relación entre los códigos lingüísticos y del dibujo o de figuras presentes en el mural. (Ver imagen No. 2)

1.4.3 Versiones derivadas y usos políticos del mural QDLO.

En segundo lugar, se analizan las versiones derivadas del mural original, en el marco de la campaña por la verdad, en el que se identifican cuatro procesos principales de resignificación: el incremento en el número de víctimas, la inclusión de los rostros de los implicados y la exploración de la relación entre víctimas y victimarios, entre otros aspectos. En esta fase de la interpretación y el análisis iconográfico, se indaga además por los contextos de producción y los usos políticos del mural de cada una de las versiones derivadas.

Imágenes de resignificaciones derivadas del mural ¿QUIÉN DIO LA ORDEN?



Imagen 3. 2ª versión ¿QUIÉN DIO LA ORDEN?
Fuente: Contagio Radio. Año: 2020.



Imagen 4. Resignificación 1 de versión 3.0 QUIÉN DIO LA ORDEN?
Fuente: Colombia Informa Año: 2022.



Imagen 5. Resignificación 2 de la versión 3.0 ¿QUIÉN DIO LA ORDEN?
Fuente: Hacemos Memoria, Año: 2022.



Imagen 6.. ¿QUIÉNES DIERON LA ORDEN PARA...
Fuente: Corporación Jurídica Yira Castro
Año:2023.

1.4.4 Resignificaciones de la imagen mural en otros murales.

En esta etapa de la investigación se abordan las resignificaciones del mural original en otros murales, en las que se identifican un total de 9 obras que incorporan elementos relacionados con el mural original. De este conjunto, se seleccionan seis para un análisis detallado, alineado con el objetivo general. En este análisis, se examinan los elementos retomados del mural original, la composición de las nuevas obras, así como sus contextos de producción y usos políticos. Este enfoque permite explorar cómo las nuevas interpretaciones del mural amplían y diversifican el impacto del mensaje original. A continuación, se muestran el rastreo de estas resignificaciones en orden cronológico.



Imagen 7. Resignificación sin nombre.
Fuente: Blu Radio en Cable noticias.
Año: 2019.



Imagen 8. ¿QUIÉN DIO LA ORDEN?
Getsemaní Cartagena
Fuente: Alamy.com Año: 2021.



Imagen 9. ESTUDIANTE COMBATIVO.
Fuente: Bogotá Graffiti en Facebook.
Año: 2021.



Imagen 10. 6402 HÉROES.
Fuente: Voz de América.
Año: 2021.



Imagen 11. El país del desangrado corazón.
Fuente: Bogotá Graffiti en Facebook.
Año: 2021.



Imagen 12. Nunca más parir para la guerra- 6402 Asesinatos de Estado.
Fuente: Cartel Urbano.
Año: 2022.



Imagen 13. NO parimos hijos pa la Guerra.
Fuente: Comisión de la verdad.
Año: 2022.



Imagen 14. 6402.
Fuente: Jóvenes Artistas del Sol Año: 2023.



Imagen 15. ¿Cambiamos el final de nuestra historia?
Fuente: CNMH. Año: 2023.










1.4.5 Resignificaciones del mural QDLO en caricaturas.

También se han identificado 9 caricaturas que contienen elementos de la composición de la imagen mural del tema de interés. De estas, se han seleccionado algunas para su análisis, en las cuales se identifican los elementos o códigos compartidos con la obra mural original, así como los contextos de producción y sus usos políticos, siguiendo la línea analítica de la imagen propuesta por Riba (2023).

 <p>Imagen 16. <i>¿AQUÍ NO HA PASADO NADA!</i> Fuente: Movice. Autora Anyelik.</p>	 <p>Imagen 17. <i>Custodiando el muro.</i> Fuente: Minga Indígena. Año: 2019.</p>	 <p>Imagen 18. <i>¿Quién dio la orden?</i> Fuente: Revista Semana Autor: Vlado. Año: 2020.</p>
 <p>Imagen 19. <i>¿QUIEN DIO LA ORDEN?</i> Fuente: X-tan en Facebook. Año: 2022.</p>	 <p>Imagen 20. <i>La pregunta quedará.</i> Fuente: Contagio Radio Autor: Jhor Manr. Año: 2020</p>	 <p>Imagen 21. <i>¿Quién dio la orden?</i> Fuente: @laorejaroja Autor: Pataleo. Año: 2020.</p>
 <p>Imagen 22. <i>¿Quién dio la orden? 6402,</i> Fuente: Lanuevaprensa Autor: Safady. Año: 2021.</p>	 <p>Imagen 23. <i>QUIEREN TAPAR LA HISTORIA ¿Quién dio la orden?</i> Fuente: Las Dos Orillas. Autor: Soy Omi. Año: 2021.</p>	 <p>Imagen 24. <i>TRES DORITOS DESPUÉS.</i> Fuente; El Espectador. Autor: Patancartoon. Año: 2023,</p>

1.4.7 Resignificaciones del mural QDLO en performances e instalaciones y algunos objetos.

Por último, se identifican elementos del mural en estudio en performances, instalaciones y algunos objetos, en 9 producciones, incluida la apuesta plástico-performativa “Mujeres con las botas bien puestas”. Esta obra se destaca por mostrar el incansable trabajo de Mafapo por la verdad y la justicia, encapsulando varias de las resignificaciones mencionadas. En el análisis del apartado en el capítulo 3, al igual que en otras resignificaciones, se indaga en el contexto de producción y los usos políticos de la apuesta.

 <p>Imagen 34. Homenaje a víctimas de “falsos positivos” Fuente: Telesur. Autor: Movice Año:2021.</p>	 <p>Imagen 35. Que el arte se levante. Fuente: @anateresabernal en Twitter. Año: 2021.</p>	 <p>Imagen 36. Performance Bogotá Fuente: Al Carajo. Año:2021.</p>
 <p>Imagen 37. 6402. Fuente Alamy.com. Año:2021.</p>	 <p>Imagen 38. Performance ¿QUIEN DIO LA ORDEN? Fuente: Año:2021.</p>	 <p>Imagen 39. Tapabocas y camisetas. Fuente: Infobae. Año:2021.</p>
 <p>Imagen 40. Mascara 6402. Fuente: Blu Radio.com Año:2022.</p>	 <p>Imagen 41. Arte Plástico 6402. Fuente: El Espectador. Año:2023.</p>	 <p>Imagen 42. Gira por la verdad. Fuente: Loquesomos Año:2023.</p>

1.5 Procedimiento metodológico para el análisis de la imagen e implementación de Matrices descriptivo-analíticas.

En este orden de ideas, una vez expuestas las resignificaciones de interés derivadas de la imagen del mural, se presentan las siguientes matrices para el tratamiento de información:

1.5.1 Matriz de análisis de características iconográficas.

La primera matriz documenta las características iconográficas de la obra original y sus resignificaciones para su posterior análisis. Esta matriz se diseña con base en la propuesta metodológica de Riba (2023) en su obra "El Análisis de la Imagen", que consta de tres momentos: la descripción de los elementos técnicos, la interpretación y el análisis de los hallazgos. Para este propósito, se propone una matriz descriptivo-analítica de creación propia (ver img. 43). Conforme a la perspectiva de Riba (2023), la descripción surge como una herramienta esencial para la interpretación y análisis de imágenes, exigiendo una observación minuciosa y detallada que abarque todos sus elementos constituyentes.

Elementos formales.			
Códigos cromáticos	Color	Preponderancia	Connotación
Códigos del dibujo	Figuras y representación	Forma de visión Distancia de Ángulo focal Iluminación Encuadre.	Connotación
Códigos lingüísticos	Figura	Color	Connotación
Elementos de composición	Verosimilitud	Lectura	Asociación
	Formas Volumen	Guía de lectura derecha / izquierda	Connotación Organización de los personajes y objetos.

Imagen 43. Matriz No. 1 de recolección y análisis del mural ¿Quién Dio la Orden? Fuente: creación propia Año: 2023.

En esta investigación, se adopta este enfoque para la exploración, reconocimiento y sistematización de los códigos cromáticos, ya que los colores empleados en el mural pueden conllevar significados particulares, de acuerdo con las teorías del color y las asociaciones culturales (Colorpsychology, 2023). La paleta cromática, en este sentido, ejerce influencia sobre la atmósfera, el estado de ánimo y la interpretación emocional de la obra, otorgando a los colores un papel fundamental. Su importancia radica en su significado simbólico, capaz de potenciar y comunicar el mensaje intrínseco del artista, ayudando la construcción de sentidos y sensaciones asociadas a la escena que representa.

El objetivo del uso de esta matriz es lograr una descripción detallada de la imagen del mural en estudio, dividida en dos momentos. En primer lugar, busca identificar y describir los elementos formales, como los códigos cromáticos, del dibujo y lingüísticos, siguiendo la propuesta metodológica de Riba (2023). Esto implica describir los colores y sus connotaciones, así como las figuras y su representación, la forma de visión, la distancia de ángulo focal, la iluminación y el encuadre. En segundo lugar, se identifican, describen y analizan los elementos de la composición de la imagen del mural, teniendo en cuenta cómo los elementos formales influyen en la organización de los elementos que la componen. Esto se hace a partir de tres

principios básicos: 1) La verosimilitud o el equilibrio, relacionados con las formas y volúmenes. 2) La forma en que la imagen guía la lectura del espectador. Y 3) La forma en que se asocian los elementos entre sí, incluyendo las connotaciones, la organización de los personajes y los objetos. (2023, pag.48).



Imagen 44. Regla de tercios ¿QDLO?
Fuente: Creación Propia. Año: 2023

En esta fase de la investigación, se incorpora la regla de tercios como una herramienta de análisis técnico. La utilización de esta regla facilita la identificación precisa de los puntos de interés al colocarlos estratégicamente en las intersecciones o a lo largo de las líneas de dicha regla. Según lo señala Condes (2021), la regla de tercios constituye un principio fundamental en la composición visual al dividir la imagen en nueve partes iguales mediante dos líneas horizontales y dos

líneas verticales, creando así cuatro puntos de intersección (ver imagen, No 44) Este enfoque no solo permite identificar el equilibrio visual y su constitución estética, sino que también logra captar la atención del espectador de manera efectiva. Además, la regla de tercios posibilita la posición exacta de cada figura y su tamaño dentro de la cuadrícula³⁶. Lo que permite una observación meticulosa, abriendo la puerta a una interpretación más profunda de los sentidos y significados presentes en la composición de la obra. Aspecto de gran relevancia a la luz del contexto histórico y político de la producción grafica en estudio.

En síntesis, el instrumento diseñado para recopilar información de la imagen del mural permite en primer lugar identificar los elementos de su composición visual permitiendo un acercamiento a las líneas, formas, colores, texturas, espacio, ángulo de visión, encuadre, distancia focal, profundidad de campo, nitidez de la imagen, entre otros aspectos que interactúan en la creación de un corpus estético, pero sobre todo comunicativo. Así mismo es posible identificar e interpretar sus componentes semióticos como los signos, los símbolos y los iconos de acuerdo con el contexto cultural y con ello los sentidos que le han sido atribuidos a la obra.

³⁶ En este sentido, se le asignara a cada tercio un numero iniciando en uno (1) y terminando en nueve (9) tal como lo indica la gráfica.

1.5.2 Matriz de organización de imágenes derivadas y resignificaciones, contexto de producción, usos políticos e información obtenida de actores cercanos a la obra QDLO.

Obra resignificación o derivada.	Contexto de producción	Cambios	Usos políticos.	Información obtenida de actores relacionados
Original QDLO. Versión 1 Versión 2 Versión 3				
Resignificaciones del mural original en otros murales				
En pancartas y flyers				
Caricaturas				
Imagen del mural en objetos tales como tapabocas, botas de caucho, máscaras				
Elementos del mural en performance e instalaciones				

Imagen 45. Matriz No. 2, Fuente: creación propia. Año:2023.

La segunda matriz permite organizar las imágenes derivadas y resignificaciones, sus contextos de producción y sus usos políticos, complementando el nivel de análisis de esta etapa de la investigación. A esta matriz se añade la sistematización de las experiencias obtenidas en conversatorios con integrantes de colectivos adheridos a la Campaña por la Verdad y con relación a las obras resignificadas. El tema central es el contexto de producción de la obra original y sus resignificaciones, así como sus puestas en escena y los sentidos construidos a partir de la experiencia. Entre los participantes de la investigación se cuentan los relatos del Movice, el Cajar, la CCEEU, Mafapo y el colectivo de artistas, quienes enriquecen el estudio al compartir sus experiencias, siendo sus aportes de vital importancia en los diferentes momentos de la investigación.

En este momento del estudio, se trasciende la parte descriptiva iconográfica y se pone en diálogo la información obtenida de los participantes con la información de la matriz #1. En este sentido, esta investigación no es simplemente una apuesta descriptiva de los elementos visuales del mural, sino que también establece un diálogo interpretativo entre los elementos textuales y contextuales. Se analizan las modalidades de significación y resignificación, los contextos de producción y los usos políticos que constituyen la imagen del mural QDLO. Esta integración de perspectivas permite una comprensión más

profunda y matizada de la obra, destacando su relevancia tanto en el ámbito artístico como en el social y político.

1.5.3 Matriz de recolección y trazabilidad de datos de fuentes.

La tercera matriz organiza cronológicamente cada una de las obras analizadas, detallando fechas, contexto sociopolítico, personajes relacionados y clasificación de fuentes. Esta matriz, elaborada en formato Excel, se desarrolla a la par con las otras dos matrices, permitiendo una codificación progresiva de los hallazgos bajo etiquetas específicas. Esta estructura facilita la identificación de eventos y datos relevantes, ampliando la comprensión y el análisis de los contextos de producción de la obra y sus usos políticos. Además, mejora la trazabilidad de la información y permite una consulta eficiente de las fuentes durante todo el proceso de investigación.

Matriz de recolección y trazabilidad de datos de fuentes.

	A	B	C	D	E	F
1						
2		CONTEXTOS DE PRODUCCIÓN				
3			prensa 1	prensa 2		
4			CAJAR https://www.colectivodeabogados.org/ejercitocensuramural/	MOVICE https://movimientodevictimas.org/ejercitocensuramural/	https://www.elespectador.com/investigacion/indagaciones-y-allanamientos-asi-se-llamo-el-mural-que-orden/	https://www.semana.com/nacional/articulo/esteticos-borran-mural-sobre-falsos-positivos-en-
5	OCTUBRE 18 2019	VERSION 1 instalacion	El viernes 18 de octubre en las horas de la tarde, cuando artistas gráficos trabajaban en un mural sobre los casos de asesinatos de jóvenes mal llamados falsos positivos, miembros del Ejército llegaron al lugar, y sin que mediara ninguna intervención de la policía, también presente, borraron parte del mural. El día	Misma publicación del CAJAR https://movimientodevictimas.org/con-tutelas-buscan-censurar-mural-que-orden/ https://movimientodevictimas.org/victimaspiden-a-la-corte-constitucional-que-frene-la-censura-contra-el-mural-que-orden/	"Se escogió el color amarillo porque generalmente se presenta como un símbolo de advertencia dentro de la señalética, el cual fue acompañado de retratos en altos contrastes, que permitieran dar una lectura rápida y fácil de la imagen y que, a su vez, fuera apta para sacar en esténcil, que la gente se pudiera apropiarse de la imagen para replicar	fue coniendo, y cuando una comunicadora pregunta sobre su reacción ellos manifiestan que no sabían quiénes eran y tenían que defenderse", explicó Bojaca y agregó: "Había 6 militares, luego llegan 20 en una camioneta. Habían por lo menos 20 uniformados, dos
6	30 DE OCTUBRE 2019 27 DE FEBRERO	censura y redes sociales	Ante estos nuevos intentos de censura, esta vez por vía de tutelas, el Movice y las organizaciones que impulsamos la Campaña por la Verdad señalamos que: 1. Es verdad que entre 2.000 y	esta imagen tiene que ver con la manera en que el gobierno actual está manejando su comprensión de la relación entre política y memoria. Hay varios signos que muestran que la verdad fáctica, referida a los hechos que	https://www.elespectador.com/investigacion/indagaciones-y-allanamientos-asi-se-llamo-el-mural-que-orden/ https://www.rosasetenta.uniandes.edu.co/itapar-la-imagen-borra-la-historia/	https://www.elespectador.com/investigacion/indagaciones-y-allanamientos-asi-se-llamo-el-mural-que-orden/

Imagen 46. Matriz No.3 Fuente: Creación propia. Año: 2022-2024.

Para cerrar este capítulo, se destacan las estrategias metodológicas empleadas para alcanzar los objetivos de esta investigación, logrando una trazabilidad completa que evidencia un gran número de sucesos inmersos en la obra. Las tres matrices permiten sistematizar las propiedades estéticas, políticas y de significación del mural, estableciendo así los elementos que lo constituyen y lo convierten en una imagen icónica de la lucha por la verdad y la justicia. Estas estrategias no solo documentan características iconográficas y contextuales, sino que también ponen en diálogo interpretativo la información obtenida con los participantes, dando voz a los creadores y colectivos involucrados. Esto permite visibilizar los contextos de producción y los usos políticos de las obras, destacando su importancia y relevancia en el discurso sociopolítico actual. En conjunto, estas metodologías facilitan una comprensión integral de la obra, sus resignificaciones y su impacto en la campaña por la verdad y, por lo tanto, en la sociedad colombiana.

CAPITULO 2: MODALIDADES DE RESIGNIFICACIÓN DE LA OBRA ¿QUIÉN DIO LA ORDEN? CONTEXTOS DE PRODUCCIÓN Y USOS POLÍTICOS. EL MURAL ORIGINAL Y VERSIONES DERIVADAS.

Este capítulo se divide en tres secciones: en el primer apartado, se narran y analizan las experiencias y significados atribuidos por diversos actores vinculados a la obra QDLO, incluyendo defensores de derechos humanos, víctimas y sus familiares, quienes participaron en representación de colectivos y organizaciones afines. Este análisis indaga por el diseño, la producción y la promoción del mural en el contexto de la Campaña por la Verdad, lo que permite comprender las motivaciones, la resistencia, la resiliencia, el compromiso y los sentidos construidos en torno a la obra y sus posteriores resignificaciones.

El segundo apartado, se enfoca en la producción y la puesta en escena del mural en estudio. En primer lugar, se lleva a cabo una descripción minuciosa del mural, examinando cada uno de sus elementos y códigos iconográficos para comprender su significado y el mensaje visual que transmite. En segundo lugar, se aborda el proceso de instalación del mural, su contexto de producción, así como los usos políticos en trazabilidad con el contexto socio histórico. Finalmente, el apartado concluye con el análisis de las circunstancias que condujeron a las múltiples formas de censura que sufrió el mural, indagando por las motivaciones políticas y sociales que subyacen a estas acciones, así como las reacciones que surgieron como consecuencia de la censura.

El tercer apartado del capítulo se sumerge en el estudio de las cuatro resignificaciones surgidas a partir del mural original, con el propósito de analizar tanto sus contextos de producción como sus usos políticos. Se presta especial atención a la versión más reciente del mural, titulada "¿QDLO Para...", la cual se entrelaza con el caso 08, vinculado con desapariciones forzadas, desplazamiento y despojo de tierras, priorizado en 2023 por la JEP. Esta versión no solo involucra a militares, sino que también señala la participación de figuras políticas y del empresariado en actividades delictivas vinculadas al paramilitarismo, lo que permite visibilizar a otras categorías de crímenes que involucran al Estado colombiano.

1. PRODUCCIÓN DEL MURAL ORIGINAL Y SUS USOS POLITICOS

Este capítulo inicia con la convicción de que la imagen mural QDLO es mucho más que una obra artística; pues se ha constituido en un testimonio vívido de la búsqueda de la verdad en un contexto histórico y político particularmente desafiante; como se sustenta en este análisis que abarca los primeros pasos de su creación, las resignificaciones que ha inspirado, así como sus usos políticos. Por ello, este apartado explora el contexto que hizo posible su producción, siendo indispensable el uso de fuentes escritas, pero más importante aun tomando la voz de sus autores, diseñadores, productores y promotores, que como se expone, han trabajado incansablemente para dar vida a esta expresión artística de denuncia y reclamo por la verdad.

De igual modo se incorpora una voz muy importante, la de “Blanquita”, quien como vocera de Mafapo tiene un lugar destacado en esta investigación, pues su participación, su dolor, y su búsqueda de justicia se entrelazan con la creación del mural, dejando una marca indeleble en su significado e impacto.

Este análisis no estaría completo sin abordar aspectos como la ubicación y la puesta en escena del mural, así como los recursos empleados en su realización, es imprescindible examinar la censura a los que se ha enfrentado y la resistencia de sus creadores, seguidores y demás involucrados en su contexto de producción. Estos elementos, sin duda, han dado como resultado pugnas emergentes en favor de unas narrativas antagónicas, como se verá durante el capítulo. Conflictos que reflejan una lucha constante entre la búsqueda de la verdad y la justicia contra fuerzas institucionales que incurren en el negacionismo, la censura y la represión, lo que termina adjudicándole a la imagen mural unos usos políticos definidos.

1.1 Experiencias y sentidos en el diseño, la producción y la promoción del mural en el marco de la Campaña por la verdad.

Este apartado muestra las experiencias en el diseño, la producción y la promoción del mural y sentidos de estas experiencias en la voz de sus actores. En función de estructurar la información, se optó por organizar el escrito de manera que presente el devenir del mural hasta la fecha.

Es importante mencionar que no fue fácil encontrar en principio personas dispuestas a compartir sus experiencias en torno a los objetivos de la investigación, debido en parte a la comprensible desconfianza manifestada por algunos de los participantes, dado el contexto de inseguridad que enfrentan los líderes sociales y los miembros de organizaciones de derechos humanos en el país; especialmente cuando se trata de un tema tan delicado como la participación de las fuerzas estatales en el asesinato de civiles. Sin embargo, a medida que se concretaban conversaciones telefónicas y se explicaban las intenciones de la investigación, se notó un cambio, pues los participantes empezaron a mostrar un interés genuino en compartir sus experiencias en torno a los contextos de producción de la imagen mural. Incluso, algunos referenciaron a otros posibles colaboradores, lo que resultó muy útil para entender mejor los contextos en los que se creó la imagen mural y descubrir tanto los usos políticos preconcebidos como los emergentes.

También es importante mencionar que la mayoría de los participantes prefieren mantener su anonimato para salvaguardar su integridad. Por lo tanto, esta investigación por respeto a los participantes y consciente de lo que implica la confidencialidad de la información, le asignará un seudónimo a cada uno de ellos, ejemplo "Maca" (2023).

1.1.1 Una imagen mural que exhorta al compromiso, la esperanza y la solidaridad.

“Maca” del Movice fue uno de los primeros contactos posibles para el desarrollo de la investigación, quien para 2023 estaba a cargo del área de prensa, incluyendo las entrevistas para las vocerías políticas del movimiento. Durante una conversación informal, “Maca” no solo brindó orientación valiosa, acerca de personas que podrían participar en la investigación, sino que también contribuyó significativamente a la construcción de información fundamental para el proyecto. A pesar de que inicialmente se intentó coordinar una cita con otro representante del Movice, la disposición, el conocimiento y la emotividad con la que “Maca” hablaba sobre el mural y la campaña por la verdad conllevó a sugerir su participación en la investigación, resultando especialmente notable, el compromiso y la comprensión que encarna una mujer tan joven como ella sobre el asunto de los crímenes de Estado. Desde una apreciación a priori, “Maca” no solo representa al Movice, sino que también representa el espíritu de las juventudes que luchan incansablemente por el derecho a la verdad y por la construcción de justicia en el país. Su participación y su implicación en esta causa reflejan el papel vital de las nuevas generaciones en la búsqueda de una sociedad más justa, por la que es una voz importante en esta investigación.

Por otro lado, es importante señalar que “Maca” no estuvo vinculada con la campaña por la verdad ni con el montaje del mural desde sus inicios, sin embargo, ha hecho parte activa sobre todo de la última versión denominada “QUIÉN DIO LA ORDEN Para”, versión del mural que por cierto no se había considerado en los inicios del proyecto. En primer lugar, porque excedía los tiempos de investigación establecidos, pero además porque esta nueva versión aborda un caso diferente al caso 03 en términos de la tipificación de las víctimas de crímenes de Estado. Tras conversar con la comunicadora y reflexionar sobre las relaciones intrínsecas entre las versiones del mural quedó claro que este mural es indispensable en la investigación, pues si bien el caso judicial es distinto, lo cierto es que a fin de cuentas siguen siendo crímenes de Estado, solo que en complicidad con actores privados.

En la conversación, otro detalle fue su admiración hacia las mujeres que lideraron la campaña en cuanto a diseño y asistencia jurídica, resaltando que el equipo estratégico estaba compuesto por comunicadoras sociales y abogadas comprometidas con la campaña, pero sobre todo con los familiares de las víctimas. Este reconocimiento del liderazgo femenino es crucial en los objetivos de la campaña, pues destaca la capacidad y el aporte significativo de las mujeres en la estrategia de denuncia, desafiando los estereotipos de género tradicionales que podrían subestimar su participación, pero que es un asunto inmerso en la obra y que podría interesar a una futura investigación.

Por otro lado, “Maca” argumenta que la campaña va más allá del simple acto de pintar el mural, sino que implica un proceso constructivo continuo y colaborativo con organizaciones de derechos humanos, movimientos de víctimas y colectivos. Este aspecto es notable, ya que es la primera vez que tantas personas

convergen en una estrategia de denuncia de esta magnitud en el país, evidenciando la persistencia y vigencia en los procesos de reconocimiento de estos crímenes, tanto a nivel nacional como internacional. En este sentido, “Maca” añade que la imagen mural ha sido objeto de reproducción y resignificación en diversos ámbitos, principalmente en iniciativas gráfico-artísticas, nombrando los montajes realizados en Italia y Alemania que han fungido como estrategia artística de denuncia en relación con la violación de derechos humanos en el país, despertando además el interés en la academia nacional e internacional. “Maca” menciona que estudiantes colombianos, suecos y australianos se han puesto en contacto con ella, con las corporaciones, las organizaciones y movimientos, con el objetivo de avanzar en sus investigaciones, algunas de estas interesadas en temas como los derechos humanos, la historia de la violencia en el país y la censura sobre el arte público.



Imagen 47. WHO GAVE THE ORDER?
Berlin

Por último, “Maca” expresa que su participación en la campaña por la verdad es de gran importancia y orgullo a nivel personal, pero reconociendo que ello también conlleva una carga significativa de trabajo y responsabilidad, “pues pensarse como hacer que cada vez más personas tomen conciencia de lo que ha sucedido en el país, no ha sido una tarea fácil, pues conocer la verdad debería conducir a una búsqueda de justicia social y sobre todo, a evitar la repetición de hechos tan dolorosos como los sucedidos”.

Para concluir, ella reveló varios aspectos importantes sobre la imagen mural y sus sentidos, destacando que detrás de la imagen mural existe un compromiso y activismo social amplio, en clave de actores sociales, que representan la esperanza y determinación de las nuevas generaciones en la lucha por la verdad y la justicia, resaltando la importancia de las diferentes versiones del mural, sobre todo de la última, pues amplía la comprensión de los crímenes de Estado y de los hilos de la política que se mueven tras ellos. Por último, la colaboración con organizaciones y la resignificación del mural en diferentes contextos reflejan un sentido de solidaridad y difusión nacional e internacional en la denuncia de violaciones de derechos humanos, sentidos que “contribuyen a la construcción de una memoria colectiva consiente de la barbarie cometida por los altos mandos militares y las élites colombianas”.

1.1.2 Desafiar la impunidad en Colombia, el poder del trabajo colectivo en la creación del mural.

A continuación, se presenta bajo el seudónimo de “Mila” a una de las abogadas e investigadoras que participó en el proceso de diseño y acompañamiento legal de la imagen mural de interés, cuando trabajaba en la CCEEU. Es una mujer que mostró amabilidad y total disposición a compartir su experiencia tras conocer para que fuese usada la información, concediendo una entrevista semiestructurada en enero de 2024. “Mila”, cuenta con especialización en Derechos Humanos y una maestría en Derecho Administrativo,

centrando sus investigaciones principalmente en conexión con su campo de estudio, en especial las relacionadas con violencia y crímenes perpetrados por agentes del Estado. Además de su labor investigativa, también se ha desempeñado en funciones de apoyo a la estrategia de comunicaciones en la campaña por la verdad, por lo tanto, estuvo involucrada desde las etapas iniciales de producción creativa hasta su instalación, contando con información fidedigna sobre las denuncias de las víctimas del caso relacionado con los crímenes de Estado, lo que le impulsó a participar en las acciones que vendrían en el espacio de litigio jurídico y de denuncia.

“Mila”, recuerda que para el montaje y la creación del mural trabajaron entre seis y siete profesionales, la mayoría de ellas mujeres comunicadoras sociales y una abogada. El objetivo principal era visibilizar lo que ocurría en torno a la JEP, en relación con el caso 03, que entonces era el principal foco de atención de la campaña que se gestaba. El mural formaba parte del espacio de litigio estratégico³⁷ en el cual participaron las siguientes organizaciones: la CCEEU, Movice, Cajar, Mafapo, la Corporación Jurídica Libertad, Comité de Solidaridad con los Presos Políticos, la Corporación Jurídica Yira Castro, Humanidad Vigente Corporación Jurídica, Acción Colectiva de Objetoras y Objetores de Conciencia, Comisión Intereclesial de Justicia y Paz, Asociación Minga, Corporación Claretiana Norman Pérez Bello y Colectivo Socio jurídico Orlando Fals Borda, con el objetivo de que los máximos responsables rindieran cuentas por sus acciones.

Para ello se consideraron tácticas de comunicación acordes a las estrategias de acción jurídica; por ejemplo, se discutió el uso de diferentes apuestas gráficas y performances relacionados con el simbolismo de las medallas de los militares, pero se dieron cuenta de que esta última no era viable. Entonces, la estrategia de una imagen mural tomó fuerza, con dificultades como la falta de recursos económicos, pues estas instalaciones requieren andamios, personal y pintura, entre otros recursos, que no estaban contemplados en el espacio de litigio. En este sentido, el análisis de la información revela y destaca la colaboración entre profesionales de diferentes campos, donde varias mujeres jugaron un papel importante en el abordaje desde diferentes perspectivas para maximizar el impacto de las acciones emprendidas. De igual manera, se demuestra una mentalidad creativa y adaptable para generar impacto y conciencia sobre el mensaje que se quería transmitir a pesar de los desafíos financieros y logísticos.

De acuerdo con “Mila”, una vez definido que una imagen mural iba a ser parte del espacio de litigio estratégico, se creó la alianza con un colectivo gráfico que demostró, desde el principio, una afinidad política del que se conocía su trabajo crítico a la violencia de Estado. Con ellos, se hicieron reuniones para

³⁷ El Espacio de Litigio estratégico hace referencia al ámbito donde se lleva a cabo la lucha legal y mediática en la campaña por la verdad. En este espacio, se emplean estrategias legales, narrativas persuasivas y movilización social para impulsar investigaciones, revelar la verdad y buscar justicia en casos de violaciones de derechos humanos. Esto puede incluir acciones en tribunales, medios de comunicación, redes sociales y la opinión pública en general - Abogado Cajar (2023).

socializar un bosquejo rudimentario con elementos fundamentales e innegociables para la imagen mural, siendo así que los artistas, con su experiencia en la teoría del color, complementaron lo que hoy se conoce como la versión pública de la imagen mural QDLO. Una vez lista la imagen digital del mural, este pasó a una nueva revisión por parte de las comunicadoras sociales y los abogados, que, en primer lugar, buscaban asegurar que el mensaje fuera claro y contundente. En segundo lugar, que su mensaje estuviera blindado contra cualquier ataque que desmintiera su contenido y, por último, que los colores y toda la parte gráfica causaran gran impacto.

En este sentido, la composición del mural fue meticulosamente pensada en cada uno de sus elementos. Por ejemplo, en el primer bosquejo se definió que debían estar los máximos responsables y las cifras de víctimas asociadas a estos militares. Sin embargo, el punto álgido surgió cuando una de las comunicadoras, quien contaba con una amplia experiencia en su área, propuso que este mural debiera contener la pregunta "¿QUIÉN DIO LA ORDEN?", detalle no menor, ya que, de acuerdo con "Mila", esta pregunta, más allá de culpabilizar, buscaba una respuesta que se asociara con el resto de la composición de la imagen. Otro asunto importante fue el detalle de hacer públicos los rostros que aparecerían en la obra, pues era una gran responsabilidad; por lo tanto, el trabajo de investigación debía ser riguroso y basarse en los informes de diferentes organizaciones confiables, incluyendo algunas instituciones propias del estado, que, en definitiva, diera certezas al equipo de la campaña de que:

Este mural no estaría incumpliendo ni vulnerando el derecho de ninguna persona de manera arbitraria. Por otro lado, hacer públicos los rostros de estos militares tiene que ver -según la fuente- con la indignación como resultado de la actitud de estos, al no mostrar arrepentimiento, y la creencia de estos de ser inmunes a la justicia, carentes de preocupaciones debido a la garantía de impunidad que la institucionalidad y algunos miembros del Estado les había brindado "Mila" (2024).

Por tanto, los rostros representados en el mural son de personas serenas, sin miedo y con vidas familiares aparentemente normales, a pesar de haber cometido crímenes. En síntesis, la información proporcionada muestra un enfoque meticuloso y reflexivo en la creación del mural, con la inclusión de elementos significativos y la consideración cuidadosa de la responsabilidad ética y legal, en la representación visual de reclamo por la verdad y la rendición de cuentas.

Hasta ahora la interlocutora ha hecho hincapié en el trabajo de construir el mural y su mensaje, sin embargo, ello no terminó allí pues la escogencia del escenario fue determinante en el impacto que este causó, considerando en primera instancia ubicar el mural frente a la JEP, dado el llamado a rendir testimonio a los militares involucrados que allí se llevaba a cabo. Pero al ver que estos negaban los hechos y culpaban a las víctimas, se situó frente a la Escuela Militar en la calle 80, simbolizando así una confrontación directa en

territorio militar. Decisión que implicó obtener permisos para el uso del espacio escogido, siendo cedido sin reparos por su dueño de acuerdo con el testimonio de “Mila”. El análisis de este suceso suscita importantes cuestionamientos sobre la relación entre lo público y lo privado en el espacio urbano, pues, aunque el mural se erigió en una propiedad privada y su mensaje estaba destinado a impactar al público en general, los artistas fueron acusados de daño y apropiación del espacio público, evidenciando la criminalización impuesta sobre los denunciantes, priorizando los intereses del gobierno de turno. Asunto que además escondía que fueron los militares quienes no solo vulneraron el derecho a la denuncia y el reclamo por los crímenes de Estado, sino que también vandalizaron una obra sobre propiedad privada.

Continuando, “Mila” comparte que la instalación del mural, contó con una participación limitada de personas debido a preocupaciones de seguridad, teniendo en cuenta la agenda política de 2019, destacando el coraje y por lo tanto la admiración por los artistas, quienes enfrentaron riesgos durante la instalación del mural original, así como sobre todos los artistas que han participado en sus versiones posteriores, quienes a pesar del apoyo del Movice y organizaciones de derechos humanos, han sufrido amedrantamiento, multas y represión basados en supuestos daños al espacio público como cortina de humo. De igual manera, recuerda la obviedad de militares vestidos de civil y camiones militares y de policía, creando tensión que se intensificaba con la solicitud de documentos a los participantes para imponerles comparendos, información que luego se usó para hostigarlos y allanar sus hogares, evidenciando el peligro que implican estas acciones para los artistas y en general para quienes defienden los derechos en el país.

De igual modo, “Mila” reconoce que hubo un momento en el que la pinta y distribución de la imagen mural se detuvo debido a los allanamientos, la persecución y el contexto judicial que se desarrollaba. Aunque considera que esta situación no representó un problema insuperable, ya que, en las redes sociales, donde participaban activamente las organizaciones involucradas, sumado a la apropiación de la imagen por parte de la sociedad que mantenía, viva la campaña por la verdad. En este orden de ideas, la interlocutora deja ver la gran satisfacción y entusiasmo que le provoca cómo la gente se ha apropiado de la imagen del mural, desde caricaturas hasta diferentes obras gráficas de denuncia; mencionando el uso de la imagen en banderas utilizadas en marchas, donde aún se resalta la pregunta “¿QUIÉN DIO LA ORDEN?”. De igual modo, destaca cómo los familiares de las víctimas han convertido la pieza en un elemento que los acompaña en la cotidianidad, poniendo de ejemplo los tapabocas con la imagen mural, que emergieron durante la pandemia cuando la situación obligaba a evitar el contacto físico y social. Asimismo, menciona cómo el mensaje ganó relevancia durante el paro y el estallido social, con muchos ciudadanos portando pancartas con la imagen y su pregunta clave. Apropiación que refleja que el mensaje ya no es exclusivo de las organizaciones, sino de toda la sociedad colombiana, que ahora cuestiona quién está detrás de las decisiones. Este cuestionamiento

ya no solo se aplica para denunciar casos de crímenes de Estado sino para cuestionar la responsabilidad en otras situaciones delictivas o de gravedad.

En este sentido, para analizar en contexto, lo dicho por “Mila”, se ejemplifica el ataque de la policía y el UNDMO³⁸ a las mujeres marchantes el 8 de marzo de 2024, durante la conmemoración del Día de la Mujer, al llegar a la plaza de Bolívar. Las publicaciones digitales posteriores que denunciaron el incidente resaltaron la pregunta esencial: ¿Quién dio la orden? hecho que no debe subestimarse, ya que el uso de la pregunta refleja una mayor comprensión de la sociedad sobre el funcionamiento de las estructuras de poder. Situación que en síntesis sugiere la responsabilidad del alcalde a pesar de no haber participado directamente en el ataque, pues este por su cargo, es el líder de estas instituciones represivas.

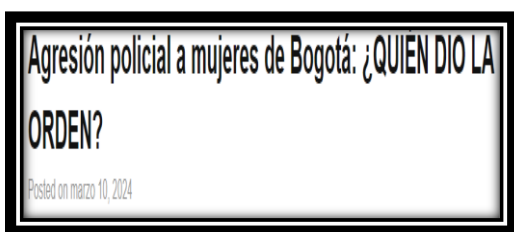


Imagen 48. Titular del periódico digital Prisma. Año: 2024.



Imagen 49. Usted dio la orden. Fuente: @LAPacifiKA en Twitter. Año:2024.

“Mila” recuerda que cuando surgió la censura, las organizaciones publicaron la imagen sin importar las consecuencias y publicaron en la Web un Drive de acceso público para que la sociedad pudiera utilizar la imagen mural como deseara, lo que provocó una respuesta positiva de la sociedad civil, transformando y resignificando la imagen mural de múltiples formas. Apropiación que, según la abogada, no se limita solo a la sociedad colombiana, sino a otros países, un ejemplo valioso son los familiares de víctimas que tuvieron que abandonar el país por las amenazas y los acontecimientos, y que ahora se suman a la campaña desde el extranjero. Asimismo, ciudadanos colombianos y extranjeros que promueven los derechos humanos en diversas partes del mundo también han abrazado esta causa. Como comentario adicional, ella menciona que la presencia de la imagen mural ha sido motivo de conflicto durante las diligencias llevadas a cabo en la JEP, pues los militares mostraban su desagrado por su presencia, razón de más para que los familiares de víctimas las mantuvieran, convirtiéndose en un instrumento simbólico indeleble que representa la lucha y búsqueda de la verdad y la justicia de quienes portan la imagen en diferentes escenarios.

³⁸ Unidad de Diálogo y Mantenimiento del Orden.

A propósito de lo dicho hasta el momento, “Mila” destaca que el mural ha tenido un éxito notable, llegando incluso a ser objeto de intentos de apropiación por parte de la extrema derecha, tergiversando su mensaje y



usando su imagen para realizar ataques políticos en contra de las FARC o del gobierno de Gustavo Petro. A pesar de ello, el mensaje original del mural se ha mantenido alineado con los intereses de la campaña por la verdad, lo que ha impedido que estas versiones tergiversadas ganen credibilidad y aceptación.

Esta información permite evidenciar que parte de la sociedad ha apropiado el mensaje del mural como símbolo inquebrantable de resistencia, denuncia y búsqueda de la verdad en un caso concreto, que son los crímenes de Estado.

Imagen 50. ¿QUIEN DIO LA ORDEN? de subir el dólar. Fuente: Laura Medina. Año:2022

Es decir, la sociedad ha internalizado en una memoria colectiva a los responsables y las víctimas de este fenómeno de violencia, lo que impide que los intentos de manipulación política tengan éxito. Por otro lado, que la gente pueda discernir entre la verdadera intención del mural y los intentos de tergiversación política demuestra una capacidad de análisis y juicio significativa.

Por otro lado, la interlocutora destaca la relevancia de los murales regionales siendo de vital importancia, ya que su contexto y apropiación son esenciales de cara al reconocimiento de un reclamo que no solo emana desde la capital, sino desde las mismas regiones afectadas por la violencia. Asimismo, asegura “Mila” que al igual que en las versiones nacionales, los rostros representados en estos murales no son arbitrarios; se trata de militares que cuentan con una extensa documentación e investigaciones sobre sus acciones. Estas resignificaciones son el resultado de un clamor por el reconocimiento de lo acontecido en los distintos

territorios, donde personas indefensas fueron desaparecidas y asesinadas. Para “Mila”, la campaña por la verdad, con sus



Imagen 51. ¿DDLO EN CASANARE? Fuente: Movice. Año: 2023.

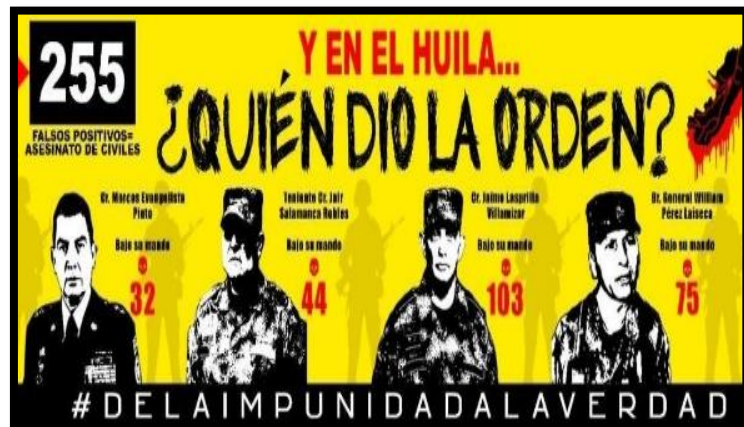


Imagen 52. Y EN EL HUILA... Fuente: Movice. Año: 2023

distintas versiones e instalaciones gráficas, representa “un continuo y reflexivo examen de la realidad de la violencia sistémica del Estado”. En consecuencia, cada versión del mural tiene una denuncia digna de análisis.

Por último, como parte de una nota aclaratoria, “Mila” menciona, que alrededor de la autoría del mural se ha forjado una idea errónea, atribuyéndose este ocasionalmente, exclusivamente al Movice. Sin embargo, esto no ha sido intencional por parte del movimiento; más bien, ha sido un asunto circunstancial, pues frente a la censura impuesta sobre el mural durante la instalación original, representantes del Movice fueron los primeros en denunciar en vivo y en directo en redes sociales como Facebook e Instagram el borrado y los hostigamientos realizados por los militares. Cuestión que construyó en el imaginario social, que el Movice era el único responsable del mural, sin embargo, esto no refleja la realidad completa, ya que, si bien el Movice es una pieza fundamental en el equipo de la campaña por la verdad, esta idea desdibuja el esfuerzo conjunto de diversas organizaciones para la creación y defensa de la imagen mural, en clave de largo aliento.

Para sintetizar, durante la interlocución con “Mila”, se pudieron identificar varios sentidos atribuidos a la imagen mural y su mensaje, reflejando una profunda reflexión sobre la realidad social y política de Colombia. Uno de los sentidos principales es el de resistencia y denuncia ante la violencia sistémica del Estado, convirtiéndose en un símbolo inquebrantable de búsqueda de la verdad y justicia para las víctimas, partiendo de la pregunta clave “¿Quién dio la orden?”, que busca responsabilizar a aquellos que comandaban los batallones que perpetraron estos actos atroces.

Finalmente, la imagen mural ha fungido como una herramienta artística visual que ha colaborado en la construcción de una memoria colectiva crítica y con capacidad de análisis y discernimiento sobre los crímenes de Estado; resiliente y difícil de desdibujar pese a la manipulación mediática ejercida por parte de las élites políticas, convirtiéndose en un poderoso instrumento de concientización social y resistencia política.

1.1.3 Artistas como voces de la Resistencia, el Mural como Testimonio de Lucha y Solidaridad.

A continuación, se expone la participación de algunos integrantes del colectivo creativo y artístico que acompañaron la elaboración gráfica del mural. Es importante destacar que, por razones de seguridad, han optado por no revelar sus nombres, siendo identificados como “Artistas” (2024). Dicho lo anterior, el proceso de contacto con las personas encargadas de la pinta del mural fue uno de los más desafiantes, dada la naturaleza peligrosa de exponerse públicamente para quienes estaban directamente involucrados en el proyecto. Durante varios meses, se intentó establecer comunicación, incluso explorando la posibilidad de contactar a otros posibles artistas relacionados con la obra, pero sin resultados. A pesar de las entrevistas previas realizadas, acceder a ellos fue muy difícil, pero, un día de febrero de 2024, transitando por la

Universidad Pedagógica, se pudo contactar con alguien que portaba un poster de la última versión del mural, lo que marcó el inicio de conversaciones con el responsable, quien facilitó el contacto de los productores. Inicialmente, se asumió que los interlocutores solo reproducían la obra gráfica, pero durante la entrevista, fue una grata sorpresa descubrir que habían participado en la creación de diversas versiones del mural y en vinculación con la campaña por la verdad.

En este orden de ideas, este fortuito encuentro, permite dar voz a otro de los actores sociales en relación con los objetivos de la investigación, ampliando la comprensión de las resignificaciones, los contextos de producción y los usos políticos de la imagen mural. Dadas las circunstancias mencionadas, el encuentro se llevó a cabo en un lugar reservado y con ciertas precauciones por parte de los “Artistas”. De igual modo, estos expresaron que generalmente ellos se abstienen de conceder entrevistas sin antes asegurarse de la fiabilidad de la persona solicitante, y sin antes conocer el propósito y destino de la información proporcionada, lo cual es comprensible dada la persecución que han experimentado desde su participación en el proyecto de la imagen mural. Por otro lado, al igual que con otros de los participantes se había planeado una entrevista semiestructurada, sin embargo, este encuentro se convirtió en una conversación que giro en torno a la información que el colectivo deseaba y consideraba pertinente compartir; además porque para el momento del encuentro su identidad y su participación en la apuesta gráfica de denuncia de interés, eran desconocidos.

La conversación empezó con una breve presentación de los dos artistas, optando por identificarse con nombres falsos: “Pedro Infante y Nicolás” con la intención de poner en contexto la relación con la imagen mural y su posición política antiestatal como ellos la denominaron, poniendo de manifiesto como el arte gráfico callejero se convierte en una estrategia de participación colectiva para hacer visible y denunciar la violencia de Estado, siendo este un ejercicio de resistencia y una reivindicación de la memoria. Pedro también compartió que, aunque no participó en la pinta del primer mural, estuvo presente durante su realización y mantenía una estrecha relación con el artista que lo materializó. Sin embargo, entre líneas, dio a entender que ha habido conflictos entre los artistas por varias razones, algunas relacionadas con la filiación ideológica política y otras vinculadas a confrontaciones por la autoría de ciertas propuestas gráficas del colectivo.

Como parte de su trayectoria artística, los participantes comentan que desde finales de 2017 han estado trabajando en propuestas gráficas de denuncia, principalmente contra los crímenes y la violencia estatal, pues reconocen al Estado como el principal actor que perpetúa la violencia de manera sistemática. En este orden de ideas, los Artistas (2024) mencionan que han hecho parte de obras gráficas de gran tamaño como por ejemplo el papelón "Uribe Asesino", creado en 2018 y materializado en uno de los muros exteriores de la Universidad Pedagógica Nacional, el cual se llevó a cabo utilizando la técnica de papel y engrudo, firmado con "la chapa del parche" del colectivo de artistas, conocido en ese entonces como "Puro Veneno". Esta obra, cargada de un mensaje político fuerte, reflejaba el compromiso del colectivo con la crítica social y política a través de su arte callejero. Siendo muy interesante su gama de color amarillo-negro, así como la exposición de cifras de víctimas mortales durante el gobierno de Álvaro Uribe, es decir hay un acercamiento al contenido y la composición de color de la obra gráfica de QDLO, lo que permite intuir la influencia del colectivo en la composición de la imagen mural en estudio.



imagen 53. Uribe Asesino.
Fuente: Puro Veneno. Año: 2018.

Durante la conversación, los artistas elogiaron el trabajo del colectivo "Puro Veneno", al considerarlo pionero en una agitación esferográfica, lo que podría situar al colectivo como precursor en la activación de movimientos y discusiones sociales mediante el arte, subrayando su relevancia e impacto en el ámbito del arte callejero y en la sociedad.

Retomando la participación de los artistas en la instalación del mural, recuerdan el incidente de la censura y realizan un análisis sobre lo sucedido, considerando que la censura sobre este tipo de escenarios gráficos, no son algo nuevo. Sin embargo, resaltan que ello al final solo termina por visibilizarlos aún más y para ejemplificar su punto de vista, mencionan otros casos como el de la esquina del mural de Dylan Cruz o el de Nicolás Neira, donde la represión estatal y la censura han resultado en una mayor visibilidad de los casos, permitiendo que se comprendan y conozcan más sobre estos crímenes estatales. En este sentido, los Artistas (2024) afirman que este proceso se convierte en una pugna por el poder de las calles y del uso del espacio público, pero sobre todo de la memoria, convirtiéndose esto en una carrera por mantener o borrar el mensaje de la imagen mural; para ejemplificar utilizan una referencia a una escena de "La Pantera Rosa" para ilustrar su punto, donde uno borra y otro pinta, y así



Imagen 54. Resistir al silenciamiento, fuente: Creación propia

sucesivamente. Así, la analogía invita a reflexionar sobre el papel del arte callejero como una forma de preservar la memoria colectiva y de resistir contra los intentos de ocultar la verdad. Demostrando en últimas la persistencia contra el borramiento que se traduce en silenciamiento, más aún cuando la resiliencia proviene de las organizaciones, los colectivos y los familiares de víctimas.

De igual modo, los artistas recuerdan que a la par con la censura sobre el espacio público a la imagen mural, apenas un mes después de su instalación, estos vivieron la experiencia de represión directa y sincrónica en los hogares de varios de ellos y sus familias, siendo allanados por agentes del CTI el 18 de noviembre alrededor de las 6 de la mañana, describiendo la escena como sacada de una película, con personas apareciendo por las ventanas y rompiendo puertas. En esta conversación, se percibe la indignación de los artistas al recordar los acontecimientos posteriores al allanamiento, pues aparte de enfrentar un complicado proceso legal, donde se les acusaba de promover propaganda subversiva e incluso de planear algún atentado, muchos se quedaron sin hogar, ya que los lugares que habitaban en situación de arrendamiento tuvieron que devolverse, ya que los propietarios no querían involucrarse en problemas con policías o militares. Además, relatan cómo los agentes del CTI buscaron incriminarlos, recopilando objetos comunes de una casa, como jabones y productos químicos, para respaldar sus acusaciones, incluso revisaron el reciclaje, argumentando que los elementos encontrados allí podrían ser utilizados para cometer actos criminales. Aunque liberaron a la mayoría, les retuvieron sus computadoras y teléfonos celulares, que nunca recuperaron. Con tristeza, recuerdan el caso de un compañero que fue procesado judicialmente y pasó más de un año y medio en prisión sin pruebas suficientes, con la clara intención de amedrentar cualquier acción política o de denuncia que intentaran a través del arte.

En este sentido, se ilustra un problema más amplio en el funcionamiento de la justicia en el país, donde se evidencia el uso abusivo de la institucionalidad para silenciar y amedrentar a aquellos que expresan opiniones divergentes o que desafían el estatus quo, demostrando una falta de imparcialidad y la politización de las instituciones judiciales, donde estas se utilizan para perseguir a disidentes políticos y activistas sociales bajo el pretexto de la seguridad nacional o el mantenimiento del orden público, pero en el que además se visibiliza cómo funciona la criminalización bajo la modalidad de falso positivo judicial .

Por otro lado, “Nicolás” destaca otro punto de inflexión debido a la crisis social que despertó la pandemia del COVID 19, siendo esta situación un momento difícil tanto para el colectivo como para los grupos en general, ya que las condiciones no eran propicias para salir a realizar expresiones artísticas en el espacio público. En este tiempo, Nicolás exalta la tendencia creciente a la apropiación de la imagen del mural en otros medios y contextos, donde bufandas, tapabocas y hasta medias se convirtieron en vehículos poderosos para llevar el mensaje del mural a diferentes espacios cotidianos. En este sentido, se evidencia que estos elementos permitieron que el mensaje de denuncia y cuestionamiento de la imagen mural se extendiera más

allá de las calles, incluso cuando las restricciones impedían la actividad artística al aire libre. De esta manera, se podría afirmar que esta se utilizó y se convirtió en un símbolo visible de resistencia, destacando cómo el arte puede trascender las limitaciones físicas y adaptarse a diferentes formas de expresión en momentos de crisis y cuando la movilización social, requiere estar activa.

En continuidad, “Pedro” insistió en la relevancia de los eventos de finales de 2020 y durante 2021, marcados por el estallido social. En respuesta a estos acontecimientos, en el año 2021, el colectivo participó en la creación de una nueva versión del mural original, versión que incorporaba información actualizada, verificada por las organizaciones. Los artistas recuerdan que esta iteración de la imagen mural siguió la misma lógica del primero, propagándose y siendo replicada por la gente tanto en el ámbito físico como en las redes sociales. Pero, al mismo tiempo, era objeto de censura, y recuerdan que para entonces su divulgación estaba prohibida, por ello, decidieron realizar la instalación con la técnica de empapelamiento con engrudo, lo que facilitaba y reducía los riesgos de la instalación. Lo que en síntesis demuestra la resiliencia y compromiso, al adaptarse a las circunstancias y situaciones cambiantes al formular nuevas formas de hacer pública la imagen actualizada.

Por otro lado, los artistas revelaron información crucial sobre la última versión del mural, realizada en 2023, la cual será presentada durante los apartados de las resignificaciones del mural original. Sin embargo, más allá de la revelación de este nuevo trabajo, es fundamental resaltar el análisis que los artistas realizan desde su experiencia, acerca de las complejas dinámicas del poder político que se entrelazan en torno a la publicación del mural, destacando cómo los familiares de algunos personajes representados en el nuevo trabajo estuvieron presentes en el lugar a tan solo pocos minutos de iniciada su instalación, no solo para intimidar, sino también para dañar el montaje. Siendo particularmente notable para los artistas que las personas que avisaron a estos familiares, fuera el presidente de la junta de acción comunal del barrio. Lo que en síntesis revela una intrincada red de influencias políticas locales, donde las agendas políticas y sociales se entrelazan para silenciar a las víctimas al tiempo que protegen a sus aliados de ser expuestos.

En contraposición a la situación anteriormente mencionada, los artistas resaltan el apoyo abrumador de la comunidad durante la ejecución del mural, pues calculan que, entre 100 y 200 personas, incluyendo representantes de víctimas, organizaciones de derechos humanos, y transeúntes se hicieron presentes para respaldar el proyecto, mostrando una fuerte solidaridad con el colectivo y con el mensaje que este representa, respaldo popular que llena de emocionalidad a los artistas. Ello les brindó seguridad entre las tensiones, el amedrentamiento y el espionaje de algunos individuos que recurrieron al disfraz como estrategia de acercamiento, resultando notable, por ejemplo, una persona vestida de habitante de calle, que se acercó a ellos varias veces intentando obtener información, pero su identidad infiltrada quedó al descubierto al portar un radioteléfono de la milicia. Situación que pone de manifiesto el peligro inminente

que enfrentan los artistas participantes en este tipo de acciones, y que también resalta la importancia de la comunidad en su protección. Esto permite comprender la cautela inicial de los artistas, haciéndose evidente el riesgo que los rodea, pues estrategias como la descrita para identificarlos sugieren que detrás de estas existen oscuras intenciones.

En este orden de ideas, después de escuchar a los artistas y analizar la información compartida, se puede inferir que, para estos, el mural, es más que una expresión artística en el espacio público, convirtiéndose en una pieza de significados profundos que reflejan la compleja realidad política y social de Colombia, pues desde su instalación ha dejado entrever cómo funcionan los hilos amangalados del poder político e institucional en el país. Por ello en la obra se reconocen sentidos que representan la resistencia y la denuncia contra los crímenes y la violencia estatal, desafiando abiertamente al poder establecido y dando voz a las víctimas que enfrentan represión, pero sobre todo impunidad, subrayando el riesgo inherente de ser artista en el país, especialmente cuando se abordan temas contestatarios y antiestatales.

En concordancia con lo anteriormente mencionado, los artistas atribuyen a la imagen mural un significado de suma importancia en la configuración de una “memoria colectiva más consciente”, sentido que adquiere relevancia al ser adoptado por un número creciente de personas, quienes, desde su individualidad, utilizan la imagen mural como símbolo de reconocimiento de la inocencia de las víctimas y al mismo tiempo como una estrategia para condenar socialmente a los perpetradores. Estos significados están arraigados en un compromiso profundo con la verdad y la justicia, convirtiendo al mural en una herramienta invaluable para la reflexión y la construcción de una memoria que no niega la barbarie de los crímenes ni a los responsables. De igual modo, los artistas atribuyen a la imagen mural una diversidad de sentidos que abarcan desde la resiliencia hasta la adaptación, especialmente frente a los obstáculos y persecuciones que han enfrentado. Estas circunstancias han creado estrategias para sortear las restricciones y difundir la imagen mural y su mensaje, pues entienden la importancia de la persistencia y no dejar el proceso en el olvido, siendo un factor del éxito de la imagen mural.

Para finalizar, otro sentido identificado desde la voz de los artistas está relacionado con lo anteriormente expuesto, pues la solidaridad se convierte en un factor fundamental para las instalaciones de la obra. En primer lugar, la solidaridad de los artistas hacia las víctimas, al convertirse en su voz de denuncia a través del arte incluso a riesgo de convertirse en otra víctima; y por el otro la solidaridad, respaldo y protección brindada por la comunidad hacia las personas detrás de la pinta. En este orden de ideas el sentido de solidaridad en la obra no es un asunto menor, ya que ha sido un motor fundamental para su permanencia y difusión, a pesar del temor a posibles represalias. Podría incluso afirmarse que la solidaridad ha jugado un papel crucial en la amplificación de la voz de la imagen mural y su mensaje, fortaleciendo los lazos sociales entre aquellos que respaldan y entienden la importancia de la verdad y la justicia en el país a través del arte.

1.1.4 Blanquita y su lucha por la memoria de los hijos de Mafapo.

A continuación, comparto mi experiencia con "Blanquita" en relación con esta investigación. Optando por narrar y analizar esta sección del apartado en primera persona, ya que desde mi vivencia personal no sería posible abordarlo de otra manera, pues la calidez y cercanía con la que ella participo en esta investigación merece una acción recíproca, que para el caso será escribir este capítulo como una experiencia conjunta, pues yo como mujer, madre y académica jamás podré ser la misma después de esta investigación, pero sobre todo después de escuchar cómo "Blanquita" revivió el doloroso y violento final de su hijo Julián. Si bien durante mi investigación he explorado las historias de estas familias con respeto y empatía, este encuentro me confrontó con la realidad de una manera mucho más directa. Por primera vez, me estaba cara a cara con una madre que había perdido a su hijo en circunstancias terribles, lo que hizo que el sufrimiento se volviera más palpable e incluso compartido.

Mi encuentro con "Blanquita" fue posible después de semanas de mensajes insistentes en las redes sociales del colectivo Mafapo en Facebook, solicitando la oportunidad de una entrevista. Sorprendentemente, unas semanas más tarde, una persona no identificada me facilitó el número de teléfono de "Blanquita" a través de un chat, sin mayores reparos. Situación poderosamente intrigante, pues suponía que la desconfianza pudiera ser un obstáculo para establecer contacto con las madres, considerando la gravedad de lo que están denunciando. Una vez puesta en marcha la comunicación, se socializó el proyecto de investigación, solicitando su participación. Con una aceptación inmediata e incluso siendo realizada la reunión en casa de ella a petición suya. Sin embargo, esta no fue posible sino varios días después pues, "Blanquita". presentaba problemas de salud, los cuales por cierto emergieron tras lo sucedido con su hijo, convirtiéndose este en uno de los temas a desarrollar en la interlocución pues "Blanquita" mencionó que las enfermedades son algo común entre las madres de Mafapo, considerando que lo sucedido sumado a la lucha y toda la revictimización ha terminado por afectarles la salud emocional y corporal.

Finalmente quedamos un sábado de enero de 2024 en su casa sobre las 10 am., al llegar a su casa me invadía el nerviosismo, sin embargo, ella me recibió con un abrazo cálido, como si nos conociéramos de toda la vida, invitándome a pasar mientras preparaba café para ofrecermelo. En este sentido, mi primera impresión acerca de "Blanquita", como prefiere que la llamen, es que ella es una persona generosa y valiente dispuesta a compartir su experiencia y colaborar con aquellos que buscan visibilizar lo ocurrido, pues como ella misma dice: "Yo soy la voz de mi hijo, pero también la voz de miles de madres que han sufrido lo mismo, pero que no han tenido la visibilidad que ellas han logrado por estar en la capital".

En mi trayectoria académica, he llevado a cabo diversas entrevistas, pero está en particular me resultó única. Desde el momento en que llegué, "Blanquita" se encontraba ocupada cocinando el desayuno para ella y su familia, sin siquiera sentarse. Mientras atendía la olla exprés, comenzamos a conversar y ella empezó a

relatar lo sucedido con su hijo Julián el 2 de marzo. Aunque yo tenía preguntas preparadas, nuestro encuentro se convirtió en un diálogo fluido, donde ella compartía detalles de manera espontánea. Cuando Blanquita comenzó a narrar, sus palabras estaban cargadas de emociones profundas y sinceras, entre lágrimas y suspiros, su deseo era transmitir la historia de Julián, haciendo esta parte importante del capítulo tres cuando se aborde la obra plástico-performativa “mujeres con las botas bien puestas”.

Después de relatar lo ocurrido con Julián, “Blanquita”, reflexionó sobre las múltiples violencias que ha enfrentado durante la desaparición de su hijo y después de su asesinato. Junto a otras madres, fue etiquetada como “la loca”, un estigma que las acompañó durante mucho tiempo. Sin embargo, también reconoce que la lucha en colectivo con el tiempo ha ido cambiando esa percepción a medida que se ha conocido la verdad. Un ejemplo de este cambio es el documental disponible en YouTube titulado “las locas estaban diciendo la verdad”, que pone en evidencia el testimonio y confesión del teniente coronel Álvaro Tamayo Hoyos entre otros militares en estos crímenes (JEP Colombia, 2023). Mas aún, enfrentaron violencia simbólica por parte de quienes se suponía defendían la memoria histórica del país, un ejemplo de ello fue el pronunciamiento del director del Centro Nacional de Memoria Histórica en 2021 Darío Acevedo, quien las calificó de “víboras”, acusándolas de desprestigiar a las fuerzas militares de acuerdo con una publicación del periódico (El Tiempo, 2021). Ante tal acusación, “Blanquita” respondió con firmeza, afirmando que estaban luchando por la memoria de sus hijos, además, explicó con bastante rabia en la voz, que “no se consideraba una víbora por elección, sino porque las circunstancias la habían convertido en una”. Esta situación, según “Blanquita”, ha afectado su salud y la de muchas de sus compañeras de lucha, pues la intranquilidad, y el dolor de perder un hijo es indescriptible, especialmente cuando deben luchar por su memoria y desmentir las justificaciones del Estado para su asesinato.

De igual modo y retomando, la vinculación al colectivo, Blanquita considera que esta ha sido una oportunidad para la formación política en defensa de la memoria de sus hijos, una inquietud que, según ella, solo surgió tras los trágicos eventos. Demostrando que contrario a lo que se pudiese pensar, la tragedia se convierte en un motor de lucha y compromiso, donde estas madres y familiares transforman su sufrimiento en acción, en este caso con el objetivo de abogar por el cambio, la justicia y la no repetición. En este orden de ideas, han desarrollado un liderazgo que se manifiesta principalmente a través del arte, explorando diversas expresiones artísticas, como la música, la pintura y el tejido, como mecanismos



Imagen 55. Tapabocas y camisetas. Fuente: Infobae. Año:2021

de denuncia, pero también de catarsis frente a lo ocurrido. De acuerdo con nuestra interlocutora, debido a estas manifestaciones artísticas de denuncia, han sido invitadas a participar en numerosos eventos donde se reconstruyen las voces de las víctimas, incluso viajando algunas de ellas a países como Francia y Suecia, llevando consigo pinturas, camisetas y tapabocas que han emergido de sus apuestas artísticas y de resignificación que incluyen la imagen mural QDLO.

A propósito del comentario de “Blanquita” se preguntó sobre su relación y participación en la instalación de la imagen mural; ella explicó que, si bien no participaron directamente en el diseño o producción del mural, fueron informadas y han sido invitadas a los montajes de las diferentes versiones del mural. Y por supuesto, al presenciar cómo este mural ha sido censurado, decidieron apropiarse de la imagen, llevarla a todos los lugares donde compartían su testimonio, así como a las redes sociales.

En este contexto, ella considera que la imagen mural representa el deseo de las víctimas de conocer y divulgar la verdad, asegurándose de que sea completa. La imagen mural ha adquirido una gran importancia, ya que donde quiera que vaya Mafapo, lleva consigo la voz de aquellas víctimas que no pueden hablar, que junto a la imagen mural plantea interrogantes sobre los máximos responsables, incluso en lugares del país, especialmente en zonas rurales donde aún existe miedo a hablar. En este sentido, el mural es importante para “Blanquita” pues la difusión del mural sirvió para que la gente se diera cuenta de que las “locas” estaban diciendo la verdad. De que en Colombia el Ejército Nacional mató a muchos jóvenes no solamente en Soacha, sino también en Catatumbo, Antioquia, Córdoba y Bolívar.

Para cerrar este segmento, quiero expresar mi profunda admiración por Blanquita y todas aquellas personas que han padecido la barbarie del Estado. Pues retomando a nuestra interlocutora, ello no ha sido tarea fácil, pues su lucha ha generado situaciones de discordia incluso con su propia familia, que, en algunas ocasiones, le piden que se detenga, argumentando que la inocencia de Julián ya ha sido demostrada. Sin embargo, ella considera que aún hay mucho por hacer por otras víctimas en el país, además, siente que todavía no ha cumplido la promesa hecha a Julián.

Tras reflexionar y analizar la conversación con “Blanquita”, se pueden identificar varios sentidos atribuidos a la imagen mural. En primer lugar, la imagen representa el anhelo de descubrir la verdad y alcanzar la justicia, dando voz a las víctimas y cuestionando la responsabilidad de los perpetradores con la pregunta “¿Quién dio la orden?”. Además, el mural actúa como un catalizador de interrogantes y reflexiones, incluso en entornos donde persiste el temor a hablar, desafiando el silencio impuesto y fomentando un diálogo necesario sobre los crímenes de Estado. Por último, la imagen mural se erige como una herramienta de visibilización y denuncia contra la impunidad, al difundirse en espacios públicos y redes sociales, permitiendo que las historias de las víctimas sean conocidas y exigiendo justicia en su nombre. En resumen,

la imagen mural no solo encarna el deseo de verdad y justicia, sino que también representa una forma poderosa de generar conciencia y promover el cambio social, recordando la importancia de mantener viva la memoria de las víctimas.

2. DISEÑO, PRODUCCIÓN, PUESTA EN ESCENA DEL MURAL QDLO Y SU CENSURA

Con lo dicho hasta el momento se puede afirmar que el mural surge en un contexto de impunidad, luego de una década de espera para que los altos mandos militares responsables de dirigir diferentes batallones en el país fueran condenados por los miles de casos de asesinatos perpetrados por el ejército colombiano bajo la modalidad del "falso positivo". Estos actos, como se ha mencionado anteriormente, se llevaron a cabo bajo la doctrina militar del "Body Count", respaldada además por un sistema de recompensas, que terminó por constituir una empresa jerárquica de la muerte para recibir beneficios personales. Estos casos fueron investigados por la justicia ordinaria, sin mayores condenas hacia los implicados que se declararon inocentes, culpando a los militares de menor rango, es decir que los altos mandos continuaron con sus vidas normalmente, recibiendo condecoraciones y manteniéndose en sus declaraciones como héroes de la patria, que actuaron por el "bien del país", cuestión que llenaba de indignación, dolor e impotencia a los familiares de las víctimas y organizaciones defensoras y de derechos humanos.

Por otro lado, tras la firma del Acuerdo de Paz entre el Gobierno Nacional y las FARC-EP en 2016, se estableció en Colombia un mecanismo de justicia transicional conocido como la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), su objetivo ha sido investigar, escuchar y juzgar los crímenes más graves cometidos durante el conflicto armado colombiano antes del 1 de diciembre de 2016, con el fin de garantizar los derechos de las víctimas a la justicia, la verdad y la reparación JEP (2016), asunto no menor, pues esto implicaba entre otras cosas limpiar el buen nombre de las víctimas y más aún su reconocimiento como víctimas de crímenes de Estado. En este orden de ideas, este organismo convocó a los militares involucrados en el macro caso 03 para brindar versiones libres, mientras que otros optaron por acogerse voluntariamente. Sin embargo, según "Mila y Blanquita" (2024) la actitud de la mayoría de los militares de alto rango fue de resistencia y evasión, ante la justicia ordinaria y frente a la JEP, donde se evidenció un pacto de silencio y de falta de disposición para colaborar plenamente con las investigaciones. además, de evitar asumir plenamente la responsabilidad por sus acciones, lo que dificultó el avance en la búsqueda de verdad y justicia.

Dicho lo anterior, los familiares de las víctimas y las organizaciones defensoras de los derechos humanos se vieron confrontados con la injusticia y la impunidad arraigadas en el sistema judicial. Un ejemplo de esta situación es la experiencia de "Blanquita", madre de Julián, quien para esta investigación compartió su frustración y dolor al encontrarse con los presuntos responsables de la muerte de su hijo, en la justicia ordinaria y en la JEP. En estos encuentros, esperaba obtener respuestas, pero en cambio se encontró con la

negación de los hechos o con el mantenimiento de las mentiras que se han repetido desde que los asesinatos salieron a la luz.

Recuerdo cuando estábamos ante la justicia ordinaria yo tenía que escuchar a Tamayo y a Mosquera decir cosas que no eran ciertas de mi hijo, que era un guerrillero mientras yo sabía que mi hijo había muerto bajo el mando de estos dos, alguno dio la orden de dispararle, comenta “Blanquita” mientras se revelan sentimientos de dolor e impotencia en su voz.

Hasta el momento, se ha evidenciado cómo el contexto político y social que precede al mural en estudio se caracteriza por una lucha infructuosa en la búsqueda de justicia y verdad, marcada por la persistente sombra de la impunidad. Por ello, en septiembre de 2018, se inició una estrategia comunicativa y de litigio estratégico denominada “Campaña por la verdad”, liderada por un grupo de once organizaciones defensoras de derechos humanos en Colombia, que ya han sido mencionadas con anterioridad (pág.64). Todas con el propósito de abogar por la búsqueda de la verdad y la justicia en relación con los crímenes en cuestión, pero además con el firme objetivo de asegurar que los perpetradores sean responsabilizados y rindan cuentas ante la justicia. Así como fomentar la participación de las víctimas en todas las etapas del proceso de justicia transicional, lo que permitirá que las víctimas tengan voz y sean reconocidas en el proceso, y contribuirá a la construcción de una paz duradera en Colombia, según lo expuesto por “Maca” (2023) y “Mila” (2024).

En este orden de ideas, “La campaña por la verdad” lanzó en 2018 una serie de afiches y publicaciones digitales. La primera propuesta gráfica digital contenía la consigna #MONTROYADIGALAVERDAD – NOSEQUEDECALLADO (img No. 56), la cual coincidió de manera premeditada con la comparecencia del General (r) Mario Montoya Uribe ante la JEP. Montoya había sido citado por la Sala de Definición de Situación Jurídica (SDSJ) debido a los hechos ocurridos entre febrero de 2002 y noviembre de 2008 (Cajar, 2018). Este evento marcó un hito, pues era la primera vez que un alto mando de las Fuerzas Militares era llamado a comparecer. No obstante, sus declaraciones terminarían por provocar indignación, por un lado, porque el general Montoya negó los hechos, pero además porque volcó toda la culpa sobre los soldados de menor rango argumentando que la causa era la



Imagen 56. MONTROYA DIGA LA VERDAD. Fuente: Cajar. Año:2018.

ignorancia y la falta de juicios morales de los soldados a su mando, de acuerdo con una publicación de la (CCEEU, 2021). A estas declaraciones, se sumó la impotencia de los familiares quienes debieron asistir a la audiencia bajo el mecanismo de sala de víctimas o sala espejo, es decir una estrategia en la que las víctimas están en una sala alterna a la de los comparecientes, que de acuerdo con lo expuesto por el Movice: “limitaba la participación directa e infringía el principio de igualdad y de derechos, además que generaba

daños psicosociales sobre las víctimas (2019)". Un testimonio ilustrativo de ello es expuesto por "Blanquita" (2024), quien expresó su frustración por no poder confrontar al compareciente cara a cara durante la audiencia.

Quería que Tamayo³⁹ me viera... Estábamos viendo un video en simultánea mientras él hablaba en otra sala. Entonces, cuando terminó la versión, decidí acercarme. Me paré junto a la puerta donde él estaba. Pensé: "No me voy a ir de aquí. Lo voy a esperar. Si no pudo verme cara a cara allá, ahora sí me va a ver". Pero no me dejaron. Llegó la asistente de la juez y me dijo: "Doña Blanquita, lamento decirle que no puede estar aquí". Pregunté ¿Por qué? "Porque Tamayo está a punto de salir y usted no puede estar aquí". Me sentí impotente. Sabía que uno de los responsables de la muerte de mi hijo estaba en esa sala. Quería que me mirara a los ojos. No sé qué esperaba, tal vez que dijera la verdad.

De igual manera durante este contexto histórico político, se difundieron otras apuestas gráficas; por un lado, se hicieron públicos unos formatos especiales denominados por "Mila" (2024) como hojas de vida militares, que detallaban la posición en la milicia, años en los que estos comandaban las brigadas involucradas, así como el número de casos y víctimas asociadas con crímenes de estado (img No. 57). Entre ellas figuran los "currículos de la violencia" de Marcos Evangelista Pinto, Adolfo León Hernández, Juan Carlos Barrera, entre otros, que por cierto serían los actores principales de la versión original de mural de interés. Estos carteles e imágenes fueron parte de la estrategia inicial de comunicación de la campaña por la verdad y los utilizaron familiares de las víctimas, defensores y colectivos de abogados



Imagen 57. Currículos de la violencia. Fuente: Cajar. Año: 2018

en plantones y audiencias de la JEP, para identificar y hacer públicos a los comparecientes involucrados "Mila" (2024). Esfuerzos que podrían ser considerados la antesala a la idea del mural "¿QUIÉN DIO LA ORDEN?", dado que su estructura de denuncia, la información contenida y algunos elementos estéticos se asemejan, tal y como se desarrolla más adelante.

³⁹ Tamayo está adscrito a la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP), donde actúa tanto como acusado como testigo en el caso del asesinato de Julián Oviedo, hijo de Blanca Nubia Monroy.

Bajo este contexto, la gestación del mural surgió como una estrategia adicional dentro de la campaña por la verdad, un proyecto que enfrentó múltiples desafíos de acuerdo con lo expuesto por “Mila” (2024). Por un lado, se necesitaban recursos financieros que no estaban previstos en el presupuesto de las organizaciones participantes, pero, más allá de los aspectos económicos, también ello implicó un arduo trabajo creativo y jurídico que se extendió unos 7 meses antes de su concreción. En este sentido, la realización del mural fue el resultado del esfuerzo conjunto de varios actores, principalmente abogados, comunicadores sociales y artistas, todos vinculados a las 11 organizaciones mencionadas previamente. De acuerdo con la fuente, este proceso implicó una profunda reflexión y planificación, dada la naturaleza innovadora de la estrategia artística, que tenía como objetivo principal exponer de manera pública los rostros de los altos mandos militares que lideraban los batallones en el periodo que se perpetraron los crímenes de Estado denominados “falsos positivos”, con un reto aun mayor, mantener el compromiso con los familiares de las víctimas para garantizar su dignidad y evitar cualquier forma de revictimización durante el desarrollo y la exposición del mural “Maca” (2023) y “Mila” (2024).

En este orden de ideas, el diseño del mural fue sometido a varias modificaciones, con aportes continuos de los integrantes de las organizaciones, se discutieron y propusieron qué rostros debían incluirse, la cifra de víctimas, las cifras adjudicadas a cada uno de los militares, los detalles iconográficos como las medallas o los uniformes, entre otros elementos hiperrealistas, todo ello basado en información verificable. En este sentido, era crucial que el mural estuviera respaldado por datos sólidos y no pudiera ser desmentido, por lo tanto, contenía y sintetizaba información proveniente de los informes presentados por la CCEEU y la JEP, así como de las denuncias documentadas en la jurisdicción ordinaria Cajar (2018), “Maca” (2023) y “Mila” (2024). Dicho lo anterior, la pregunta que titula el mural, “¿QUIÉN DIO LA ORDEN?”, se propuso como el epicentro de la campaña, delineando su enfoque comunicacional y jurídico. De acuerdo con “Mila” (2024) este interrogante no fue una elección aleatoria, sino una decisión estratégica que marcó un punto de inflexión en la campaña. Es decir que, por medio de esta pregunta en la imagen mural, se constituyó una herramienta poderosa para incitar la reflexión y el debate, trascendiendo los límites de lo puramente retórico, pues, por un lado, buscaba hacer pública la implicación militar en los crímenes de Estado denominados falsos positivos, mientras que, por otro, abogaba por la rendición de cuentas, pero, sin incurrir en riesgos legales de acuerdo con Abogado Cajar (2023)

Por otro lado, uno de los cambios significativos, según “Mila”, fue el color de fondo del mural, originalmente propuesto en naranja, esto relacionado con las primeras apuestas gráficas realizadas en la campaña por la verdad expuestas con anterioridad. Sin embargo, este fue cambiado a amarillo, elección que se basó en la percepción de que el naranja inicial era oscuro y dificultaba la diferenciación de los rostros, lo que afectaría la efectividad visual y comunicativa del mural. De igual modo, esta decisión se alinea con

lo expresado por Carsal en entrevista a El espectador (2021), afirmando que el color amarillo se escogió porque comúnmente se asocia con un símbolo de advertencia dentro de la señalética de acuerdo con la teoría del color. Además, se optó por retratos en altos contrastes, lo que permitiría una lectura rápida y fácil de la imagen para el público (Cuartas Rodriguez, 2021).

Una vez discutida y construida la idea de cómo sería el mural, el reto, era materializarlo, pero también fue necesario considerar su ubicación con la misma rigurosidad demostrada en su producción creativa. En un principio se contemplaron dos sitios para instalarlos, el primero sugería su montaje cerca de las instalaciones de la JEP, considerando que allí era donde asistían los militares a rendir testimonio, pero tras lo mencionado sobre la poca cooperación para reconstruir la verdad y reparar las víctimas, se optó por la segunda opción, ya que esta locación tendría sentido para todos los involucrados. Finalmente, la instalación se materializó el 18 de octubre de 2019 en las inmediaciones de la escuela militar José María Córdova, cercana al puente de la calle 80 al norte de Bogotá, asunto no menor, pues implicaba cuestionar la imagen de la institución en las puertas de lo que se percibe como territorio militar, al menos en términos del observador común. “Mila” sostiene además que esta locación representaba una oportunidad y una invitación para que los militares hablaran, dado el pacto de silencio entre el Ministerio de Defensa y las fuerzas militares que comparecían ante la jurisdicción:



Imagen 58. Ubicación mural original. Fuente: imagen Google Maps/ edición: Barbara Montenegro. Año: 2024.

Parte de las discusiones antes de la instalación del mural era que este lugar no era muy concurrido, desde nuestro punto de vista, en el contexto de las audiencias en la JEP, el propósito fundamental era fomentar que los mandos bajos y medios que acudían a la jurisdicción se pronunciaran sobre los máximos responsables por ello la mejor opción era la Escuela Militar (2024).

Asunto no menor, ya que según la información proporcionada por la JEP respecto al macro caso 03, hasta la fecha han rendido versiones 703 integrantes de la fuerza pública, mientras que 3.582 se han sometido a la justicia transicional. Esto evidencia el alto grado de implicación de miembros de la fuerza pública en estos crímenes. Sin embargo, también destaca la importancia del reconocimiento por parte de los perpetradores, ya que esto ayuda a cambiar la percepción de quienes se han negado a creer en la

responsabilidad de las fuerzas militares y de la bancada de gobierno liderada por Álvaro Uribe en este fenómeno de la violencia.

Según “Mila y Artistas” (2024), retomando la discusión sobre la ubicación del mural, se hizo en una pared que se concertó con permiso del propietario. Esto significa que el espacio era privado por un acuerdo entre artistas y representantes con el dueño del lugar. Esta elección estratégica de la ubicación para la exhibición del mural no solo demuestra la intención de hacerlo accesible al público en un lugar visible y abierto a los transeúntes, sino que también pretendía evitar cualquier controversia relacionada con la invasión del espacio público contemplada en el código de policía y por lo tanto puede considerarse como una estrategia cuidadosamente planificada con la intención de garantizar su permanencia.

2.1 Descripción y análisis iconográfico del mural original.

Una vez explorado el contexto de producción y la ubicación para la puesta en escena del mural QDLO se exponen sus características técnicas e iconográficas, siguiendo la propuesta teórica de análisis de la imagen propuesta por Riba (2023), partiendo de su composición cromática y su integración en la estructura visual. Posteriormente, se analiza en relación con su contexto de producción y los usos políticos de los elementos que la componen.

En este orden de ideas, la primera versión de la imagen mural QDLO se caracteriza por un código cromático que incluye seis colores: amarillo, negro, blanco, gris y rosa intenso, siendo el amarillo el tono predominante sobre el cual se superponen figuras simbólicas y literarias. Según la teoría del color desarrollada por EBAC y Colorpsychology (2023), el amarillo posee la capacidad de transmitir una amplia gama de significados. En el ámbito publicitario, se emplea para atraer la atención y cautivar a los espectadores. Además, se utiliza como símbolo de advertencia y peligro, resaltando la importancia de situaciones controvertidas al captar la atención con su distintiva tonalidad (2023). Este color es muy importante en la composición del mural dado que es la base cromática sobre la que se superponen los elementos y las figuras.

Asimismo, el color negro adquiere diversas connotaciones culturales que varían según la región del mundo. En algunas culturas, se le asocia con la muerte y el luto, asimismo simboliza la maldad, la oscuridad y la noche, utilizándose como recurso para evocar sensaciones de temor y autoridad. En la imagen mural de nuestro interés, este color se manifiesta como fondo que envuelve la cifra consolidada de víctimas, ubicada en la parte superior izquierda. Además, sirve como base inferior sobre la cual se superponen los rostros de los victimarios. Es decir que este desempeña un papel preponderante en los códigos lingüísticos del mural, resaltando en la pregunta focal: ¿QUIÉN DIO LA ORDEN?, centrando así la atención en la interrogante situada en la parte superior derecha.

En esta versión el color rojo contiene un mensaje intrigante y solo se encuentra en la frase “BAJO EL MANDO DE”, que se encuentra en la parte superior izquierda, asunto no menor pues al color rojo se le atribuyen connotaciones diversas, asociándolo con el poder, y el deseo, pero también con el peligro, las prohibiciones y la ira, incluso vinculándose a hechos violentos al ser asociado con el color de la sangre. Además, el rojo se emplea a nivel global en la señalización para indicar prohibición o peligro, comunicando la necesidad imperativa de detenernos. Este color no solo evoca emociones intensas, sino que también desempeña un papel crucial en la comunicación visual, transmitiendo mensajes de alerta y restricción con gran impacto. En este sentido, el color rojo se encuentra presente en la imagen mural, como elemento y figura del código lingüístico y cromático.

En continuidad, el color blanco simboliza la pureza, la inocencia, la limpieza, la paz y la virtud, además de representar la revelación de la verdad y, en ocasiones, ser percibido como un símbolo esperanzador. Su presencia se manifiesta de manera destacada en elementos clave del código lingüístico de la imagen mural. En primer lugar, resalta en la cifra que representa la sumatoria de las víctimas, ubicada en la parte superior izquierda, proporcionando información crucial para la comprensión del mensaje de la composición de la imagen mural. Asimismo, es el color de la frase "CampañaPorLaVerdad", la cual se sitúa de manera centrada en la parte inferior de la imagen. Este color es fundamental en la imagen, ya que, en combinación con el negro, permite crear un hiperrealismo que facilita la identificación clara de los rostros de los militares cuestionados por los crímenes.

De igual modo, el color gris adquiere connotaciones diversas según la cultura. En la cultura occidental, se asocia comúnmente con la indeterminación, la mediocridad, la resignación y la depresión, ya que su tono neutro sugiere una falta de vitalidad y claridad. Este matiz, al ser utilizado en diversos contextos, puede evocar sentimientos de incertidumbre y ambigüedad, llevando consigo una sensación de indefinición. En el mural en cuestión, el color gris representa figuras militares emergiendo como sombras que proyectan una presencia imponente y, al mismo tiempo, misteriosa.

Por otro lado, en el contexto de la investigación, el rosa intenso se caracteriza por connotaciones mayoritariamente positivas. Asociado a la calma, la inocencia, la esperanza y la feminidad, simboliza la crianza y la bondad. Pero también puede percibirse negativamente por su asociación con la debilidad, la vulnerabilidad y la falta de seriedad, y con la superficialidad y la evasión de la realidad. Desde una perspectiva sentimental, se vincula con un carácter emocional y sugiere un corazón sensible, representando universalmente el cuidado y la sensibilidad profunda. Este tono es apreciado por individuos afectivos y compasivos, que gentilmente ofrecen amor, atención y cuidado a aquellos que enfrentan dificultades y necesitan orientación. Desde un punto de vista psicológico, el rosa se percibe como un color poderoso que simboliza el principio femenino (Colorpsychology, 2023). En este orden de ideas, este color está presente

en varias figuras del código numérico y cromático, ya que se encuentra en las figuras de cráneos que hacen referencia a las víctimas, en relación con cada militar presente en la imagen mural.

2.1.1 Entre Siluetas y figuras: descripción analítica de los Códigos de Dibujo en el Mural 'QDLO'



Imagen 59. Identificación de figuras en el mural QDLO.
Edición: Barbara Montenegro. Año: 2023.

A continuación, se describen los códigos de dibujo, ya que de acuerdo con Riba (2023) cada elemento como: las figuras, la perspectiva, la iluminación y el encuadre, juegan un papel fundamental en la interpretación y análisis de la imagen. Estos elementos pueden cargar significados simbólicos y representar conceptos específicos, enriqueciendo así la narrativa visual y potenciando el mensaje de la imagen mural, los cuales serán considerados y analizados más adelante en clave del

contexto histórico, cultural y de producción para una interpretación más completa y matizada.

En el mural QDLO, se despliegan diversas figuras que dan vida a la obra, otorgándole una profundidad única y significativa. En primer plano, se aprecian con claridad los rostros de 5 hombres con uniformes militares en tonalidades de blanco y negro. La representación detallada de estos personajes contribuye a la autenticidad de la composición, ofreciendo un retrato nítido y distintivo. La segunda figura identificada revela las siluetas de hombres proyectando sombras mientras realizan la señal de obediencia característica de la milicia, contribuyendo a la narrativa visual del mural. La tercera figura, compuesta por 5 pequeños cráneos en tono rosa intenso, agregan un elemento intrigante y simbólico a la composición. La cuarta figura, un símbolo de hashtag en color rosa intenso, introduciendo una referencia contemporánea y que conecta la obra con el lenguaje visual de la era digital. Finalmente, la quinta figura identificada es un triángulo de color rosa intenso que apunta hacia la derecha, que se presupone aporta dinamismo y dirección de lectura a la composición (img.No.59).

2.1.2 Entre palabras y números: análisis lingüístico y numérico del mural “QDLO”

La identificación y descripción de los códigos lingüísticos en el mural QDLO se revelan como aspectos cruciales para su análisis. La presencia de palabras, textos y signos lingüísticos no solo ofrece información directa sobre los elementos representados en la imagen, sino que también desempeña un papel fundamental en la transmisión de mensajes más allá de la superficie visual. Estos códigos interactúan de manera profunda y compleja, añadiendo capas de significado y estructurando la narrativa visual para guiar al observador a través del contexto representado.

En el mural QDLO, se presentan de manera destacada cuatro frases impactantes a través de códigos lingüísticos y numéricos. En primer lugar, en letras negras y mayúsculas, resalta la pregunta “¿QUIÉN DIO LA ORDEN?”, así como la frase “FALSOS POSITIVOS = ASESINATO DE CIVILES”. Además, se identifica otra declaración en rojo y en mayúsculas: “BAJO EL MANDO DE”. Finalmente, en color blanco y con mayúsculas iniciales, destaca el símbolo de hashtag en rosa intenso que complementa la frase: “CampanaPorLaVerdad”. La imagen además contiene los nombres y apellidos de los 5 rostros ya mencionados, en mayúsculas sostenidas. Siendo el asunto de las mayúsculas un detalle no menor pues el uso de estas el contexto digital y la netiqueta sugiere que quien escribe está gritando y, por lo tanto, reclama atención ante la intensidad y la urgencia de la información contenida en las palabras.

Después de presentar los códigos lingüísticos previamente mencionados, se incorporan a la composición algunas representaciones numéricas que adquieren significado al interpretarse en el contexto global de la obra. El mural muestra 7 cifras, 6 independientes y destacan por su color rosa intenso. Además, resalta la presencia de la macro cifra “5763” en color blanco, la cual se superpone sobre el fondo negro. Así, se pueden leer cifras separadas por un guion 2000-2010 en rojo. Elementos formales de la imagen que de acuerdo con la propuesta analítica de Riba irán tomando sentido una vez se analiza la composición en su completitud (2023).

2.1.3 Análisis de la composición de la imagen mural “QDLO”

Hasta ahora, se han detallado minuciosamente los elementos formales de la imagen, centrándonos en los códigos cromáticos, del dibujo y literarios. Estos aspectos son esenciales para llevar a cabo el análisis del mural QDLO y sientan las bases para la siguiente fase de la investigación: el análisis interpretativo contextual. En este sentido, este apartado se adentra en la interpretación analítica de la composición del mural, siguiendo la propuesta metodológica de Riba (2023) y utilizando la técnica de la regla de tercios, como se mencionó en el apartado metodológico. La disposición de estos elementos en conjunto es crucial, ya que otorga significado y potencia el mensaje. Por tanto, el objetivo principal de este apartado es desentrañar y comprender las capas más profundas de su significado y los sentidos construidos social, cultural y políticamente.

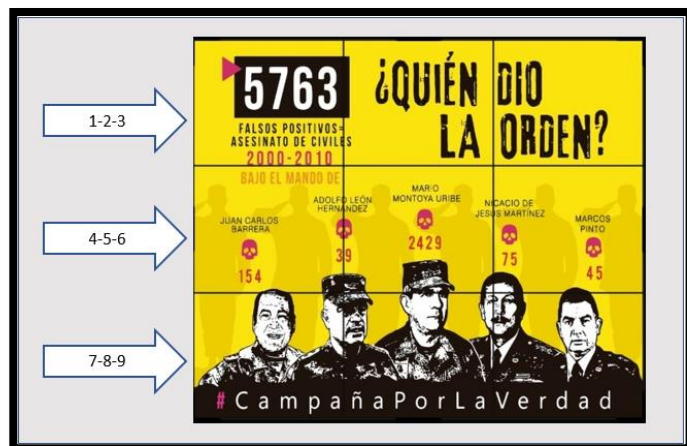


Imagen 60. Regla de tercios ¿QDLO?
Año: 2023.

Con base en la minuciosa observación utilizando la regla de tercios, se destaca la división cromática en la que se superponen las figuras. Esta sección se encuentra dividida en dos colores predominantes: el amarillo ocupa la parte superior, mientras que la tonalidad negra prevalece en la parte inferior. De manera equidistante (ver cuadrícula 7.8.9), se superponen figuras que representan los rostros de los militares ya mencionados. Este cuidadoso diseño proporciona una composición

visual estratégica, donde la dualidad cromática y la disposición simétrica de las figuras añaden capas de significado a la representación del mural. En este sentido, considerando el contexto previamente abordado acerca de los crímenes de Estado conocidos como "falsos positivos", el uso del amarillo en el mural evoca una sensación palpable de peligro, advertencia, violencia y urgencia. Esta tonalidad brillante actúa como un llamado de atención, subrayando la gravedad del caso y resaltando el peligro implícito en relación con los demás elementos presentes en la obra. De manera similar, el color negro en el mural personifica la muerte y el luto por las vidas perdidas que, al unirse a la percepción de vacío, enfatiza la ausencia de justicia y la impunidad que prevalece en este contexto.

En este sentido, la importancia de estos elementos no debe subestimarse, ya que la superposición equidistante de las figuras de los militares revela una advertencia latente del peligro que se oculta tras ellos. La disposición central de estas figuras sugiere una conexión intrínseca entre la dualidad representada, delineando así una relación compleja entre las acciones violentas, el oscuro contexto de muerte que las rodea y los rostros que allí se exponen.

2.1.4 Los rostros de la impunidad.

Siguiendo este enfoque, esta sección de la investigación se concentra en las representaciones de los militares presentes en el mural. Estas figuras se caracterizan por su representación detallada y realista, especialmente en los rasgos faciales y el volumen, utilizando una paleta de blanco y negro. Se observa que estas imágenes se superponen sobre un contorno blanco que resalta el rostro y los hombros de cada uno de los 5 militares. Es notable que la tonalidad blanca predomina en los rostros, destacando que sus expresiones pueden ser interpretadas como serenas e incluso en algunos casos, se percibe una leve sonrisa. A la vez, el negro destaca principalmente en los uniformes que evidencian detalles como medallas y distintivos, que cumplen una

función estética y proporcionan información sobre la jerarquía y posición de cada militar dentro de la institución.

Este asunto es crucial en la composición, ya que la verosimilitud es fundamental en la efectividad del mensaje. Por un lado, las medallas son altamente significativas para los militares, dado que representan el poder que ostentan dentro de la institución. Por otro lado, en el contexto de interés, estas medallas están estrechamente vinculadas a las condecoraciones recibidas por supuestos resultados operacionales, según lo planteado por “Mila” (2014). Es decir, en este caso, el simbolismo de estas medallas se asocia con la impunidad ante estos crímenes, pero además como acciones criminales que fueron reconocidas como heroicas por la institucionalidad.

Al retomar la triangulación del código cromático y el contexto con respecto a los rostros, se evidencia una clara intención de exhibir a estos militares de manera pública y nítida y la importancia de la técnica hiperrealista. Según lo planteado por “Maca” (2023) y Mila (2024):

Esto no fue una tarea sencilla, ya que obtener sus fotografías antes de la exposición del mural era prácticamente imposible, de hecho, las imágenes disponibles mostraban a hombres más jóvenes y en roles familiares, lo que dificultó esta fase técnica del montaje.

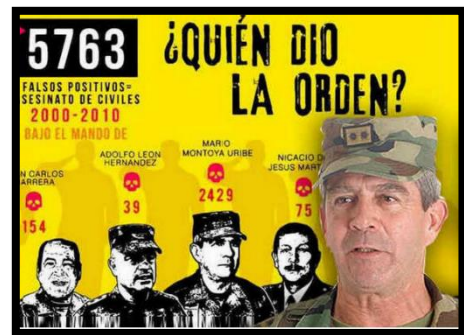


Imagen 61. Los rostros de la impunidad.

Fuente: Google imágenes

Por otro lado, el uso del delineado blanco sobre sus hombros o cabezas sugiere que están investidos de la responsabilidad de representar y proteger los derechos de la población civil, por su función social. Sin embargo, también implica que sobre sus hombros recae la carga de la muerte de miles de inocentes, en virtud de la representación de pureza que evoca el color blanco.

En otra perspectiva, la expresión facial revela que estos individuos carecen de miedo y no se sienten amenazados ante las posibles vinculaciones con los crímenes de Estado. Por el contrario se dibuja una normalidad y una continuidad de su existencia, ello se refleja de manera complementaria en los detalles de las medallas y distintivos, permitiendo inferir las condecoraciones recibidas o su elevado rango en la institución, lo que en el contexto militar y gubernamental los hace aparentemente intocables en términos de justicia. El predominio del color negro en los uniformes institucionales puede interpretarse como una representación simbólica de una gran mancha de muerte que se cierne sobre las fuerzas militares. El nivel de detalle aporta a la verosimilitud visual de las representaciones, introduciendo capas de significado simbólico, profundizando la comprensión de la jerarquía y el estatus de estos personajes en el contexto de los crímenes de Estado representados en el mural.

2.1.5. Las sombras de la obediencia.

Siguiendo el encuadramiento analítico, se identifica que el mural contiene unas siluetas grises que representan columnas de soldados de menor rango militar.

Estas siluetas destacan por la diferencia en nitidez, en esta los soldados se mantienen de pie en una postura activa, mostrando el gesto de obediencia característico de la milicia. Sin embargo, se observa que las piernas de los soldados no son visibles a partir de la rodilla hacia abajo. Estas figuras se superponen sobre la base cromática amarilla, específicamente en la intersección de las cuadrículas 1 a 6. Cabe destacar que su ubicación en la composición del mural es significativa por estar detrás de las figuras identificadas como altos mandos militares (img No.62).



Imagen 62. Las sombras de la obediencia. Google Imágenes. Adaptación propia. Año:2023

En este orden de ideas, el análisis de las siluetas grises en el mural QDLO está sujeto a diversas interpretaciones exponiéndose varias de ellas para abordar distintas perspectivas. En primer lugar, la silueta gris podría simbolizar el anonimato y la incertidumbre, quizás debido a la falta de claridad en la identidad y la cantidad exacta de los militares involucrados en los crímenes de Estado denominados "falsos positivos". Esta falta de claridad, puesta en contexto, dificulta la exposición de la verdad y la ubicación de muchos de los desaparecidos. Por otro lado, la disposición corporal y la colocación estratégica de estas siluetas detrás de las figuras identificadas como altos mandos militares no solo refuerzan la noción de jerarquía y subordinación, sino que también subrayan la clara demarcación de roles dentro de la estructura militar representada. Esta disposición física en el mural no solo simboliza la cadena de mando, sino que visualmente sugiere la dependencia y la ejecución directa de órdenes por parte de los soldados de menor rango.

Otro detalle interesante y cargado de simbolismo es el desdibujamiento de la identidad de estas siluetas que no es simplemente estético; esto representa la pérdida de individualidad y la supresión de la autonomía en la toma de decisiones. Al representar a estos soldados de manera genérica, se transmite la idea de que su identidad se desvanece en favor de una ejecución mecánica de órdenes, contribuyendo así a su instrumentalización, sugiriendo la pérdida de voz, de perspectiva y agenciamiento propio por parte de aquellos que ocupan las posiciones más bajas en la jerarquía militar representada en el mural.

2.1.6 Rosa intenso: símbolo de lucha y determinación en la búsqueda de justicia

Luego se analizan los cráneos en miniatura rosa intenso, cada uno acompañado por un número del mismo tono. Estas calaveras se han posicionado estratégicamente en proximidad a los altos mandos militares y en relación con los nombres y apellidos de estos individuos. Esta disposición se ha cuidado con el objetivo de mantener un equilibrio visual en la composición, asegurando que la relación con los retratos individuales de los militares no se desdibuje. Para preservar esta conexión, estas se sitúan en la parte superior de sus cabezas, para que no dé lugar a confusiones. En este sentido los cráneos se adhieren a la connotación universal de asociación con la muerte, sin embargo, su color sugiere la violencia extrema con la que estas personas perdieron la vida.



Imagen 63. Las cifras QDLO. Fuente: adaptación propia: Año;2024.

De igual manera, al observar el tamaño de estas calaveras en comparación con las imponentes figuras de los altos mandos militares y su estratégica colocación en la composición, surge una interpretación sugestiva en donde estas muertes son consideradas insignificantes o subestimadas en relación con la presencia dominante de los militares de alto rango. Esta disposición podría sugerir una jerarquía visual que resalta la desproporción en la valoración de las vidas representadas. Además, la presencia de la cifra asociada a cada cráneo aporta una dimensión cuantitativa al simbolismo. Al revelar el número de personas asesinadas en condiciones violentas, estas cifras establecen una conexión directa al recaer sobre cada uno de los altos mandos militares. Asunto no menor puesto que al analizar la composición, se revela que los generales Mario Montoya Uribe y Juan Carlos Barrera, hasta entonces ostentaban el mayor número de casos vinculatorios. En conclusión, esta disposición puede interpretarse como un recordatorio gráfico de la responsabilidad y la implicación individual de cada militar en los trágicos acontecimientos representados, reforzando así el impacto visual y la carga simbólica de la obra.

Siguiendo entonces este enfoque analítico, se observa la figura de un triángulo equilátero de un llamativo color rosa intenso, colocado estratégicamente en la esquina superior izquierda de la imagen, este elemento desempeña un papel crucial al dirigir la atención del observador hacia la parte derecha de la composición, donde se encuentra la pregunta clave de la imagen mural ¿QDLO?, a su vez su presencia se destaca al superponerse sobre la cifra 5.763 la cual se representa con nitidez en color blanco, y descansa sobre un rectángulo negro que actúa como base. Este conjunto de elementos, meticulosamente dispuestos, captura visualmente la cuadrícula número 1 y crea una convergencia de formas y colores importantes para la interpretación de los sentidos y significados de la obra.

En este contexto, la presencia del triángulo equilátero emerge como un componente crucial en la estructura del mural. Su estratégica ubicación en la esquina superior izquierda es fundamental al guiar la atención del observador hacia la derecha de la imagen. Este posicionamiento sugiere una clara intencionalidad por parte del creador de dirigir la



Imagen 64. Dirección de lectura del mural QDLO.
Fuente: Movice/ Adaptación propia.

mirada hacia esta sección específica. Tal elección se fundamenta en el orden visual arraigado en la cultura occidental, donde la lectura y escritura se desarrollan de izquierda a derecha y de arriba abajo, generando patrones jerárquicos en la percepción de contenidos (Zhou, 2018). Este detalle cobra relevancia en la investigación, ya que influye en el patrón de escaneo que sigue el lector, adoptando una forma de Z, un aspecto de considerable importancia, que será analizado con mayor detalle en secciones posteriores.

Asimismo, la excepcionalidad de este triángulo adquiere mayor prominencia al superponerse a la cifra 5763, que representa el número de víctimas en los Crímenes. Un detalle relevante es que esta cifra se presenta de forma nítida en un blanco puro, un aspecto significativo según la teoría del color, ya que insinúa la inocencia de las víctimas. Este detalle adquiere relevancia al contrastarse con el fondo negro, fortaleciendo la representación visual de las circunstancias oscuras en las que ocurrieron los crímenes. Además, establece una conexión simbólica con las manchas negras presentes en los uniformes de los altos mandos militares, como se mencionó anteriormente, profundizando en la complejidad de la narrativa visual. Además, la presencia del rosa intenso en la figura del triángulo equilátero, considerando la teoría del color, podría vincularse con la incansable lucha y la notable fuerza asumida por las madres y familiares de las víctimas. Estos individuos han desempeñado un papel activo en diversas campañas, comprometiéndose al reconocimiento del buen nombre de sus seres queridos. En este contexto, el tono rosa intenso podría interpretarse como un símbolo visual de la resistencia y la determinación de aquellos que buscan justicia.

2.1.7 La cruel ecuación de 'FALSOS POSITIVOS = ASESINATO DE CIVILES'



Imagen 65. cuadrícula # 1 del mural QDLO siguiendo regla de tercios. Fuente: Movice.

Siguiendo esta línea argumentativa y continuando en la cuadrícula número 1 de la regla de tercios en la que se está analizando el mural, se encuentra la frase "FALSOS POSITIVOS = ASESINATO DE CIVILES". Este enunciado se distingue por su uso de mayúsculas sostenidas y en formato de negrillas de color negro. Se procederá entonces a analizar este elemento, primero desde el punto de vista del código cromático y luego desde el

lingüístico, con el objetivo de contextualizar su incorporación en la composición.

En este orden de ideas la frase "FALSOS POSITIVOS = ASESINATO DE CIVILES" es una figura literaria lingüística que contribuye a potenciar comunicativa y contundentemente el mensaje transmitido en el mural, conocida como paralelismo o estructura de igualdad, que establece una relación de paridad entre dos conceptos aparentemente opuestos. En este caso, la igualdad retórica sugiere una conexión intrínseca y, a la vez, impactante entre el término técnico "FALSOS POSITIVOS" y la dolorosa barbarie que fue el "ASESINATO DE CIVILES". De igual manera, la utilización de mayúsculas sostenidas y el color negro no solo refuerzan visualmente la igualdad retórica, sino que también incorporan un componente adicional de énfasis y gravedad a la afirmación. Este recurso, por un lado, tiene como objetivo comunicar de manera directa y concisa que los mal denominados "falsos positivos" no fueron simplemente un error operativo de las fuerzas militares de Colombia, y por el otro que estos fueron el resultado del asesinato de personas protegidas en condición de indefensión.

En la cuadrícula número 1, y siguiendo el patrón de lectura occidental de arriba abajo, destacan los números 2000-2010, en rojo, y debajo se lee la frase "BAJO EL MANDO DE:" que está en mayúsculas sostenidas y en un tono rojizo más difuminado, pero sobrepuestas sobre las figuras de los soldados que se han determinado como soldados rasos. En este contexto, los números adquieren relevancia al referirse a la temporalidad en la que se cometieron los crímenes, revelando que como mínimo, durante 10 años se asesinaron a 5763 personas en estado de indefensión. Por otra parte, la expresión 'BAJO EL MANDO DE:' se presenta como un hipérbaton, una figura literaria que enfatiza la importancia del mensaje, acentuada por la tonalidad roja y el uso de mayúsculas sostenidas. Esta frase, además de ser una afirmación, cobra sentido al observar la parte inferior, donde se revelan las figuras de los altos mandos que lideraban los distintos comandos y batallones durante el periodo temporal mencionado. El tono rojizo tenue simboliza ambigüedad en la dinámica de mando, destacándose sobre las figuras grises identificadas como soldados rasos. Esto establece una conexión directa entre quienes emiten las órdenes y los ejecutores de las acciones delictivas, sugiriendo una posible responsabilidad compartida o una relación de mando basada en subordinación y dominación. Interpretación que, puesta en contexto, pone en relieve los incentivos económicos y la presión psicológica que se impuso sobre los soldados de menor rango para cumplir con cuotas de muertos, presentando estas como bajas en combate.

2.1.8 ¿Quién dio la orden?: la pregunta que grita justicia

Para continuar con el análisis, hay que retomar la interpretación analítica del triángulo equilátero rosa intenso, ya que es crucial al dirigir la atención hacia la parte superior derecha de la imagen, específicamente sobre las cuadrículas 2 y 3, siguiendo la regla de tercios. En este espacio, la pregunta central '¿QUIÉN DIO LA ORDEN?' que se caracteriza por sus



Imagen 66. Cuadrícula 2 y 3. Adaptación propia.
Año:2023

letras de gran tamaño en mayúsculas sostenidas y negritas, en las que se crea la impresión visual de estar entrecortadas y que resalta de manera evidente sobre la paleta de color amarillo base.

Teniendo en cuenta lo mencionado, la pregunta '¿QUIÉN DIO LA ORDEN?' emerge como la pieza central que confiere sentido a prácticamente toda la composición del mural. En este contexto, la superposición del color negro sobre el amarillo y la elección tipográfica de las letras añaden, de manera simbólica, un elemento de advertencia, peligro y urgencia a la resolución de este interrogante. Este detalle visual no solo enfatiza la importancia de descubrir quién está detrás de las acciones representadas, sino que también subraya la gravedad de la situación que rodea a estos crímenes. Así, la pregunta no solo sirve como un llamado a la acción y la transparencia, sino que también se convierte en un recordatorio constante del imperativo de resolver este enigma, mientras se mantiene presente el mensaje inherente a la interpelación planteada.

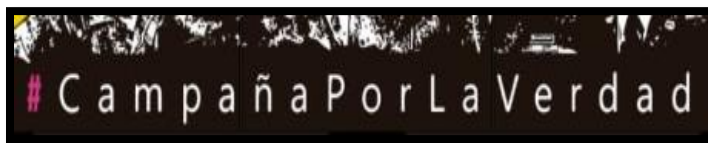
De igual manera, la percepción visual de letras entrecortadas podría simbolizar la incompletitud o la falta de transparencia en la respuesta a esta pregunta, considerando las condiciones del caso y la impunidad que lo rodea. Este elemento alude a la negación, la existencia de información fragmentada o la ocultación de detalles significativos sobre quién dio la orden, mientras la presentación visual estratégica de la pregunta refuerza la importancia de investigar y cuestionar la narrativa oficial, resaltando la falta de claridad y la necesidad de obtener respuestas, pero sobre todo verdad y justicia.

Desde el análisis del código lingüístico, se percibe que esta frase constituye una interrogación retórica. En consecuencia, la pregunta no se responde por sí misma; en vez, se usa para subrayar la importancia de un punto que, en el caso de la imagen, se enfatiza internamente y expande según se avanza en la lectura. Este enfoque contribuye a la comprensión de la pregunta en sí, a la interpretación continua de otros elementos y figuras de la obra, colaborando en la construcción de significados para la interrogante y para la obra en su totalidad. En este contexto, la pregunta se convierte en un eje relacional fundamental en la imagen mural, reafirmando en gran medida lo expuesto en este análisis. No solo plantea la interrogante de quién dio la orden, sino que también aborda la cuestión de quiénes fueron aquellos que la siguieron. De esta manera, la pregunta se erige como un elemento clave que refleja y fortalece las reflexiones presentadas en este análisis,

al indagar no solo en la autoría, sino también en la cadena de responsabilidades asociada a la ejecución de la orden.

2.1.9 QUIÉN DIO LA ORDEN. #CAMPAÑAPORLAVERDAD: un ícono de resistencia frente a la impunidad.

Para concluir el análisis de la composición de la versión original de la imagen mural, y en el contexto de finalizar la lectura de izquierda a derecha, partiendo de arriba abajo se observa el hashtag '#CAMPAÑAPORLAVERDAD', superpuesto en la base cromática negra, con letras de color blanco en mayúsculas sostenidas, ocupando las cuadrículas 7, 8 y 9 en la parte inferior, donde el símbolo de hashtag se presenta en rosa intenso.



*Imagen 67. #Campaña por la verdad, Recorte de imagen original.
Fuente Movice. Año: 2019.*

En este orden de ideas, la superposición del blanco en mayúsculas sostenidas sobre el negro puede interpretarse como un testimonio de la persistente lucha por la verdad y en contra de la impunidad impuesta sobre las víctimas, así como por la restitución de la dignidad tanto de ellas como de sus familiares. Este contraste de colores simboliza la claridad, seriedad y trascendencia del mensaje transmitido, contribuyendo a que sea altamente legible y fácilmente perceptible.

El *hashtag* en la frase es esencial para el mensaje de la imagen mural, pues actúa como un punto focal, conectando la apuesta gráfica con la 'Campaña por la Verdad', pero además como un símbolo del mundo digital contemporáneo que facilita la organización y búsqueda de contenido, ampliando el rango de participación en la campaña en tiempo real de las comunidades que se informan en línea. En este sentido, el símbolo de hashtag que acompaña a la frase subraya la urgencia de movilización en la búsqueda de la verdad, animando a los espectadores a participar de su difusión y a seguir de cerca los informes actualizados de la campaña por la verdad, la cual presenta informes emitidos por la JEP, la Unidad de Búsqueda de Personas dadas por Desaparecidas (UBPD) y la Comisión de la Verdad (CEV), constituyendo una fuente valiosa de información a través de las redes sociales, siendo su objetivo principal atraer a más personas interesadas en conocer y difundir la verdad.

En conclusión, este hashtag se ha erigido como un emblema de resistencia frente a la censura que podría imponerse en los espacios físicos. Se convierte en una invitación a multiplicar el mensaje en el ciberespacio, trascendiendo fronteras y alcanzando reconocimiento a nivel internacional, asunto de suma importancia, ya que la visibilización y difusión de la imagen, tal como se ha presentado en su composición, han destacado un claro mensaje: el país quiere saber ¿QUIÉN DIO LA ORDEN?.

2.2. Instalación y censura.

En este orden de ideas, con las características anteriormente mencionadas, el 18 de octubre de 2019 se materializó públicamente de manera parcial la primera versión del mural ¿QUIÉN DIO LA ORDEN? dada la censura impuesta sobre este a pocas horas de iniciar la obra. La instalación comenzó por la mañana, con la participación del colectivo artístico y algunos miembros de las organizaciones involucradas. Mientras se creaba la obra, los rostros de los altos mandos militares comenzaron a tomar forma en la superficie del mural. Los generales Juan Carlos Barrera, Adolfo León Hernández, Mario Montoya, Nicacio Martínez y Marcos Pinto fueron representados, dispuestos en orden de izquierda a derecha. Este montaje despertó la curiosidad de los transeúntes, quienes se mantenían expectantes ante lo que la obra aún tenía por revelar. Además de los nombres de los generales, se añadió la cifra de 5.763, haciendo referencia al total de víctimas reconocidas hasta ese momento por la Comisión de la Verdad, la Jurisdicción Especial para la Paz y la justicia ordinaria, dentro del universo provisional de víctimas “Maca” (2023) y Mila (2024). En horas de la tarde, durante su avance en la creación del mural, la instalación se vio interrumpida por la intervención de miembros del ejército y la policía.

Estos individuos hostigaron a los artistas y comunicadoras sociales involucrados en la instalación, amenazándolos e imponiéndoles comparendos por daño en propiedad privada. Además, les solicitaron sus identificaciones, los grabaron y fotografiaron, generando un ambiente intimidante y de inseguridad entre los participantes del proyecto (Cajar, 2018; Maca 2023; Mila, 2024). Además de los desafíos previamente mencionados,

el mural enfrentó una censura directa por parte de la Brigada 13 de del Ejército Nacional, cuando más de 20 hombres armados llegaron al lugar con pintura blanca de acuerdo con lo documentado por PIBCOLOMBIA (2021), con la intención inicial de borrar los rostros de los militares representados en la obra. Sin embargo, su acción no se limitó a esto; al punto de cubrir todo el mural con pintura blanca, suprimiendo cualquier rastro de este, pero además manteniendo el muro custodiado para evitar una nueva pinta.

En consecuencia, en horas de la noche el 18 de octubre, mientras los militares intervenían los adelantos de la obra, miembros del Movice que se encontraban acompañando la instalación tomaron acciones inmediatas frente



Imagen 68. Con pintura blanca censuran el mural.
Fuente: Cable noticias. Año:2019.



Imagen 69. La censura de Blanco.
Fuente: Puro veneno.
Año:2019.

a la censura, utilizando las redes sociales como herramienta de denuncia, transmitiendo en vivo la situación. Además, publicando un trino ese mismo día con la imagen digital completa del mural, revelando así la imagen y el mensaje que habían sido censurados. Estrategia a la que se sumaron otras organizaciones como la minga indígena y Mafapo entre otras, acción que resultó crucial para dar a conocer el incidente, amplificar su impacto y viralizar la imagen en las redes sociales.

En este sentido, la acción del Movice y otras organizaciones de derechos humanos se tradujo en una migración efectiva de la información hacia las redes sociales, siendo la imagen apropiada para ser reproducida como forma de protesta contra la censura, convirtiéndose esta en una publicación viral, de acuerdo con el lenguaje de los internautas, prueba de ello es el análisis realizado por Linterna Verde, al afirmar que el hashtag #QuiénDioLaOrden, ha destacado por su longevidad en Twitter, pues en comparación con otros hashtags, que oscilan entre un día y un mes, este ha persistido desde el 18 de octubre de 2019, siendo compartido diariamente como mínimo 3 veces al día. En este sentido, es importante destacar que el mural fue catapultado principalmente por la reacción a la censura que enfrentó, de acuerdo con lo expresado por Abogado del Cajar para esta investigación:

La censura actuó como un catalizador inesperado para el mensaje del mural. La represión desencadenó eventos que dieron notoriedad al mensaje, que probablemente no habría alcanzado de otra manera. La censura, paradójicamente, actuó como un impulsor de la difusión del mensaje, generando una mayor atención y sensibilización sobre la situación (2023).

De igual modo, es importante resaltar que el contexto de producción del mural se entrelaza con la influencia creciente de las redes sociales donde las personas están más conectadas a través de las plataformas digitales que de los medios de comunicación tradicionales, dado que rara vez un evento como el sucedido recibe una cobertura destacada en los medios de comunicación tradicionales, puesto que no se alinean con los intereses de la agenda política o institucional predominante, lo que sin duda limita la visibilidad y exposición en estos medios, de asuntos como los crímenes de Estado. Dicho esto, la imagen mural, en las redes sociales llevaron a una apropiación de su composición su pregunta y su mensaje expresada en una movilización virtual sin precedentes.



Imagen 70. #EjércitoCensura.
Fuente: Asociación Minga.Año:2019.

Desde su exposición al público, el mural ha sufrido una intensa confrontación y censura que no se ha limitado al ámbito del arte público, sino que ha desencadenado un litigio que cuestiona los límites de la libertad de expresión y la censura en el país. En este orden de ideas, el 21 de octubre, solo dos días después del intento de instalación y borrado del mural, el general Marcos Evangelista Pinto interpuso una tutela para que el MOVICE rectificara la información difundida. Posteriormente, el día 31 del mismo mes y año, esta solicitud fue acumulada a la presentada por el general en retiro Mario Montoya Uribe. Desde entonces, se desató una confrontación de narrativas en la que los militares se presentaban como víctimas, alegando la vulneración de sus derechos fundamentales, como la dignidad humana, la honra, la presunción de inocencia, debido proceso y el buen nombre, entre otras. Al tiempo que esto ocurría el MOVICE, en representación de las víctimas y otras organizaciones, respondía con argumentos sólidos e inquebrantables, desde titulares como el publicado el 30 de octubre de 2019 en una de sus páginas oficiales, "Con tutelas buscan censurar mural: ¿Quién dio la orden?", publicación que dejaba en claro por qué el MOVICE no debía retractarse por el mensaje contenido en el mural, con base en tres premisas fundamentales:

1. Es verdad que entre 2.000 y 2.010 se han documentado en Colombia 5.763 ejecuciones extrajudiciales mal llamados falsos positivos.
2. Es verdad que los militares que aparecen en el mural eran los altos mandos de la época.
3. Es verdad que bajo su comandancia ocurrieron estos hechos los cuales están respaldado en expedientes judiciales. (2019).

En este orden de ideas, en medio de este contexto, surgen resignificaciones e interpretaciones que critican y abordan la censura, manteniendo viva la esencia iconográfica y el mensaje del mural original. Reinterpretaciones que cuestionan la posibilidad de que se permita su censura y, más aún, que se invisibilice su mensaje. Un ejemplo ilustrativo es la imagen derivada del mural titulada "Aquí no ha pasado nada" (imagen 16) una caricatura que muestra cómo en el país se cometen crímenes sin que se permita cuestionar ni conocer la verdad, mientras se silencia la discusión a través de diversas formas de represión.

En este sentido, la nueva estrategia de censura impuesta por los militares ha sacudido los cimientos de la justicia y la libertad de expresión en Colombia, generando una pugna entre la restricción del mural y la resistencia por su defensa, no solo en el ámbito artístico y comunicacional, sino también en el espacio de litigio jurídico. Es importante señalar que, en primera instancia, el Juzgado 42 de Bogotá denegó la petición de los militares demandantes al considerar que estos no habían seguido el conducto regular para estos casos al no solicitar directamente al Movice que rectificara la información divulgada. Sin embargo, esta decisión fue impugnada por el general Marcos Pinto, llevando el caso al Juzgado 13 de Bogotá, donde el Movice y las organizaciones involucradas, se encontraron con un revés inesperado, ya que el tribunal determinó que la organización no tenía derecho a presionar o difundir información sobre la responsabilidad de los

investigados en las muertes, resultando en la orden de eliminar el mural y las publicaciones en redes sociales que reprodujeran dicho contenido. Fallo que fue interpretado como una negación del derecho de la ciudadanía a cuestionar los crímenes de Estado, dando a entender además que estos debían ser tratados como un asunto exclusivo y de competencia de las autoridades, pues al prohibir la difusión de la imagen mural y su mensaje se estaba coartando el ejercicio legítimo del derecho a la libre expresión y la denuncia de violaciones de derechos humanos.

Sin embargo, la realidad superaba la capacidad de censura impuesta por los militares y el juzgado, pues la imagen del mural ya había sido reproducida miles de veces por los internautas, trascendiendo incluso las fronteras nacionales. Esto fue posible, en primer lugar, porque había sido compartida en un Drive de uso libre por el MOVICE y las organizaciones afines desde el inicio de la campaña, y, en segundo lugar, y quizás más importante aún, la imagen había sido adoptada por una gran parte de la sociedad como un tema de interés público. En este sentido, estas acciones convirtieron la imagen del mural y su mensaje en un símbolo omnipresente en cualquier lugar con acceso a internet, incluso siendo utilizada por exiliados y simpatizantes de la campaña por la verdad en el extranjero (2019).

En consecuencia, ante esta nueva ola de censura, surgió la resistencia principalmente por parte de Movice y Cajar, quienes asumieron la defensa del mural; el primero como actor demandado, respaldando y afirmando la veracidad de su contenido, mientras que el segundo intervino en su defensa desde el aspecto jurídico, convencido igualmente de la necesidad de su permanencia. Para ello, se solicitó la revisión del caso por parte de la Corte Constitucional, argumentando que la decisión desconocía el derecho de las víctimas y de la sociedad colombiana en general a conocer la verdad, al tiempo que denunciaba la vulneración de la libertad de expresión, considerando esto como un obstáculo para el derecho a la justicia y a la memoria de las víctimas y la sociedad en general. Sin embargo, esta sería una lucha que se mantendría durante largo tiempo como se desarrolla a lo largo de los capítulos 2 y 3 de la presente investigación.

Dicho lo anterior, se presenta otra de las voces detrás de la imagen mural y quien ha acompañado parte de la defensa jurídica como representante del colectivo de abogados del Cajar de quien se mantiene su identidad en reserva y que para efectos de citación es y ha sido denominado Abogado (2023). En este orden de ideas, el entrevistado aceptó una entrevista semiestructurada a finales de 2023, de la cual pudo evidenciar el espacio de litigio jurídico detrás de la obra. En primer lugar se reconoce una amplia y destacada trayectoria académica tanto a nivel nacional como internacional por parte del Abogado, quien es reconocido en el medio por su compromiso con la defensa de los derechos humanos, siendo este además acompañante en la asesoría legal a las madres de Soacha, y parte activa del equipo colaborador del informe “Soacha: la punta del iceberg falsos positivos de impunidad” (FEDES, 2019); que documenta la sistematicidad y los

mecanismos de impunidad presentes en estos crímenes, lo que demuestra su profundo conocimiento y compromiso con el caso a nivel social, histórico y legal.

Por lo tanto, su experiencia y conocimiento acerca del tema de interés, lo convierten en una pieza fundamental de la investigación en torno a la imagen mural. aportando al entendimiento de los sentidos que se le atribuyen a la misma, pues en palabras del Abogado:

El mural es más que una obra de arte visual; es una herramienta estratégica para informar a la sociedad colombiana sobre un fenómeno criminal que ha marcado la historia del país. Su objetivo va más allá de simplemente señalar a los autores materiales de los crímenes, buscando cuestionar principalmente a aquellos que promovieron y permitieron su ocurrencia (2023).

En términos de la consolidación de la idea del mural, el abogado permitió inferir que los participantes en su creación e instalación eran conscientes de que este tendría implicaciones jurídicas; es decir, existía la posibilidad de enfrentar acciones de censura a través de las vías legales. Por lo tanto, cada detalle de la información del mural fue cuidadosamente pensado para que su contenido no pudiera ser desmentido y para evitar señalamientos de responsabilidades directas; revela así una comprensión en términos legales de los posibles desafíos en esta misma línea asociados con la exposición del mural, con la intención de proteger la integridad de este, “pues al protegerlo se defienden los reclamos de las víctimas y sus familias” (Abogado, 2023).

El abogado destaca la trascendencia del mural, resaltando que este ha puesto de manifiesto una realidad preocupante en el país: el Estado no solo vulnera derechos, sino que también encubre esas vulneraciones mediante la violación de otros derechos fundamentales. Argumentando que:

Más allá de la denuncia explícita que contiene, el mural evidencia una serie de derechos que están siendo conculcados, como el derecho a la libertad de expresión, el derecho a la verdad y el derecho a la memoria histórica y anexado a esto el poder hacer denuncia a los máximos responsables que desembocaría en acciones de penalización y justicia, Además, señala que: la defensa del mural no se limita al derecho del espacio público, sino que también ha sido objeto de una lucha legal por lo que significa su exposición y permanencia para los familiares de las víctimas y para Colombia. Pues, permitir su censura equivale a perpetuar el silenciamiento de las víctimas y a negar la posibilidad de buscar justicia.

2.2.1 Usos políticos de la versión original de la imagen mural.

Como se ha evidenciado hasta el momento, la imagen mural "¿Quién dio la orden?" ha surgido como un elemento crucial en el escenario político y social contemporáneo, siendo creada y presentada por un equipo

de trabajo que incluye organizaciones y familiares de víctimas que buscan justicia en contra de la impunidad. En este sentido, el primer uso político de la imagen se relaciona con la campaña por la verdad, convirtiéndose en un emblema visual y comunicativo que desencadena otros usos políticos. En primer lugar, la imagen mural denuncia la impunidad que ha prevalecido durante más de 10 años en relación con las víctimas. En segundo lugar, actúa como una herramienta política al exponer públicamente los crímenes cometidos por militares, evidenciándolos además como crímenes de Estado. En tercer lugar, funciona como un reclamo para conocer la verdad, subrayando la necesidad de esclarecer estos crímenes perpetrados bajo la dirección de altos mandos militares. En este sentido, el uso político de la imagen mural no solo busca la justicia para las víctimas, sino que también promueve la rendición de cuentas por parte de los implicados.

En este orden de ideas, podría argumentarse que la imagen mural ha sido empleada políticamente como una estrategia informativa similar a un medio alternativo, dado que su composición permite identificar y comprender fácilmente la información relacionada con los crímenes de estado, pero, además verificable en diversas entidades judiciales y de investigación, tanto nacionales como internacionales, como JEP, la CEV Y la CCEEU.

De igual modo, se evidencia que la imagen mural se ha utilizado políticamente como estandarte de las vulneraciones de derechos en el país, entre ellos los derechos a la libre expresión, a cuestionar el establecimiento y a conocer la verdad; todas las anteriores expresadas en las múltiples formas de censura a las que se sometió a la imagen mural y a sus participantes, lo que ha puesto de manifiesto el silenciamiento y la revictimización mediante acciones legales como el mecanismo de tutela. Por lo tanto, uno de los usos políticos de la imagen mural se centra en convertirse en un símbolo de la defensa de la libre expresión y el derecho a conocer la verdad, asunto no menor, ya que ambos son derechos fundamentales según la Constitución Nacional.

Concluyendo, y en consecuencia de lo dicho anteriormente, se evidencia un creciente uso político de la imagen mural como una herramienta de posicionamiento político y reivindicación de la verdad. La apropiación de la imagen por parte de la sociedad civil refleja un cambio significativo en la comprensión de este fenómeno de la barbarie, donde la sociedad demanda verdad, justicia, reparación y no repetición, siendo estos aspectos fundamentales en el propósito inicial de la obra. Así, la imagen mural se erige como un símbolo poderoso en la lucha por la justicia y en contra de la impunidad, por el derecho a conocer la verdad y por lo tanto a la construcción de una memoria colectiva e histórica con miras a un futuro más justo y digno.

2.3. RESIGNIFICACIONES DERIVADAS Y USOS POLITICOS DEL MURAL QUIEN DIO LA ORDEN

Como se mencionó anteriormente del mural original se han derivado varias resignificaciones, las cuales representan versiones actualizadas de la campaña por la verdad, estrechamente ligadas a la actualización de la cifra de víctimas y militares vinculados, según lo evidencian las revisiones realizadas por entidades como la Fiscalía, la JEP y otras organizaciones no gubernamentales, como menciona Abogado (2023). En este contexto, se presentan las resignificaciones sucesivas al mural original, que para efectos de esta investigación serán denominadas versión 2.0, versión 3.0 y versión “¿QUIÉN DIO LA ORDEN PARA?” las cuales están organizadas cronológicamente según su aparición en el panorama político con el objetivo de analizar tanto sus contextos de producción como los cambios iconográficos en contexto, así como también los usos políticos emergentes.

2.3.1 Versión 2.0, ahora son 12.



Imagen 71. Ahora son 12. Fuente: Gente.com. Año:2021

En este orden de ideas, la versión 2.0 de la imagen mural se lanzó el miércoles 30 de septiembre de 2020 tras la colaboración de las organizaciones de víctimas de la campaña por la verdad, ubicándose en la carrera séptima con calle 63, cerca de las instalaciones de la JEP. Según lo señalado por “Mila” (2023), la instalación de este nuevo mural se llevó a cabo utilizando diferentes partes impresas y ensambladas en el lugar escogido para su exhibición. Según la fuente, esta técnica se adoptó considerando la experiencia de la instalación original, priorizando el tiempo de instalación y la seguridad de los participantes, asunto importante, pues esta se realizaba pese a la prohibición emitida por el juzgado 13 de Bogotá el 25 de febrero de 2020. Hecho que resalta la determinación de las organizaciones y los individuos adheridos a la campaña, que se negaron a ser silenciados ante las adversidades legales, pero además revela la meticulosidad y la precaución con que se realizó el proceso.

Para la composición visual contextual de esta versión de la imagen mural, se realizaron varios cambios significativos en sus elementos. Por ejemplo, se tuvieron en cuenta las dimensiones de la locación, pues se puede apreciar como este ocupa la totalidad del muro, optando por una forma rectangular alargada en lugar de la forma cuadrada que tenía inicialmente, ampliando considerablemente el espacio y el ángulo de visión

de las figuras de los altos mandos militares presentes en la composición, lo que daba la impresión al espectador y con razón, de que este contenía elementos nuevos, puesto que a los 5 militares que se mostraron en la versión original se sumaban los rostros de Henry Torres Escalante, José Joaquín Cortés, Fabricio Cabrera, Diego Tamayo, Miguel David Bastidas, Juan Pablo Rodríguez y Publio Hernán Mejía.

Igualmente, a esta nueva versión del mural, se incorporó un elemento complementario con respecto a la versión original, en el que superpusieron más sombras detrás de los altos mandos militares, formando dos columnas de soldados una detrás de la otra, destacando que la columna delantera parece más difusa que la trasera, detalle que puede interpretarse de diversas maneras, pues esta difuminación se asocia a la jerarquía dentro del ejército como se mencionó en el apartado de la versión original, pero que también podría sugerir que las figuras difuminadas representan la presencia de otros altos mandos militares que aún se encuentran en las sombras y que están vinculados con el caso.

Además de los cambios previamente mencionados, se realizaron ajustes significativos en la inscripción "Campaña por la Verdad". puesto que, en la versión original, las letras se presentaban en color blanco, pero en esta versión, se optó por el llamativo rosa intenso, el mismo color que acompañaba a los cráneos y las cifras sobre las cabezas de los militares, dicho cambio podría sugerir la relación intrínseca entre las cifras de víctimas y la razón de ser de la campaña por la verdad en términos de denuncia y reconocimiento, además hacer visible la invitación a participar de manera activa en redes por medio del #campañaporlaverdad.

En virtud de lo expuesto, el contexto socio político que incentiva la producción de la versión 2.0 de la imagen mural se desarrolla en un marco de reclamo por parte de las organizaciones de derechos humanos y colectivos pertenecientes a la campaña por la verdad, quienes en su calidad de víctimas y representantes, exigían por medio de un plantón y de manera formal a las afueras de la JEP la exclusión de los generales Mario Montoya y Publio Hernán Mejía de dicha jurisdicción, argumentando la falta de contribución y compromiso con la verdad y la reparación, aspectos esenciales para ser acogidos en la justicia especial.

Dicho lo anterior es importante mencionar que el General Mario Montoya Uribe, se acogió a la JEP en octubre de 2018, enfrentando acusaciones por su vinculación a 2.429 casos, mientras este era comandante del Ejército, entre marzo de 2006 y noviembre de 2008 documentados por la Fiscalía General de la Nación. Recordemos entonces que, en la comparecencia inicial ante la Sala de Reconocimiento de Responsabilidad de la JEP, el General afirmó que, estos asesinatos fueron el resultado de tropas ignorantes y faltos de juicio moral. Además, declaró desconocer estos crímenes durante su mando, alegando que las denuncias surgieron al finalizar su periodo como comandante del Ejército, pero las víctimas presentaron pruebas que demuestran que Montoya recibió denuncias desde 2006 de la Procuraduría General de la Nación, la Defensoría del Pueblo, el Comité de Derechos Humanos de la Gobernación de Antioquia y hombres bajo

su mando, y de la Oficina de las Naciones Unidas según el informe de CCEEU (2020). Sin olvidar las numerosas declaraciones y entrevistas que indican que Montoya presionaba a las tropas por resultados e incentivaba el incremento de muertes como un indicador de éxito de acuerdo con (Benavides y Rojas 2017).

De igual modo, en este contexto el teniente coronel Publio Hernán Mejía Gutiérrez se sometió a la JEP en junio de 2017, enfrentando acusaciones de liderar un grupo especial militar llamado Zarpazo, responsable de 18 homicidios presentados como bajas en combate entre 2002 y 2004, según lo documentado en el informe *Y volveremos a cantar con los aires de la paz y el anhelo de justicia* (Cajar, 2019) entregado a la JEP en octubre de 2019, que detalla 72 víctimas agrupadas en 34 casos de ejecuciones extrajudiciales y se complementa con cuatro informes detallados que examinan las versiones voluntarias de 75 integrantes del Batallón "La Popa", concluyendo que Publio Hernán Mejía Gutiérrez tuvo algún grado de participación o conocimiento en los hechos debido a su pertenencia y funciones dentro de la Plana Mayor del Batallón (CCEEU, 2020); a pesar de haber comparecido tres veces ante la JEP, Mejía ha rechazado su participación o conocimiento de los hechos. Por un lado, alega que durante este periodo solo cumplía con labores administrativas, al tiempo que se ha mostrado como víctima de un montaje político y judicial. Es importante destacar que Mejía ha sido beneficiario de la JEP, pues obtuvo su libertad transitoria y condicionada por una pena de 19 años que purgaba por concierto para delinquir, durante el mismo periodo que se cometieron los crímenes de los que se le acusa de acuerdo con información publicada por la CCEEU (2021).

Retomando la línea argumentativa, en un contexto político y social marcado por la censura, la imagen mural no tardó en ser nuevamente objeto de silenciamiento, pues apenas 5 días después de su instalación, fue intervenida con pintura negra, eliminando las caras de los 12 militares representados en la obra, lo cual evidencia una clara intención de ocultar los nuevos hallazgos acerca de los crímenes de Estado plasmados en la imagen mural. Sin embargo, este nuevo ataque contra la libre expresión y el acceso a la verdad no quedó sin respuesta, las organizaciones, conscientes de la importancia de proteger la integridad del mural y su mensaje, continuaron apelando y solicitando ante la Corte Constitucional una nueva revisión a la orden de censura impuesta por el juzgado 13. A la nueva ola de censura se sumó otro hecho de dimensiones globales, pues según recuerda Artista (2024), este periodo representó un desafío adicional para el colectivo artístico, dado que para entonces la pandemia de COVID-19 azotaba al país y al mundo, lo que dificultaba la congregación para la reproducción y empapelamiento de la ciudad, como se había hecho en la primera versión. No obstante, esta dificultad no impidió explorar nuevas estrategias de resistencia y resignificación de la imagen mural, entre ellas se crearon camisetas que reproducían su diseño artístico.

2.3.2 Usos políticos de la versión 2.0

Una vez expuestos los contextos de producción que dieron posibilidad a la versión 2.0 de la imagen mural QDLO, y los cambios iconográficos en contexto, se ponen en relieve los siguientes usos políticos de la

imagen. En primer lugar, tomando en cuenta el respaldo de la información documentada en la imagen mural, se evidencia su fortalecimiento como herramienta visual para informar y actualizar a la sociedad sobre los militares implicados en el caso de interés, uso político que adquiere relevancia al proporcionar una representación visual clara y accesible de la información, facilitando así la comprensión pública de los eventos y actores involucrados en los crímenes de Estado.

De igual modo, se puede deducir que, al surgir esta versión como exigencia de expulsión de ciertos militares de la Jurisdicción Especial por no cumplir con los criterios mínimos, como la verdad y la justicia, la imagen mural se convierte en un instrumento para lanzar un llamado público y una estrategia política para presionar a las autoridades y la opinión pública en favor de una rendición de cuentas comprometida con la verdad. Por último, la imagen mural sigue siendo un símbolo de resistencia y resiliencia frente a las diversas formas de censura a las que se sometió. Al resignificarse, actúa como un recordatorio político de la necesidad de combatir el olvido y promover la denuncia constante en busca de la verdad, la justicia y la rendición de cuentas.

2.4 Versión 3.0 la macro cifra 6402.

A continuación, se presenta otra de las resignificaciones de la imagen mural, catalogada para este estudio como la versión 3.0, la cual tiene dos iteraciones distintas. La primera de ellas puesta en escena el 5 de marzo de 2021 en la calle 80, en la misma ubicación utilizada para la versión original, siendo esta versión la que reveló e inmortalizó la cifra de 6.402. Por otro lado, la segunda edición surgió de manera digital en el segundo semestre de 2021, y se

materializó en diciembre del mismo año, cada una de ellas inmersas en un contexto de producción sociopolítico y de usos políticos definidos como veremos a continuación. La primera iteración contó con la participación de pocas personas, dado que la obra se encontraba censurada y prohibida su exhibición por el juzgado 13. Por lo tanto, únicamente asistieron los artistas y las personas estrictamente necesarias, considerando el peligro que ello implicaba. Según el Artista (2024), esta obra se consideró monumental por su tamaño, superando los 5 metros de altura, y por realizarse en menos de 2 horas mediante la técnica de estencil sobre papel. Este aspecto es significativo, ya que este montaje representaba un desafío tanto en cuestiones jurídicas como en la gestión del tiempo.

El desarrollo de esta versión de la imagen mural encontró su motivación en diversas situaciones que hacían apremiante su instalación. En primer lugar, denunciaba y hacía pública la cifra de 6402 víctimas reconocidas en el Auto 033 de 2021 emitido por la JEP el 12 de febrero de ese mismo año, revelando que



Imagen 72. Resignificación 1 de versión 3.0 QUIÉN DIO LA ORDEN? Fuente: Colombia Informa Año:2021 2022.

entre los años 2002 y 2008, un total de 6402 civiles fueron asesinados y presentados como bajas en combate por agentes del Estado, informe que fue posible de acuerdo con “Mila” al cruce de información e investigaciones de varias organizaciones, incluida la CCEEU. Ello desencadenó, como positivo, la priorización ante la jurisdicción y un paso adelante hacia la verdad y la justicia, lo cual era muy importante, ya que una de las razones del mural era el reclamo por la celeridad en la investigación y acciones judiciales contra los responsables, pues se estimaba que unos 1500 militares podrían ser responsables en estos crímenes, puesto que hasta 2021, pocos de ellos habían sido investigados o juzgados por falta de diligencia por parte de la justicia penal militar y la Fiscalía (2024). En segundo lugar, se hacía público por parte de Mafapo y de la JEP que al menos un 78% de la victimización histórica ocurrió durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, por tanto, pedían que este junto a otros ministros de la época, comparecieran ante la JEP como medida de reparación. En tercer lugar, la imagen mural hacía un reclamo directo sobre el Mayor General Oscar Enrique Peña, adhiriendo su rostro a la composición de la obra por encontrarse relacionado con 1653 de los casos de acuerdo con “Mila” (2024). Circunstancias que apremiaban la actualización y nueva instalación de la imagen mural, pues en línea con la campaña por la verdad era necesario hacer público de manera precisa y completa los nuevos hallazgos en torno al macro caso 03.

2.4.1 Cambios iconográficos en contexto de la versión 3.0

En su primera edición, la imagen mural 3.0 presentó cambios significativos en su composición, reuniendo 13 rostros de altos mandos militares, cada uno con su nombre y apellido completo que, según “Mila” (2024), era innegociable, ya que el público y la institución debían tener claridad sobre a quién iba dirigido el reclamo. Siguiendo la regla de tercios, esta versión colocó de manera central y superpuesta las imágenes de los militares de mayor rango, quienes además tenían las cifras más altas de casos asociados con crímenes bajo su mando, específicamente sobre la cuadrícula 5, que siguiendo el análisis de la imagen propuesto por Riba (2023), sería una invitación directa de los espectadores a centrar la atención en este punto central focalizado, lo que en contexto sería subrayar la urgencia del llamado y el seguimiento de estos militares a rendir cuentas por sus acciones.

En esta versión, los cráneos, que en la versión original eran rosa intenso, se cambiaron a rojo, al igual que las cifras que los acompañaban y estaban relacionadas con los militares. Este cambio de color, según la teoría del color, puede sugerir la violencia extrema con la que las víctimas perdieron la vida. Asunto que puede ser contrastado con las versiones de los militares que se han acogido a la JEP y quienes en sus versiones voluntarias han dado detalles acerca de los momentos anteriores a los asesinatos, en ellos se ha conocido que las víctimas en ocasiones fueron torturados física y/o psicológicamente, para luego ser acribillados en total condición de indefensión. Por ejemplo, en el caso de Julián, el hijo de Blanquita se relata que fue golpeado al resistirse a subirse a un camión, sospechando que sería asesinado. Esta versión

fue confirmada por Sandro Pérez durante su testimonio ante la JEP y respaldada por el informe de medicina legal, que indicó que Julián recibió un culatazo en el brazo mientras aún estaba vivo, según lo relatado por “Blanquita” (2024).

Del mismo modo, el periodo en el que se desarrollaron los hechos “2002-2008” y la frase “BAJO EL MANDO DE” se cambiaron a color rojo, lo que indica la relación intrínseca entre los elementos y las figuras de la composición, es decir que, bajo el mando de un militar, que dio la orden y se cometieron 6402 crímenes en un periodo de tiempo determinado con extrema violencia. En este sentido, la imagen mural se revela como una pieza que invita a la reflexión y que se materializa a través de sus diferentes iteraciones, siendo estas el resultado de una comprensión profunda del fenómeno de la violencia estatal, al tiempo que se convierten en un elemento crucial en el proceso de búsqueda de verdad y justicia, que, al hacer públicos sus hallazgos, contribuye significativamente al avance hacia la rendición de cuentas.

2.4.2 Vandalismo y campaña de desprestigio sobre la imagen mural 3.0.

Como era de esperarse, dada la situación de prohibición de la imagen mural, apenas dos días después de su instalación, fue objeto de vandalismo y rasgado durante la madrugada, sin que nadie pudiera documentar su censura. El incidente generó un considerable eco mediático, en medios de comunicación tradicionales y alternativos, que destacaron la situación y la importancia del mural. Este suceso marcó el inicio de un creciente interés por la obra y su significado, siendo incluso objeto de análisis y discusión en varios artículos académicos⁴⁰, principalmente centrados en la censura.

Además de la censura observada, se sumaron campañas de desprestigio dirigidas contra la imagen mural, provenientes de diversos sectores. Un ejemplo destacado es el pronunciamiento del director del Centro Nacional de Memoria Histórica, Darío Acevedo, quien, durante el foro "Víctimas de las Fuerzas Militares, Policía Nacional y sus familias en el conflicto", catalogó la imagen y el mensaje del mural "¿Quién dio la orden?" como infames, argumentando la necesidad de dar voz a las fuerzas militares, según informaron el diario El Tiempo y la W Radio. Esta postura provocó la respuesta inmediata de Mafapo, quienes publicaron en su perfil de Twitter: "¿Infame? Infame es lo que les hicieron

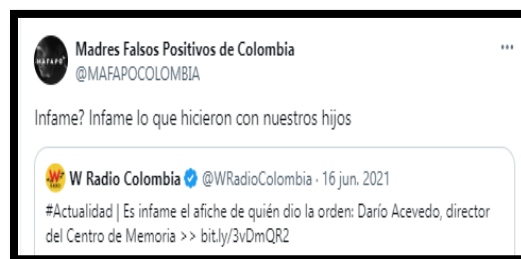


Imagen 73. ¿Infames?

Fuente: @MAFAPOCOLOMBIA. Año: 2021.

⁴⁰ A continuación, se muestran algunos de los artículos académicos en torno a la imagen mural: 1) “¿Quién dio la orden?”: el mural que no fue y la verdad viral/ universidad Javeriana (2021). ¿QUIÉN DIO LA ORDEN? – Arte y Censura/ universidad de los Andes (2021). Las marcas de Antígona en la ciudad: “¿Quién dio la orden?”1. Arte y acción política/ Aldana Bautista (2022). ¿QUIÉN DIO LA ORDEN? / UDEA (2022). La protección constitucional del derecho a la verdad extrajudicial mediante el mural urbano ¿quién dio la orden? Un acto de memoria histórica del conflicto armado interno colombiano/ Universidad Carlos II de Madrid (2024).

a nuestros hijos". Además, afirmaron que el funcionario no proporciona las garantías necesarias para el derecho a la verdad de todas las víctimas en Colombia (2019).

En este orden de ideas, las reacciones que deslegitiman la imagen mural y su mensaje desde sectores institucionales revelan el negacionismo y la revictimización que sufren los reclamantes de justicia, ya que, al priorizar la voz de las fuerzas militares sobre el sufrimiento de las víctimas, se perpetúan la impunidad y la revictimización. Además, la falta de reconocimiento y protección de los derechos afecta la credibilidad de las instituciones encargadas de la memoria histórica y la justicia, erosionando la institucionalidad del país y la confianza en el Estado para abordar adecuadamente las violaciones de derechos humanos.

2.4.3 Segunda edición de la imagen mural 3.0.

La segunda edición de la versión del mural '6402' comenzó a circular en redes sociales antes de su instalación el 4 de diciembre de 2021, después de que se conociera el fallo constitucional que, en primer lugar, validó y protegió su divulgación el 9 de noviembre del mismo año, considerando que el mensaje del mural era de interés y debate público al abordar un tema de extrema gravedad, respondiendo además a los militares demandantes que el mural no ventilaba ningún asunto privado y por el contrario, al ocupar ellos un cargo público, estaban sujetos a críticas y cuestionamientos legítimos por parte de la sociedad.



Imagen 74. IR- Resignificación 2 de la versión 3.0
¿QUIÉN DIO LA ORDEN?
Fuente: Hacemos Memoria, Año: 2022

En segundo lugar, el nuevo fallo reveló y cuestionó la sentencia emitida por el juzgado 13, al considerar que esta vulneraba el derecho a la libertad de expresión y la capacidad de la sociedad para denunciar públicamente acciones irregulares de los funcionarios públicos. En tercer lugar, la corte confirmó que la información en el mural no eran simples opiniones, sino datos respaldados por investigaciones de la JEP, la Fiscalía y otras organizaciones de derechos humanos, tal como lo han expresado en reiteradas ocasiones para esta investigación los participantes, (“Abogado” y “Maca” 2023; Mila y Artista 2024). Por último, este fallo aclaraba que la imagen no atribuye responsabilidad alguna, ya que expone datos relativos a los crímenes de Estado, conocidos como "falsos positivos", ocurridos bajo el mando de ciertos militares, dadas las circunstancias en las que ocurrieron. Es decir que más que una acusación, la imagen mural reclama el esclarecimiento de estos hechos para alcanzar la justicia.

En este sentido, el fallo de la corte a favor de la imagen mural y su mensaje es de suma importancia, ya que reconoce la necesidad de divulgar las circunstancias detrás del mural, lo que abre el debate público sobre

los crímenes de Estado. Además, contribuye a restituir el derecho de las víctimas, representantes y sociedad en general a denunciar irregularidades y exigir rendición de cuentas, especialmente por parte de los funcionarios públicos, quienes están al servicio de la sociedad civil; derechos que habían sido negados con el fallo anterior. Es decir, este nuevo fallo restauró el espacio para la transparencia, el escrutinio público y la búsqueda de justicia en casos de violaciones de derechos humanos, manifestados a través del arte público.

Por último, el 4 de diciembre de 2021, se llevó a cabo la instalación de la versión 3.0 sin mayores inconvenientes, acompañados los artistas por varios representantes de la campaña por la verdad, los familiares de víctimas, que de acuerdo con Artista (2024) fue realizada como un acto político y cultural en conmemoración de las víctimas y como recordatorio de la lucha por el derecho a la verdad, la justicia y al arte como estrategia de denuncia antiestatal que se había venido desarrollando desde la primera versión del mural en 2019, siendo esta la primera vez que los artistas no se encontraron con intervenciones ni amenazas para su puesta en escena; sin embargo, los participantes por seguridad realizaron su intervención con los rostros cubiertos, pues son conscientes que de correr algún riesgo no sería allí, sino en espacios de su cotidianidad, este montaje tenía características muy similares a la obra original en términos artísticos, pues fue pintado sobre el muro apoyado en técnica estencil con detalles hiperrealistas realizados a mano alzada, en la que el tamaño de sus elementos y figuras fueron de gran tamaño.

Como parte de los cambios en la composición en esta versión del mural, se incorporó el rostro del General retirado Paulino Coronado Gámez, quien enfrentó acusaciones por homicidio en persona protegida y desaparición forzada en junio de 2021, relacionado con al menos 55 casos en el Catatumbo, Norte de Santander, durante su período como comandante de la Brigada 30 del Ejército. Siendo este militar una figura notable en la composición de la imagen pues fue el primer oficial de alto rango en reconocer su participación en estos crímenes, hecho que se produjo en diciembre del mismo año, acción que podría suponer otro triunfo para la imagen mural, ya que la aceptación de este alto militar añade un nuevo elemento de legitimidad a la obra, reforzando la credibilidad de los hechos denunciados, que en consecuencia, desacredita a quienes aún mantienen actitudes negacionistas frente a los crímenes de Estado.

La resignificación de la imagen mural marcó un hito para el colectivo de artistas y las organizaciones de la campaña por la verdad, pues por primera vez en el trasegar de la obra, se realizó de manera completa y sin interrupciones o amedrentamientos directos. Sin embargo, ello no significó que la obra se mantuviera inalterada, pues pese a estar supuestamente protegida, ha enfrentado constantes acciones de vandalismo sobre todo en horas de la madrugada cuando es casi imposible increpar o poner en evidencia a los implicados, desafiando su permanencia en el espacio público. Situación que se agudiza al considerar el impacto económico, temporal y humano, pues de acuerdo con lo expresado por “Mila” y Artistas (2024), los constantes retoques, ya sean diarios o semanales, para reparar los daños provocados, conllevan un alto

nivel de desgaste tanto emocional como financiero. A pesar de estos desafíos, los artistas siguen luchando por mantener viva la esencia del arte contestatario, por ello hacen la analogía a la escena de la pantera Rosa, donde uno pinta y otra tapa, reflejando su lucha por la exposición material del mural.

2.4.4 Usos políticos de la resignificación de la versión 3.0 -6402.

Para concluir, esta versión de la imagen mural mantiene sus usos políticos como herramienta de denuncia contra los crímenes de Estado, exigiendo que los máximos responsables sean llevados ante la justicia, al tiempo que actúa como herramienta comunicacional de actualización de acuerdo con los avances en materia de investigación por parte de diferentes organismos entre ellos la JEP. Así mismo ha utilizado como estrategia de reivindicación del derecho a la verdad y la justicia, pues al recuperar su derecho a la presencia en el espacio público actúa como símbolo de la lucha colectiva para que en el país se pueda cuestionar de manera pública a los involucrados, más aún cuando estos tienen la responsabilidad de esclarecer hechos tan graves como los que se han expuesto. De igual manera este ha sido un símbolo de resistencia contra la censura, el desprestigio y la impunidad por parte de sectores institucionales, desafiando las narrativas del estatus quo, ayudando a posicionar una verdad colectiva e histórica acerca de los crímenes de Estado en la modalidad de falsos positivos.

2.5 Contexto de producción de la versión ¿Quiénes DIERON LA ORDEN PARA...

El 12 de octubre de 2023, el imponente muro de la calle 80 volvió a convertirse en el escenario para la última versión de la imagen mural, esta vez titulada "¿Quiénes dieron la orden para...?". Dando continuidad al espacio de litigio estratégico de la campaña por la verdad, con el propósito de visibilizar que militares, agentes estatales, y civiles estuvieron implicados con el paramilitarismo. En consecuencia, esta nueva versión del mural ponía en evidencia una serie de crímenes atroces, como homicidios, masacres, desapariciones forzadas, desplazamientos forzados, despojos, torturas, amenazas, violencia sexual y detenciones ilegales. Todos estos actos, cometidos bajo una estructura criminal que vincula a la fuerza pública militar.

En consonancia con las reflexiones de “Maca” (2023) y “Mila” (2024), la instalación del mural responde a una necesidad en el contexto sociopolítico actual colombiano. Este mural busca presionar a la JEP para acelerar el llamamiento a rendir versiones de las personas representadas en la obra, vinculadas al macro caso 08 de la JEP. Según “Mila” (2024), la citación de estas personas ha enfrentado significativos retrasos en el proceso, y argumenta que convocarlas es crucial para revelar información fundamental para la verdad y la justicia.

Siguiendo esta línea argumentativa, la nueva versión del mural actúa como una denuncia contundente y una revelación de los responsables detrás del macro caso 08 de la JEP, que contiene una serie de crímenes

atrocies que incluyen la masacre de pueblos, el despojo de tierras, la desaparición forzada de personas y el financiamiento a través del narcotráfico, así como el control del poder político, entre otros. Según el Auto 104 del 30 de agosto de 2022 emitido por JEP, que estima un total de 72,942 víctimas relacionadas con estos crímenes. De estas, 15,710 están vinculadas a acciones de la fuerza pública, 56,502 con el paramilitarismo y 280 con agentes estatales no integrantes de la Fuerza Pública. Este macro caso, según las publicaciones de la JEP (2022), se enfoca principalmente en tres grandes patrones macro criminales para su investigación: 1) Crímenes motivados por justificaciones contrainsurgentes, 2) Crímenes motivados por el favorecimiento de intereses económicos particulares y 3) Crímenes motivados por el control de la función pública en los territorios.

En este contexto, es esencial destacar las diferencias fundamentales entre las víctimas del macro caso 08 y del macro caso 03, pues permite contextualizar adecuadamente el trasfondo sociopolítico que dio origen a la última versión del mural. Para ello “Mila” (2024) subraya la importancia de reconocer y buscar justicia para todas y cada una de las víctimas, independientemente de su asociación con uno u otro caso. Sin embargo, destaca que las circunstancias de cada uno de los casos presentan características y motivaciones distintas.

En este sentido, el macro caso 03 se caracteriza porque las víctimas eran engañadas y conducidas a zonas de exterminio bajo falsas promesas económicas, y de oportunidades laborales, donde las motivaciones de sus reclutadores y victimarios se asociaban con permisos, recompensas e incluso mejores condiciones alimentarias. Además, los altos mandos sometían a presiones y amenazas, lo que generaba miedo y coerción entre los subordinados. Dinámica que contrasta notablemente con la del macro caso 08, donde los crímenes se desarrollaron bajo diferentes circunstancias y motivaciones como se muestra a continuación.

Según “Mila” (2024), el caso 08 abarca una amplia gama de delitos, entre los que destaca la desaparición forzada; pues este crimen conlleva a una serie de actos atroces, como la tortura física y psicológica, que terminan impactando tanto a la víctima directa como a sus seres queridos, quienes sufren la incertidumbre y el dolor de no saber el paradero y la suerte de sus familiares. Crimen que, dentro del contexto del conflicto armado, ha sido puesto en marcha con motivaciones políticas y económicas, que han priorizado el libre mercado y la privatización por despojo de recursos y de la tierra, por sobre los derechos humanos haciendo de los líderes sociales, sindicales, defensores de derechos humanos, ambientales, educadores y políticos locales, entre otros, objetivos militares y del paramilitarismo, al representar una amenaza para el statu quo y el control territorial establecido, lo que las ha convertido en blanco de estas estructuras criminales, que obedecen a quienes ostentan estos poderes en el país.

En síntesis, en este contexto, la transformación del mural y su contenido se centra en el caso 08, evidenciando crímenes y atrocidades cometidas contra grupos sociales mencionados y contra comunidades en distintos rincones del país. Comunidades que han sido víctimas de masacres, despojo y desplazamiento forzado de sus tierras, facilitando de este modo, la explotación y usurpación de los territorios por parte de sectores políticos y económicos. Asuntos por analizar ya que estos crímenes y atrocidades cometidos ante el cobijo estatal, han desgarrado el tejido social colombiano, han sembrado dolor y resentimiento entre los sobrevivientes, quienes se ven privados de sus derechos fundamentales, tanto económicos como sociales. Muchos de ellos enfrentando la tragedia de ser desplazados o desposeídos de sus tierras, lo que los deja en una situación de vulnerabilidad extrema. en una sociedad que, en muchos casos, se muestra indiferente ante el sufrimiento de sus propios coterráneos.

En este sentido, esta nueva versión de la imagen mural emerge como un firme rechazo a la injusticia y la impunidad impuestas por el estatus quo, constituyendo un llamado urgente y un recordatorio vívido de la imperiosa necesidad de identificar y responsabilizar a aquellos que han orquestado y perpetuado estas estructuras criminales, que no solo han sembrado destrucción humana y material en los territorios afectados, sino que también han dejado una estela de sufrimiento y desolación en las comunidades afectadas.

2.5.1 Composición iconográfica.

En esta resignificación de la imagen mural, los artistas destacan la presencia de diferentes personas acompañantes, considerado para ellos un “despliegue sin precedentes”, ya que participaron defensores de derechos humanos y representantes de organizaciones de víctimas, destacando la contribución de al menos 100 familiares de víctimas y miembros de la comunidad en la instalación de la obra, lo que intensificó la emotividad del ambiente. Sin embargo, a pesar de este amplio respaldo, los artistas prefirieron mantener sus identidades ocultas con capuchas, conscientes de la complejidad y el peligro que implica la representación de los rostros involucrados en la obra, así como de la intrincada red paramilitar y de financiamiento que la rodea (Artistas, 2024).



Imagen 75. IR. ¿QUIÉNES DIERON LA ORDEN PARA...
Fuente: Corporación Jurídica Yira Castro
Año:2023

La composición de esta nueva versión de la imagen mural mantiene elementos esenciales que la vinculan con la versión original, como la paleta de colores y la base amarilla que sirve como fondo para los elementos y las figuras que componen la obra. Siguiendo la regla de los tercios, que ha sido parte de nuestras observaciones y análisis en versiones anteriores, encontramos que la cifra "72.942" se sitúa en el primer

tercio, presentada en letras blancas sobre un fondo negro. Este uso del color, según nuestro estudio iconográfico basado en la teoría del color, sugiere la muerte de inocentes en condiciones oscuras. Asimismo, esta cifra se acompaña de la frase "información del Auto de la JEP que abre el macro caso 08". Esta sección de la composición ofrece una doble interpretación: por un lado, sugiere que la información presentada está respaldada jurídicamente, al hacer referencia al Auto de la JEP, y, por otro lado, invita a los espectadores a revisar y confrontar la información sobre este caso específico en una fuente confiable. En la misma sección, en un orden de lectura de arriba hacia abajo, se evidencia otra información relevante para el contexto que busca transmitir la imagen mural, revelando que al menos 2840 militares y civiles tienen presuntos vínculos con el paramilitarismo y los crímenes mencionados, y que esta información surge de los testimonios de los propios involucrados que se han acogido a la JEP. Esta cifra es significativa porque sugiere la veracidad de los hechos, dado que esta emerge de un número considerable de implicados que está corroborando su participación y la de otros ante la jurisdicción.

En las cuadrículas 2 y 3, siguiendo el orden de lectura de derecha a izquierda, de arriba hacia abajo, destaca la pregunta "¿QUIÉNES DIERON LA ORDEN PARA...?" en letras negras de gran tamaño, invitando a una pausa reflexiva antes de continuar con las acciones que dan respuesta a este cuestionamiento. Estas acciones se encuentran sobre una franja negra donde se lee en letras blancas: "Armar civiles, masacrar pueblos, despojar tierras, desaparecer personas, financiarse con narcotráfico, controlar el poder político, asesinar defensores, robar recursos". Esta secuencia de información plantea una pregunta amplia pero reveladora, evidenciando la necesidad de visibilizar la extensa lista de crímenes cometidos bajo una red delictiva liderada y financiada por políticas estatales en colaboración con paramilitares. Continuando con la lectura en la cuadrícula 4, se puede leer la frase "estos son algunxs", conectándose con la información previamente mencionada. Inmediatamente después, sobre las cuadrículas focales 4, 5, 6, 7, 8 y 9, se encuentran los rostros de hombres y mujeres implicados en el macro caso 08, a quienes la imagen mural en el marco de la campaña por la verdad aboga por la rendición de cuentas (img No.75).

Para esta versión se exponen un total, de 19 rostros con nombres y apellidos, donde la indumentaria permite distinguir a los militares de los no militares, siendo este un elemento crucial en la composición de la imagen. La disposición de estos rostros también es significativa, ya que los militares se sitúan en la parte delantera, mientras que los no militares, identificados como figuras políticas y empresariales, están detrás de ellos. La disposición de los rostros en la imagen refleja una relación de paridad, donde se sugiere que tanto los militares como las figuras políticas y empresariales comparten responsabilidad en los crímenes de Estado. Al presentarlos juntos, con una clara distinción entre militares y no militares, pero sin jerarquía visual, se indica que ambos grupos son igualmente culpables de las acciones cometidas.

A continuación, se detallan los nombres, rangos militares y las conexiones con las estructuras y acciones delictivas que denuncia la imagen mural, destacando que los dos primeros militares en la lista también están vinculados con crímenes del caso 03, con un alto número de casos de víctimas, y aún no han enfrentado juicio a pesar de las repetidas acusaciones en su contra durante las audiencias. Lo que pone en relieve la impunidad que rodea a los procesos de justicia en el país. Por ello, la importancia de la permanencia de la imagen mural pues actúa como testimonio visual que desafía el olvido y la inacción, al mantener públicos los rostros de aquellos involucrados en estos actos, hace un llamado a la conciencia colectiva, recordando la necesidad inexorable de exigir justicia y rendición de cuentas hasta que esto sea realidad.

Situación Judicial de los militares presentes en el mural ¿QUIEN DIO LA ORDEN PARA...

Nombre	Rango militar	Relación
Mario Montoya	General (r)	Vínculos con las AUC
Oscar González Peña	Mayor General (r)	Vínculos con las AUC
Jaime Humberto Uzcátegui	General (r)	Condenado por la masacre de Mapiripán
Rito Alejo del Río	General (r)	Condenado por el homicidio del campesino Marino López y nexos con las ACCU
Jorge Eliécer Plazas Acevedo	Coronel (r)	Condenado por el secuestro de dos ciudadanos y acusado por el homicidio de Jaime Garzón
Rodrigo Quiñones Cárdenas	Contralmirante (r)	Señalado de prestar apoyo a las AUC para cometer la masacre de Chengue y El Salado
Iván Ramírez Quintero	Mayor General (r)	Exjefe de la Brigada XX, clausurada en 1998 por violaciones de derechos humanos
Leonardo Barrero Gordillo	General (r)	Señalado por vínculos con el paramilitarismo bajo la figura de las Convivir
Robinson González del Río	Coronel (r)	Investigado por vínculos con el grupo Cordillera Sur del Clan del Golfo

	Militares vinculados con el caso 03 y 08
	Militares condenados caso 08
	Militares señalados y vinculados por terceros, pendiente de llamamiento caso 08

Imagen 76. Situación Judicial de los militares involucrados en el caso 08. Fuente: (Corporación Jurídica Yira Castro, 2023) Tabla Creación propia. Año:2024

De igual manera se relacionan a continuación los nombres de figuras de la política y el empresariado nacional que se encuentran vinculados en el macro caso 08 y que se encuentran en la imagen mural QDLO PARA.

Nombre	Cargo	Relación con el macro caso
Salvador Arana Sus	Exgobernador de Sucre y exembajador en Chile	Condenado por homicidio y vínculos con el paramilitarismo
Jaime Blanco Maya	Exempresario de Drummond	Condenado por homicidio de sindicalistas y concierto para delinquir
Eleonora Pineda	Exrepresentante por Córdoba	Condenada por vínculos con el paramilitarismo
Enilce López	Alias La Gata, Exempresaria de apuestas	Condenada por homicidio y lavado de activos
Ana María Flórez	Exdirectora seccional de Fiscalías en Norte de Santander	Condenada por entregar información al paramilitarismo
Muriel de Jesús Benito Rebollo	Exrepresentante a la Cámara por Sucre	“Condenada por concierto para delinquir en alianza con el paramilitarismo de Jorge 40” (“Organizaciones, víctimas y artistas lanzan mural exigiendo verdad sobre ...”)
José Miguel Narváez	Exdirector del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS),	Condenado por el homicidio del periodista Jaime Garzón- Señalado como eslabón entre el ejército y grupos paramilitares
Ramiro Suárez Corzo	Exalcalde de Cúcuta	Condenado por el homicidio de uno de sus exasesores, perpetrado por paramilitares de Santander
David Char Navas	Empresario y político colombiano	Señalado por nexos con el bloque norte de las AUC
Luis Camilo Osorio	Exfiscal General de la Nación	Investigado por nexos con el paramilitarismo

	Figuras participantes en la política nacional
	Figuras que pertenecieron a instituciones Estatales
	Figuras pertenecientes al empresariado
	Figuras pertenecientes al empresariado y a la política nacional.
	Condenados
	Señalados y en investigación

Imagen 77. Actores políticos del empresariado relacionados con el caso 08 y su situación judicial.

Fuente: (Corporación Jurídica Yira Castro, 2023)7 Creación propia.

2.5.2 Borramiento y amenazas.

Teniendo en cuenta el contenido del mural, no resultaba sorprendente que se convirtiera en objeto de censura, a pesar de que su mensaje se encuentre protegido por decisiones de la Corte Constitucional. Apenas unas horas después de comenzar su instalación, uno de los hijos del general Uscátegui, quien es miembro activo en la política, se presentó para intimidar y vandalizar la obra, acompañado de personas de la junta de acción comunal y la policía, entre otros allegados, argumentando que el mensaje del mural estigmatizaba y dañaba la reputación de su padre. Sin embargo, es importante recordar que el general (r) Uscátegui fue condenado a 40 años de prisión por su participación en el secuestro y homicidio agravado durante la masacre de Mapiripán en julio de 1997 (PBI, s.f.), la cual fue perpetrada por paramilitares del Bloque Centauros bajo el liderazgo de Carlos Castaño, en complicidad con agentes estatales y miembros del Ejército Nacional, donde perdieron la vida al menos 49 personas, cometiéndose otros actos criminales de extrema violencia, incluyendo tortura, decapitaciones y violencia sexual, así como el desplazamiento forzado de la población local.

El 12 de octubre, para evitar confrontaciones adicionales, los artistas y las personas presentes en la instalación fingieron que abandonaban el proyecto durante algunas horas, decisión que los artistas y abogados presentes percibían, de que los amigos y familiares del general Uscátegui provocaban una confrontación directa que podría provocar detenciones u otras complicaciones. Como resultado de este escenario tenso, la obra quedó sin andamiaje, ya que se retiró durante el altercado, situación que se complicaba cada vez más, sobre todo porque la policía les estaba solicitando identificarse, solicitud a la que se negaron Artistas (2024), pues ya saben cómo funcionan un perfilamiento y un falso positivo judicial. Además, durante este tiempo, notaron que estaban siendo vigilados por personas que intentaban grabarlos, lo que sugiere la existencia de motivaciones ocultas detrás de esta vigilancia.

Sin embargo, unas horas más tarde, decidieron retomar su trabajo en la pinta del mural. Rápidamente, un vecino del lugar que trabajaba en construcción contribuyó proporcionando y ayudando a montar el andamio. Artistas, familiares de víctimas y otros colaboradores, se pusieron manos a la obra. Como dato interesante de esta instalación, los artistas compartieron instrucciones detalladas sobre la técnica de estencil, lo que permitió que los colaboradores se involucraran directamente en la creación del mural, logrando con el esfuerzo conjunto de todos los presentes la finalización de la pinta sobre las 8 de la noche. Según los Artistas (2024), otro aspecto destacado durante la instalación del mural fue la realización del nombre de Uscátegui de manera manual. Este detalle surgió debido a que, durante el altercado, los individuos que intentaron intimidar a los artistas dañaron la plantilla de estencil destinada para este propósito. Sin embargo, el artista, entre risas, expresaba que no podían silenciarlos ni detenerlos, mostrando así su determinación y compromiso con el proyecto a pesar de los obstáculos.

De igual manera, los Artistas (2024) recuerdan que, tras un breve descanso para cambiar de ropa y comer, regresaron al sitio donde se encontraba el mural y, sorprendidos, descubrieron con rabia que este había sido intervenido con pintura negra. Lo más inquietante fue la forma en que fue vandalizado: mientras que algunos de los rostros fueron tapados completamente, en otros solo las bocas de los militares vinculados a la JEP fueron cubiertas con pintura negra, enviando un claro mensaje de silenciamiento. Esto es de suma importancia, pues en este contexto, esta acción representa una advertencia directa para quienes deseen hablar, aludiendo al pacto de silencio que prevaleció en el caso 03. Sin embargo, en este caso, no se trata de un acuerdo tácito, sino que puede interpretarse como una amenaza clara y explícita en contra de los militares que participan en los testimonios de la JEP.

2.5.3 Usos políticos de la imagen mural ¿QUIENES DIERON LA ORDEN PARA...?

Para concluir, durante el análisis de esta versión de la imagen mural, se identifican varios usos políticos significativos. En primer lugar, la obra sirve como poderosa herramienta gráfica de denuncia de crímenes atroces, tales como homicidios, masacres y desapariciones forzadas, perpetrados por una estructura criminal que involucra a militares, agentes estatales y civiles vinculados al paramilitarismo, lo que visibiliza que la sociedad colombiana está a expuesta a múltiples perpetradores de crímenes en complicidad de agentes estatales y con financiamiento de grupos privados.

En segundo lugar, la imagen mural actúa como símbolo de interpelación hacia JEP, para acelerar el llamamiento a rendir versiones de las personas representadas en la obra, vinculadas al macro caso 08. Asunto no menor, pues la rendición de cuentas de los responsables es esencial para alcanzar la justicia y la verdad. Que, para el caso, se hace necesario dada la cantidad de víctimas que aún están desaparecidas, lo que mantiene a sus familias en la incertidumbre y el sufrimiento. Por lo tanto, este reclamo no solo busca responsabilizar a los culpables, sino también proporcionar respuestas a las familias afectadas y poner fin a la impunidad. El tercer uso político identificado es la función de la imagen mural como una herramienta gráfica que revela públicamente los rostros de individuos implicados en los crímenes asociados el macro caso 08. En cuarto lugar, la imagen mural se utiliza como una herramienta de visibilización de las víctimas y comunidades afectadas en todo el país, constituyendo sentidos de solidaridad y empatía con aquellos que han sufrido, los cuales se materializan cada vez que alguien comparte y se apropia de la imagen en apoyo en la lucha por la justicia y la memoria

Por último, la imagen mural se convierte en un símbolo dinámico de rechazo a la injusticia y la impunidad, pues al mantener en su composición los rostros de militares sin condena evidencia las lagunas en el sistema judicial colombiano y se convierte en una estrategia de crítica y llamado a la conciencia colectiva. Instando a la sociedad a exigir responsabilidad y rendición de cuentas dentro del sistema judicial, promoviendo así un cambio significativo hacia la justicia y el respeto de los derechos humanos.

3. MODALIDADES DE RESIGNIFICACIÓN DE LA OBRA ¿QUIÉN DIO LA ORDEN? EN OTROS MURALES, CARICATURAS, FLYERS Y PANCARTAS.

El tercer capítulo de esta investigación se divide en cuatro apartados que abordan los contextos de producción y los usos políticos de las resignificaciones del mural QDLO en otras manifestaciones artísticas como nuevos murales, caricaturas, pancartas, *flyers* y algunos objetos.

El primer apartado de este capítulo se enfoca en el análisis de algunos murales que no están directamente relacionados con los producidos en el contexto de la campaña por la verdad, pero que comparten elementos y códigos visuales con la imagen original del mural QDLO. Este, se centra especialmente en la obra "NO parimos hijos pa la GUERRA" del colectivo Mafapo, al reconocer en esta obra la voz de las madres, esposas, hermanas y familiares que usan el arte como estrategia de catarsis y resistencia frente al dolor, así como para tejer sentidos de solidaridad y reflexión que visibilizan demandas colectivas de justicia y reparación. En este sentido, este apartado indaga por los contextos de producción y usos políticos de cada una de las obras analizadas.

El segundo apartado analiza algunas resignificaciones de la imagen mural original a través de caricaturas que comparten elementos técnicos e iconográficos. Este análisis sigue un orden cronológico, considerando las fechas de publicación de cada caricatura para indagar los contextos de producción en los que emergen. Así, se identifican sus usos políticos, destacando la función de las caricaturas como herramientas de fuerte crítica político-social al exponer de manera directa al jefe máximo de la política de la "Seguridad Democrática". Este apartado muestra cómo el arte gráfico y la sátira sirven como medios poderosos de reflexión y denuncia.

El tercer apartado se centra en el análisis de algunos *flyers* y pancartas, explorando los elementos que comparten con la imagen mural original, profundizando en sus contextos de producción y usos políticos. Durante este análisis, se expone cómo estas manifestaciones gráficas son apropiadas y resignificadas con propósitos de denuncia y movilización política y social.

Para cerrar este capítulo, se presenta una consideración preliminar que sumerge al lector en la dolorosa historia de la desaparición y asesinato de Julián, el hijo de Blanquita. Esta narración sirve como prelude al cuarto apartado, el cual se centra en las resignificaciones en performance e instalaciones, abordando la obra plástico-performativa "Mujeres con las botas bien puestas", liderada por el colectivo Mafapo. Además, este capítulo permite visibilizar algunos objetos que se vinculan con la imagen mural original y que se convierten en elementos que constituyen sentidos.

composición son especialmente llamativos, añadiendo capas de significado y profundizando en los sentidos de la obra. En ella se pueden leer frases como "la verdad no se borra con represión", "este lienzo está vivo", "la verdad es un derecho", y "litros de sangre" entre otras. De igual modo la composición del mural contenía imágenes de tamaño mediano de la imagen mural original, siendo este elemento que reforzaba el contexto bajo el que se había creado la nueva pinta. En este sentido este mural puede interpretarse como una acción de resistencia y resiliencia contra los intentos de silenciar la verdad sobre los crímenes de Estado, además que podría estar vinculada con la estrategia de empapelamiento por la ciudad liderada por las organizaciones de la campaña por la verdad de acuerdo con Artistas (2024), tras la censura impuesta por el Ejército Nacional en cercanías a la escuela militar. Siendo los mensajes un reflejo del reclamo en favor de la denuncia al tiempo que desafiaba los esfuerzos del estatus quo por ocultar la realidad de los crímenes de Estado, concluyendo entonces que este tipo de apuestas artísticas fungen como herramienta de resistencia y reclamo ante la opresión y la impunidad.



Imagen 79. IR. ESTUDIANTE COMBATIVO.
Fuente: Bogotá Graffiti en Facebook. Año: 2021.

En segundo lugar, destaca el mural titulado "ESTUDIANTE COMBATIVO", creado con técnicas de pintura a mano alzada y estencil, ubicado en la ciudad de Medellín en conmemoración del Día del estudiante caído, el cual surgió en medio del contexto del estallido social. Este mural fue dado a conocer de manera digital por Instagram el 10 de junio de 2021, seguido de una publicación en Facebook el 16 del mismo mes y año, acompañado de un mensaje de rememoración a Luis Fernando Barrientos, estudiante de economía de la

Universidad de Antioquia, quien fue asesinado por un agente del DAS en 1973 durante una asamblea universitaria, haciendo visible la larga historia de violencia y crímenes cometidos por agentes estatales. Así mismo en términos de la historia reciente ResumenLatinoamericano (2021) denunciaba el uso de bombas de fragmentación con tornillos y otros elementos con la intención herir o matar a manifestantes. Haciendo énfasis en que en el país se desarrolla una represión homicida como parte del Terrorismo de Estado en Colombia, al tiempo que crítica a los organismos internacionales y grandes medios por callar ante esta violencia.

Esta obra comparte con el mural QDLO la cifra de "6402" la cual cuelga de un pie, simbolizando la etiqueta que se otorga a los muertos en la morgue, que de acuerdo con el análisis realizado por Caballero y Ariza (2022) en su trabajo de maestría titulado "Graffiti y Arte Mural: Agentes de la Protesta Social en Colombia", el uso de la cifra "6402" conlleva a la sensibilización del espectador al recordar y asociar las víctimas de

los "falsos positivos", con otras víctimas Estatales. En síntesis, El mural "ESTUDIANTE COMBATIVO" emerge como un símbolo de cómo se manifiesta el tejido social para la construcción de memorias a partir de la protesta gráfica, constituyéndose este mural como un testamento visual de la violencia sistémica que ha marcado la historia de Colombia, evidenciando que, aunque las víctimas ocurrieron en escenarios y circunstancias distintas el gatillador fue un agente del Estado.



Imagen 80. El país del desangrado corazón

Fuente: Bogotá Graffiti en Facebook. Año:2021.

1 siguiendo la regla de tercios un ojo lagrimado con la frase ¿quién dio la orden? Al tiempo que en la cuadrícula 3 contiene la cifra de “6402” acompañado con una granada en forma de corazón; en este sentido, los códigos y elementos de la composición permite al espectador acercarse a su mensaje crítico, pues pone de relieve como en un país marcado por la religión católica se vulneran derechos fundamentales de manera sistemática sin mayores consecuencias, siendo este una invitación a un juicio moral, ético y social desde el sistema de valores que supuestamente identifica a parte de los colombianos.

En este sentido "El país del Desangrado Corazón", es un recordatorio contundente de las vidas perdidas y los corazones destrozados por la violencia estatal. La elección de estos elementos de la composición son una declaración audaz sobre la desconexión entre los valores morales proclamados y la realidad brutal que enfrenta el pueblo colombiano. Siendo su lenguaje visual, una confrontación a las narrativas dominantes, ofreciendo una crítica incisiva sobre la hipocresía moral religiosa y la injusticia arraigada en la sociedad.



Imagen 81. 8.6402 HÉROES.
Fuente: Voz de América. Año: 2021

La obra “6402 Héroes” de gran tamaño tipo grafiti, emergió en el contexto de las movilizaciones sociales, específicamente el 13 de mayo de 2021, ubicada en el desmontado monumento a los héroes en la autopista norte sobre la calle 80 en Bogotá. Esta imagen ha sido usada en múltiples artículos noticiosos y de organizaciones de derechos humanos como elemento gráfico que acompaña la información relacionada con

el macro caso 03 y las imputaciones sobre los militares implicados, así mismo acompaña artículos que exponen la aceptación de cargos por parte de por lo menos 20 militares en estos crímenes⁴². Por otro lado esta obra pone en discusión las múltiples interpretaciones subjetivas que pueden emerger del arte, dependiendo de su contexto y experiencia personal, puesto que un elemento como la palabra 'héroes' dentro del código lingüístico puede plantear por un lado, confrontación sobre quiénes realmente merecen ser considerados héroes en Colombia, entendiéndose esta como una crítica al padecimiento y las múltiples formas de violencia impuestas por los caudillos desde la época de la conquista hasta los gobiernos posteriores al proceso de independencia, interpretación que se relaciona directamente con la composición de la obra, dado el lugar escogido para su pinta.

Sin embargo, por otro lado, este grafiti generó desconcierto, puesto que las madres y familiares de las víctimas tuvieron otra interpretación, lo que provocó rechazo frente al mensaje. De acuerdo con lo expresado por "Blanquita" (2024): "Es bueno que se repita el mensaje y la cifra, pero también es importante que este no se altere. Mi hijo no fue un héroe, él ni siquiera supo por qué lo mataron". De igual modo, en una publicación en Twitter en mayo de 2021, Mafapo declaró: "Muchas gracias, entendemos la intención, pero nuestros hijos no son héroes, son víctimas. No romanticemos el genocidio de la seguridad democrática"⁴³. Declaraciones que ponen en evidencia la inconformidad e indignación frente al mensaje, mostrando que no todas las expresiones visuales reflejan el sentir de la población, pero sobre todo de los familiares de víctimas. Poniendo de relieve la complejidad de la acción interpretativa frente a temas sensibles y dolorosos como los relacionados con estos crímenes, pero además la importancia de abordar y

⁴² A continuación se muestran algunos de los artículos 1) Colombia.- Una veintena de militares del Ejército de Colombia admite su participación en 247 'falsos positivos' en <https://www.notiuruguay.uy/iberoamerica/noticia-colombia-veintena-militares-ejercito-colombia-admite-participacion-247-falsos-positivos-20211210191654.html> 2) Colombia: Soldados del ejército de Colombia reconocen ante la JEP participare en los “falsos positivos”<https://www.notimerica.com/politica/noticia-colombia-soldados-ejercito-colombia-reconocen-jep-participar-falsos-positivos-20220719150001.html>

⁴³ <https://x.com/MAFAPOCOLOMBIA/status/1395247249098149893>

reconsiderar los temas relacionados con las víctimas desde sus lugares de enunciación, tal como lo expresó “Mila” (2024) al hacer claridad que lo más importante de hacer pública la imagen mural de QDLO era que esta, no terminara revictimizando a las madres y a los familiares de las víctimas, recordando que cada puesta en escena es un momento en el que estas reviven lo ocurrido. Bajo este escenario, sería posible suponer que los familiares de víctimas han desarrollado una percepción y una sensibilidad más crítica de las expresiones artísticas de denuncia, más aún cuando estas se relacionan con sus seres queridos y su propia historia.

En conclusión, la controversia surgida en torno a esta expresión de denuncia artística evidencia la complejidad en los procesos de interpretación, dado los lugares de enunciación, perspectivas y experiencias de las personas, reconociéndose así que cada expresión visual puede tener un impacto profundo en aquellos que la experimentan, razón de más para garantizar un tratamiento respetuoso de sus memorias y sufrimiento.

La imagen mural titulada “Nunca más parir para la guerra- 6402 Asesinatos de Estado. ESTADO CRIMINAL” hace parte de un homenaje por parte de los familiares y habitantes del Sumapaz a las personas asesinadas por el Ejército Nacional en el territorio. Esta obra comparte algunos códigos lingüísticos con la obra mural original, como se puede observar en su título, sin embargo, muestra otros elementos que constituyen sentidos vinculatorios con las víctimas y el territorio, por eso en este se pueden observar los nombres de las víctimas y algunas figuras que visibilizan su origen campesino.



Imagen 82. Nunca más parir para la guerra- 6402 Asesinatos de Estado. Fuente: Cartel Urbano.

Esta obra fue referenciada en un informe radial de noticiasrcn.com en noviembre de 2021, liderado por la CEV en su programa "Luz de la noche", creado para preservar los testimonios de víctimas del conflicto armado en Colombia; en el que se recogieron y se dramatizaron relatos de dolor y esperanza, para visibilizar el sufrimiento al igual que la resiliencia del Sumapaz como un pueblo que pese a la violencia cree en la paz y el perdón. De igual modo esta imagen ha sido parte del proyecto "Corredor por la Verdad" también liderado por la CEV, En el que se recogieron diferentes intervenciones realizadas por víctimas del conflicto, campesinado, juventudes sobre los muros en Sumapaz, Soacha y Bogotá, ofreciendo espacios para reflexionar sobre el impacto del conflicto a través del arte mural, con la intención de hacer memoria, promover la paz y evitar la repetición de la historia de acuerdo con la publicación de Creadorescriollos (2022).

Es así como esta obra pone de manifiesto cómo las comunidades rurales, a menudo marginadas y alejadas de los centros urbanos, también han sufrido las consecuencias de los crímenes de Estado. Asimismo, demuestra cómo los murales se convierten en herramientas políticas que se utilizan estratégicamente en el ámbito territorial para lograr el reconocimiento y la justicia para las víctimas, así como para denunciar la violencia perpetrada por agentes estatales, abogando por la resolución pacífica de conflictos como una alternativa a la violencia sistemática a propósito de lo expuesto en el estado del arte por Rojas (2022).

3.1.1 "No parimos hijos para la guerra", el mural de la catarsis.



Imagen 83. NO parimos hijos pa la GUERRA. Fuente: CEV. Año:2022.

El 22 de febrero de 2022, en la autopista Sur de Bogotá, se llevó a cabo una intervención de arte urbano, organizada por Mafapo bajo el título "*No parimos hijos pa la guerra*", iniciativa que buscaba reivindicar la memoria de los hijos, hermanos y familiares de las participantes, así como manifestar una resistencia persistente en la búsqueda de verdad y justicia. Esta

intervención fue parte de un proyecto

de largo aliento, constituyéndose durante varios años, materializándose de acuerdo con "Blanquita" (2024) tras varias reuniones de Mafapo, especialmente durante el confinamiento nacional producto de la pandemia de COVID 19. En este orden de ideas, la intervención artística surge de una profunda reflexión sobre diversos acontecimientos, donde las familias de las víctimas experimentaron la sensación de que las vidas de sus seres queridos eran menospreciadas o que podían tener precio. Para poner en contexto esto último, "Blanquita" (2024) recuerda que años atrás, finalizando el mandato presidencial de Álvaro Uribe Vélez, el gobierno nacional ofreció un pago de 18 millones de pesos por cada uno de los jóvenes asesinados en Soacha, información que fue documentada en una entrevista realizada por Padilla y Sanpietro (2014), donde Luz Marina Beltrán, vocera de las madres de Soacha, expresó que este ofrecimiento era indignante y humillante. Siendo esto un asunto relevante de análisis, pues interpretado a la luz de lo ocurrido con las víctimas del caso 03, no era otra cosa que el reflejo de cómo se podía poner precio a la vida durante ese gobierno en particular. Ante esta oferta, las Madres y familiares respondieron con firmeza, declarando que no estaban en la lucha por dinero, sino por la dignidad de sus hijos y la suya propia. Luz Marina afirmó durante la entrevista: "Yo no parí un hijo ni para una guerra, ni para venderle a nadie." Además, desafiando

la propuesta del gobierno, expresó que ante tal oferta ella pagaría el doble por uno de los hijos de Uribe, devolviendo así su ofrecimiento como estocada que dejaba en claro que los hijos no son mercancía desde ninguna perspectiva.

Para continuar con la línea argumentativa, este mural adquiere su significado como parte de un proceso continuo de sanación, reflexión y lucha por parte de las madres, como lo expresaron en una publicación de la Comisión de Esclarecimiento de la Verdad en 2022, donde destacaron la importancia tanto individual como colectiva de participar en esta iniciativa gráfica, pues esta se ha convertido para ellas en una “herramienta visual para recordar el pasado, en continua lucha por la verdad, con la intensidad que lo sucedido no caiga en el olvido, pero sobre todo para prevenir que se repita” CEV (2022).

3.1.2 Sentidos, elementos y códigos compartidos con el mural QDLO.

Este segmento ahonda en los significados atribuidos a la obra "NO parimos hijos pa la GUERRA" por parte de sus creadoras, tomando como base la información publicada en la página Web de la CEV (2022), así como en los comentarios de "Blanquita" (2024). Complementándose ello con el análisis de la imagen propuesto por Riba (2023), lo que permite explorar los elementos y códigos de composición compartidos con el mural QDLO.

Es preciso decir que, a simple vista, desde un ángulo de visión frontal es posible reconocer la relación intrínseca entre la imagen mural QDLO y la resignificación “NO parimos hijos pa la GUERRA”. En primer lugar, porque está apuesta gráfica mantiene la base cromática amarilla, en la que se superponen 11 figuras caracterizados por el uso del color blanco y negro para dar una impresión hiperrealista igual que en la imagen mural original QDLO. Siendo las figuras superpuestas las de las madres de Mafapo que participaron en la instalación del mural. Cada uno de los dibujos de madres allí superpuestas tiene en su mano la foto de su hijo, asunto no menor pues esta imagen mural se convierte en símbolo de cercanía con aquellos que ya no están, al tiempo que explora la idea que les queda solo el consuelo del recuerdo de las fotografías que cargan en todo momento de acuerdo con “Blanquita” (2024). Baste como ejemplo, el sentir de Gloria Martínez madre de Daniel, quien afirmó que su experiencia fue gratificante, ya que, a través de la pintura, se sintió cerca de su hijo:

Me gustó mucho porque aquí estamos retratadas nosotras y nuestros hijos y así podemos visibilizar que ellos no están solos. Como ellos no pueden hablar nosotras sí podemos hablar y eso quiere decir que tenemos que seguir buscando esa memoria para que no quede en el olvido e invitar a más madres para que esto no se repita (CEV, 2022).

Así mismo María Doris Tejada, madre de Óscar Alexander, dijo:

Para mí fue sumamente importante estar en el mural al lado de mi hijo porque el mío todavía no lo he encontrado, tras 14 años de estar desaparecido, (que a la fecha suman 16 años). Me movió mucho las fibras de mi ser el haber podido participar y pintar. No importaba el calor, el sol, lo importante era hacerlo (CEV, 2022).

Además del código cromático, como parte de las figuras en detalle, se puede identificar la imagen mural de QDLO. La cual se hace presente en la indumentaria que portan los retratos de las madres en la composición de la obra, detalle que ayuda a contextualizar al observador para su interpretación haciendo evidente la relación intrínseca entre los dos murales (img No. 84).

Este mural fue realizado en técnica de esténcil en colaboración con un colectivo gráfico sin identificar, en conjunto dieron forma a los rostros y a códigos lingüísticos cargados de sentires y sentidos para cada una de las participantes. En relación con lo dicho, Beatriz Méndez Piñeros, madre de Weimar Armando y Edward Benjamín expresó:

Son múltiples sentimientos, pero más el de como a través del arte uno puede hablar, puede sacar lo que uno tiene haciendo una raya y viendo que cada vez que se hace una plantilla se va armando el rostro de su hijo. Poder estar en un muro de estos y que mucha gente se pregunte quiénes son estos muchachos. Si ellos no pueden hablar nosotras sí. Esto nos ayuda a sacar, exteriorizar los sentimientos y a sanar. Es la forma de gritarle al mundo que las madres no nos rendimos (CEV, 2022)

Esta imagen mural contiene unos códigos lingüísticos que permiten evidenciar la claridad del mensaje, así como la interpretación del enfoque que se quiere comunicar, en este sentido el uso del adverbio "NO" al inicio de la frase introduce una negación que exalta y da contundencia al resto de la composición, en oposición al tema principal, en este caso, la idea de dar a luz hijos para la guerra. Esta su vez utiliza la expresión coloquial "pa" en lugar de "para" añadiendo un tono informal, haciéndola desde lo interpretativo más accesible y emotiva.



*Imagen 84. Las madres no nos rendimos,
Fuente: comisión de la verdad. Año: 2022*

Por otro lado, este mural posee un código cromático distinto dentro de su composición en comparación con el mural QDLO. Siendo el color índigo un color distintivo que envuelve en forma de aura a las figuras de las madres, que de acuerdo con la teoría del color se asocia a menudo con la intuición, la sinceridad, la percepción y la conciencia más profunda, usado para ambientar espacios diseñados para la reflexión y la meditación. considerado este óptimo para crear puntos focales en el diseño publicitario. *Colorpsychology* (2024).

En este sentido, este color puede ser interpretado como la conexión espiritual y emocional entre las figuras envueltas en el aura, es decir con sus hijos muertos y desaparecidos, así como entre las madres, al tiempo que invita a los espectadores a sumergirse en un espacio pensado y diseñado para la reflexión y la meditación resaltando la importancia de mantener la lucha contra la impunidad y el olvido. Detalle que se fortalece con la figura de dos manos que aparecen en la composición y que simulan ser las creadoras de puntadas de tejido en color rojo y amarillo que dan la impresión unir a sus actores por hilos tejidos, que siguiendo la teoría del color (pág. 83-84) estos pueden interpretarse como los vínculos familiares y emocionales intrínsecos y contruidos entre las figuras que componen la obra, añadiendo una dimensión conmovedora y simbólica trascendente y relacionada con el luto colectivo. El color rojo, cargado de significados de pasión y amor, evoca la fuerza inquebrantable de estas relaciones y la determinación de las madres en su búsqueda de verdad y justicia. Además, estos hilos representan la lucha individual pero también la solidaridad y el apoyo mutuo entre ellas, creando una red de resistencia y esperanza en su lucha contra la impunidad y el olvido. En conjunto, los hilos rojos en el mural sirven como un poderoso recordatorio de la fuerza del amor maternal y la determinación de las madres de nunca renunciar a la búsqueda de justicia para sus hijos.

De igual modo, la inclusión de hilos amarillos entre las figuras maternas puede interpretarse como la luz que se requiere frente la oscuridad de la impunidad y el olvido, simbolizando la esperanza de un futuro mejor donde prevalezca la justicia y se honre la memoria de los seres queridos perdidos. Además, el amarillo también puede evocar una sensación de alerta y atención, destacando la importancia de mantenerse vigilantes en la lucha contra la injusticia y la violencia. En conjunto, los hilos amarillos en el mural forman una red de significado que resalta la perseverancia, la esperanza y la determinación de las madres en su búsqueda incansable de verdad y justicia para sus hijos. Baste como ejemplo lo dicho por “Blanquita”:

Yo sigo adelante y le digo a todo si, a las entrevistas, a las reuniones, a los encuentros para hacer los murales, porque lo que paso no puede volver a ocurrir y eso solo pasa si nosotras desde la capital somos la voz de todas aquellas que no han podido denunciar o hacer pública la muerte de su hijo o su familiar. los murales y nuestro arte son una idea para mantener vivo lo ocurrido y denunciar sin descanso, Yo creo que todavía no puedo descansar (2024).

Una vez descritos y analizados los códigos de la composición de la obra “NO parimos hijos pa la GUERRA” y los sentidos atribuidos por sus creadoras, se hace evidente que el arte se convierte en un lugar de enunciación para mantener viva la memoria de sus hijos y familiares. Además, el arte se utiliza como una estrategia de catarsis para tramitar el dolor, transformando estos espacios en lugares de encuentro y resistencia para las participantes. Lugares donde ellas encuentran consuelo, fortaleza y la oportunidad de contar sus historias a aquellos que se preguntan por la razón de ser de este mural.

3.1.3 Usos políticos de las resignificaciones en otros murales.

Para cerrar este apartado, al explorar los contextos de producción de las resignificaciones del mural QDLO, se han revelado algunos de sus usos políticos. Estos murales han servido como poderosos testimonios contra la opresión y la violencia estatal, en línea con los usos políticos de la imagen mural QDLO original. De igual modo, estas resignificaciones actúan como herramientas visuales que transforman los espacios en lugares para la reflexión, la resistencia y la solidaridad, y en contra del olvido. En este sentido, la serie de murales con elementos compartidos de la imagen original, surgidos en diferentes lugares de Colombia, ejemplifican esta función. Estas conclusiones respaldan los hallazgos de estudios previos realizados por Rojas (2021) y Rojas (2022) sobre los murales como expresiones políticas y herramientas para la re - territorialización.

No obstante, este apartado también se visibiliza que los usos políticos pueden estar en disputa dependiendo del lugar de enunciación, al reconocer la complejidad de la interpretación y el impacto que estas expresiones pueden tener según los lugares desde los que hablan los creadores y las víctimas. Es crucial entender que la significación política de estos murales puede variar, lo que subraya la importancia de considerar el contexto y las perspectivas individuales al analizar su mensaje y su impacto en la sociedad.

3.2 Resignificaciones del mural QDLO en caricaturas.

Este apartado analiza los contextos de producción y usos políticos de las caricaturas que han resignificado la imagen mural objeto de investigación.

Utilizando Google Lens, se llevó a cabo un rastreo de caricaturas digitales, dando prioridad a criterios de búsqueda basados en los códigos lingüísticos y cromáticos de la obra original, obteniendo 9 caricaturas para el análisis, las cuales fueron publicadas en la web entre 2019 y 2023. Se destaca que, aunque podría haber más caricaturas disponibles, se han seleccionado aquellas que cumplen, al menos parcialmente, con



Imagen 85. IR. ¡AQUÍ NO HA PASADO NADA!
Fuente: Movice. Autora Anyelik. Año:2019

los criterios de búsqueda establecidos. Tras el análisis, se amplió la comprensión de las complejidades políticas y sociales que rodean a estos crímenes de Estado, evidenciando que el humor y la sátira, inherentes a la caricatura, han logrado promover de manera efectiva el mensaje de la imagen original. Además, esta forma de expresión visual y textual ha actuado como una herramienta poderosa que, en el caso que nos ocupa, desafía el estatus quo y pone en discusión la responsabilidad de personajes como el expresidente Álvaro Uribe Vélez, como se detalla en el apartado.

La primera fecha de aparición de la caricatura “¡AQUÍ NO HA PASADO NADA!” de autoría de Anyelik, fue el 21 de octubre de 2019 solo unos días después de la censura sobre la primera versión del mural, la cual fue publicada por la “Fundación Razón Pública”, acompañada por el comentario crítico “No es sino cuestión de ponerle pintura y sobre los falsos positivos, aquí no ha pasado nada”. Esta caricatura conserva los detalles de composición de la imagen mural original al tiempo que describe la censura impuesta sobre la obra y su mensaje, sin embargo, su modificación actúa como crítica satírica a la manera como se han manejado los asuntos de la justicia en el país. En este sentido, la caricatura se burla y confronta la negación y encubrimiento de la violencia estatal.

De igual modo esta caricatura fue parte de las publicaciones realizadas por el Cajar y el Movice el 30 de octubre del mismo año para denunciar como tras el borrado del mural “Con tutelas buscaban los militares Mario Montoya y Marcos Pinto censurar mural ¿Quién dio la orden?”. Ello, no solo expone la censura física del mural, sino también cómo los militares cínicamente estaban dispuestos a utilizar y manipular la ley a su favor para evitar el escrutinio, la increpación y el juicio de acciones criminales sobre la población civil. Asimismo, esta sátira busca ilustrar cómo los gobiernos y las instituciones del establecimiento han empleado el borrado en la pared como un mecanismo para invisibilizar a las víctimas, ejerciendo otra política de silenciamiento sistemático por parte del Estado.

En este mismo contexto de producción, la caricatura # 86, formaba parte de un artículo digital publicado



por la Asociación Minga el 30 de octubre de 2019. Este documento replicaba la misma información ya mencionada y difundida por el Cajar y el Movice en referencia a la censura jurídico legal interpuesta por los generales Pinto y Montoya. Esta caricatura, a diferencia de la anterior, no utiliza los mismos códigos cromáticos que la vinculan con el mural original. Sin embargo, la pregunta retórica en mayúsculas sostenidas, "POR QUÉ CUSTODIAMOS UN MURO EN BLANCO", y su respuesta: "NO SE, ALGUIEN DIO LA ORDEN...", utilizan elementos lingüísticos compartidos con

el mensaje original, lo que permite al espectador conectar de inmediato con la obra y el contexto de censura que la rodea. De igual modo la composición de la caricatura # 86 visibiliza parte de lo mencionado en el capítulo 2, sobre la pérdida de agenciamiento de los soldados de menor rango al seguir órdenes sin cuestionar a sus superiores, así como la presencia del balde con pintura y el rodillo marcado con la palabra "censura" en la caricatura refleja el acto de borrado y las medidas de silenciamiento ejecutadas por las fuerzas militares días antes, cuando eliminaron el mural original con pintura blanca. Esta representación evidencia la recurrente acción de censura sobre el mural y sus resignificaciones, pero además revela cómo existe una apropiación del mensaje del mural pues, aunque en la caricatura no está explícita la imagen en cuestión, los observadores entienden la crítica y la sátira que la caricatura encierran.

Por otro lado, esta caricatura resalta cómo este muro se convirtió quizás en uno de los sitios más custodiados por militares en Bogotá, al mismo tiempo que se transformaba en un punto de disputa para la difusión del mensaje por parte de los participantes en la campaña por la verdad.

La caricatura "Órdenes son órdenes", elaborada por el caricaturista Vlado el 28 de febrero de 2020, adquiere una relevancia profunda en el contexto del fallo del juzgado 13, el cual favoreció a los militares y prohibió la exposición pública de la imagen mural de interés, constituyendo una crítica directa a la censura. Por un lado, muestra una pared blanca, sobre la que se vislumbra la imagen del mural original mientras que la figura emblemática de la muerte se encuentra borrando el mural con rodillo y pintura blanca. En el bocadillo, la Muerte expresa el pensamiento de esta en la frase "Órdenes son órdenes".

Al retomar el análisis de la imagen, basado en la regla de tercios y en la propuesta analítica de Riba (2023), se destaca el papel central que juega la figura de la muerte en la caricatura. Su posición focalizada en la composición y su acción de borrar el mural resaltan la capacidad de esta figura simbólica para restringir la libertad de expresión y ocultar la verdad; además, el hecho de que la muerte obedezca órdenes no es un detalle menor, sino que sugiere la presencia de una fuerza opresiva y autoritaria, responsable de decidir quién vive y quién muere en el país, lo que refuerza el cuestionamiento sobre quién emite las órdenes.

Esta caricatura en particular comparte una fase de resignificación con la imagen mural original, reflejando la actualización de información de acuerdo con los informes y hallazgos publicados por la JEP y las organizaciones defensoras de víctimas y derechos humanos en 2021. Así, se observan dos versiones de esta

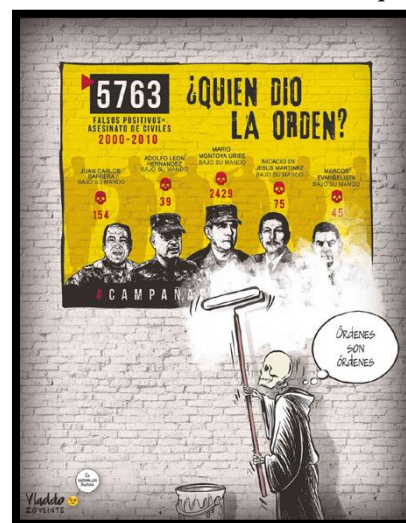


Imagen 87. ¿Quién dio la orden?
Fuente: Revista Semana Autor: Vlado.
Año: 2020

obra: la primera expuesta previamente y la segunda difundida por Mafapo en Twitter y por la revista digital Nueva Crónica Quindío el 18 y 19 de febrero de 2021, respectivamente (EFE, 2021).

En la caricatura "Órdenes son órdenes", se conserva la esencia de la versión original con cambios notables en la composición de la imagen. Una línea roja elimina la cifra de 5673, mientras que la cifra de 6400 se muestra en letras blancas con delineado rojo en el centro. Sin embargo, es desconocido por qué el caricaturista eligió esta cifra en lugar de la publicada por la JEP, como se hizo en la actualización de la versión 3.0 de la imagen mural en marzo de 2021, que presentaba la cifra de 6402. Para concluir la descripción de la composición de la caricatura, se destaca el uso del espacio en blanco para añadir la palabra "URIBE" en letras rojas mayúsculas, salpicada de manchas rojas que simbólicamente evocan la sangre.

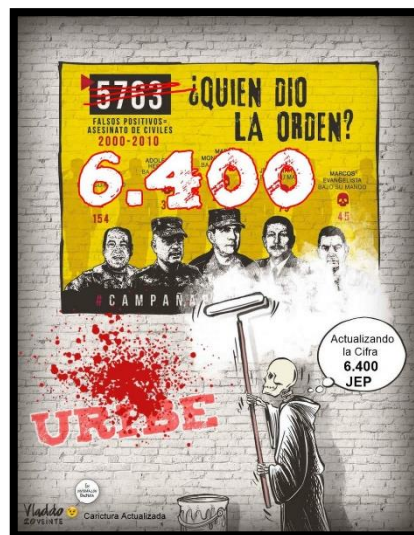


Imagen 88. ¿Quién dio la orden?
Fuente: Revista Semana Autor: Vlado.
Año: 2021

En síntesis el contexto de Producción de la caricatura “órdenes son órdenes” evidencia el activismo y la búsqueda de justicia por parte de organizaciones como Mafapo, sugiriendo que la etiqueta usada “lo estamos demostrando”, reafirmaba lo dicho por “Blanquita” para esta investigación “las locas no estábamos tan locas” pues el tiempo, las investigaciones, los hallazgos y los testimonios obtenidos y publicados en la jurisdicción, visibilizaban la macro cifra de víctimas así como la inocencia de las mismas. De igual modo, la caricatura y la versión actualizada de la imagen mural denuncian la impunidad con respecto a las estructuras de poder político y militar en el país, pues la inclusión del apellido "URIBE" sugiere una crítica y denuncia contra el expresidente de la seguridad democrática.



Imagen 89. ¿QUIEN DIO LA ORDEN?
Fuente: X-tan en Facebook. Año: 2022.

La caricatura # 89 del caricaturista X-TAN es la imagen oficial de una página de Facebook nombrada con el mismo nombre de la imagen mural en estudio: la cual es administrada de manera anónima y que hace publicaciones de crítica y denuncia de diferentes temas de violencia, corrupción y crímenes de Estado desde marzo de 2020, la fecha de publicación rastreable de esta caricatura es del 29 de julio de 2022. Esta caricatura es particularmente relevante para esta investigación debido a su composición, ya que representa cercanamente la imagen mural original al conservar las características de los códigos lingüísticos y cromáticos de la primera versión. En ella, se destaca el hiperrealismo caricaturesco de las facciones faciales

de los cinco militares inicialmente implicados en el caso 03 de la JEP. Siendo llamativo la extensión de brazos y piernas de la imagen mural, simulando al tiempo un cuerpo caído sobre una gran cantidad de sangre. En este sentido, un elemento clave dentro de la composición de la imagen son las piernas, las cuales están calzadas con botas que aparentan estar colocadas al revés, asunto no menor pues esta disposición en la indumentaria corporal es un símbolo asociado a los mal llamados falsos positivos, lo que añade a la caricatura un elemento de disrupción visual profundamente simbólico.

A propósito de lo mencionado, las botas colocadas al revés en la caricatura agregan un significado adicional a la composición que representa de manera elocuente las pruebas incriminatorias contra las fuerzas militares en relación con los crímenes. Evidencias que son parte de un archivo fotográfico y visual que ha sido divulgado por algunos medios de comunicación desde el año 2010. Material que visibilizó el montaje de escenas ficticias de combate, en las cuales se observan cuerpos de personas supuestamente abatidas en combate con las botas puestas al revés o en su defecto nuevas, así como la manipulación de armas y otros elementos incriminatorios. Estas evidencias se respaldaron en la denuncia e investigación llevadas a cabo por el juez militar Alexander Cortés, quien además señaló la persecución ejercida sobre los jueces que, como él, estaban denunciando y haciendo públicas estas irregularidades, destacando la presión ejercida sobre los mismos para fallar a favor de los militares implicados en los crímenes y de esta manera evitar su juzgamiento por parte de la justicia ordinaria (Canall, 2010), lo que pone de manifiesto la estrategia de impunidad relacionada con este caso, gestada por al menos 10 años al interior de las instituciones del Estado.

La siguiente caricatura “La pregunta quedará” hace parte de la entrevista realizada el 23 de marzo de 2020 por Sasha Yumbila Paz al caricaturista Jhorman Rodríguez, más conocido como Jhor Manr, titulada “La caricatura aterriza al político cuando cree ser intocable” en la que el psicólogo e ilustrador digital expone su incisiva crítica hacia figuras prominentes en la política colombiana, entre ellas, Álvaro Uribe Vélez e Iván Duque, pues en palabras del artista y a propósito del título de la entrevista declaró:



Imagen 90. La pregunta quedará. Fuente: Contagio Radio Autor: Jhor Manr. Año: 2020

Uribe desde el 2002, ha sido el máximo representante de la derecha corrupta de este país, al conocer los principales problemas sociales en Colombia, es sorprendente ver que Uribe está involucrado en casi todos, por eso aparece en muchos de mis dibujos. Me indigna que haya logrado construir esa burbuja mafiosa que impide que se conozca toda la verdad y que lo investiguen completamente WordPress (2023).

En este orden de ideas, la caricatura muestra al expresidente Álvaro Uribe tapando la imagen mural de "¿QUIÉN DIO LA ORDEN?" con lo que se infiere es sangre, dejando entrever un balde de pintura que se desborda de restos óseos añadiendo a la escena de la caricatura una dimensión violenta, que sugiere las consecuencias mortales de sus acciones. De igual modo, la acción de tapar la pregunta con sangre además sugiere una amenaza implícita a testigos potenciales o a aquellos que podrían revelar información incriminatoria, enfatizando aún más la gravedad de la situación y la posible coerción que rodea a estos eventos. Por otro lado, el globo de texto, marca en mayúsculas sostenidas: "SIGUIENTE PREGUNTA AMIGO PERIODISTA" la respuesta común del expresidente ante preguntas incómodas o acusaciones sobre crímenes de Estado entre otras, revelando así su evasión y responsabilidad, y por lo tanto el manto de impunidad y encubrimiento que le rodean a él y a los militares de la seguridad democrática.

La caricatura # 91 "¿Quién dio la orden?", creada por el dibujante y diseñador gráfico conocido como "Pataleo", se ha convertido en una pieza central en el contexto de los crímenes de Estado en Colombia. En esta representación visual, se observa a un militar con un delantal y una escobilla, simulando limpiar la muerte de las 6402 víctimas de crímenes de Estado. La imagen mural original, está siendo barrida debajo del mapa de Colombia, el cual se muestra



imagen 91.. ¿Quién dio la orden? Fuente: @laorejaroja Autor: Pataleo. Año:2020.

como una alfombra. Esta representación simbólica sugiere que el territorio colombiano se ha convertido en una fosa, donde las víctimas de crímenes atroces han sido ocultadas bajo sus suelos, más aún esta representación se relaciona con la impunidad y el encubrimiento de estos crímenes por diferentes miembros del Estado de manera cínica. Es decir que la caricatura no solo denuncia estos hechos, sino que también plantea una reflexión profunda sobre la realidad y como se desarrolla la justicia en el país.

Esta caricatura ha sido ampliamente difundida en varias publicaciones, utilizadas para confrontar la responsabilidad del gobierno del expresidente Álvaro Uribe mediante campañas digitales. La primera vez que la caricatura "¿Quién dio la orden?" fue compartida en línea se remonta al 1 de marzo de 2020, en un post de Twitter relacionado con los *hashtags* #falsospositivos y #quiéndiolaelorden. El uso de *hashtags* en este contexto de desempeña un papel crucial como estrategia de visibilización y denuncia, dado que estas etiquetas permiten que el contenido se agrupe y categorice fácilmente en plataformas de redes sociales, lo que facilita su descubrimiento por parte de un público más amplio. De igual modo y teniendo en cuenta el

contexto sociopolítico marcado por la censura, el uso de hashtags permite que la sociedad civil tome la iniciativa en la difusión de información, convirtiéndose en una herramienta poderosa para exigir rendición de cuentas y avanzar hacia la verdad y la justicia tal y como se evidencia en las publicaciones relacionadas con esta caricatura en particular.

En continuidad, el momento cumbre de la caricatura ¿quién dio la orden? fue en febrero de 2021, rastreándose 6 publicaciones en Twitter las cuales estaban acompañadas de hashtags y comentarios que exigían la redición de cuentas, baste como ejemplo el #EnemigoDeLaPaz, acompañado de los comentarios “Es evadir la responsabilidad de los hechos, no decir la verdad ante Colombia y las víctimas para sanar las heridas y avanzar hacia la reconciliación”, y, “es el ejercicio criminal del poder por parte del Uribismo”, las cuales recibieron respuestas por parte de los internautas tales como “Blanco es Gallina lo pone frito se come, ALVARO URIBE VELEZ” y “¿Quiénes fueron los ministros de defensa de la época? ¿Ellos no sabían nada? ¿Por qué nadie quiere tocar a Juan Manuel Santos sobre este tema? De igual manera, la

caricatura en cuestión acompañó el “#Una Amenaza acompañado del comentario: es que mientras la prensa internacional pide a Uribe respuestas concretas sobre los 6.402 falsos positivos registrados en su gobierno, el presidente Duque sigue guardando silencio por estos macabros hechos”. En este orden de ideas, las publicaciones mencionadas son un claro ejemplo de una comunidad activa que utiliza las redes digitales para informar y amplificar el mensaje de reclamo y denuncia, especialmente en la búsqueda de que los responsables de los crímenes de estado respondan. De igual modo estas publicaciones que acompañan a la caricatura critican la falta de respuesta por parte del entonces presidente Iván Duque, al tiempo que cuestionan la complicidad o negligencia de otros funcionarios, incluyendo ministros de defensa y al expresidente Juan Manuel Santos. En este sentido, estas caricaturas y las narrativas emergentes de estas y del contexto evidencian un cuestionamiento directo sobre varios actores, que no se limita a los comandantes de los batallones, sino que incluye al expresidente Álvaro Uribe y sus ministros de defensa.



imagen 92, Indignado. Fuente: Twitter. Año:2021



imagen 93.. ¡No más impunidad! Fuente: @indignadocol1. Año:2021.

Siguiendo esta línea argumentativa, es posible afirmar que las caricaturas emergentes y relacionadas con el caso de los mal denominados “falsos positivos” a través del sarcasmo y la sátira, ha confrontado la responsabilidad y la impunidad, poniendo en la escena a personajes considerados por el estatus quo como intocables, siendo el gobierno de Álvaro Uribe y su partido político responsabilizados por lo menos socialmente con los crímenes perpetrados por los militares.

Un ejemplo contundente son las publicaciones digitales que se muestran en las imágenes 92 y 93, las

cuales emplean caricaturas en forma de collage junto con otros materiales gráficos para evidenciar cómo algunos internautas logran entrever y cuestionar la relación del expresidente y su entorno político con estos graves hechos.

Por otro lado, la caricatura “¿Quién dio la orden?” tiene una versión análoga que se manifiesta en el mismo periodo de producción de la mencionada en el apartado inmediatamente anterior. Esta versión se destaca por enfatizar en el número de víctimas y el interrogante que da título a la obra. Lo que realmente potencia la interpretación de esta caricatura es, en primer lugar, su representación del territorio colombiano como una tierra marcada por la muerte y la extrema violencia. Esto se refleja en el uso del color rojo y la presencia de restos óseos, donde la bandera nacional está representada por el



imagen 94. IR. ¿Quién dio la orden?6402, Fuente: Lanuevaprensa Autor: Safady. Año:2021.

color de la muerte y sobre ella la cifra de 6402 víctimas. En segundo lugar, destaca la similitud entre los códigos lingüísticos y cromáticos con la imagen mural original de la campaña por la verdad. Resulta relevante señalar que esta caricatura surge en el contexto del Auto 033 de 2021 emitido por la JEP el 12 de febrero de 2021, razón para que en ella se evidencie la macro cifra siendo esta una de las primeras apuestas gráficas en hacer pública la cifra, incluso antes de la versión 3.0 de la imagen mural en estudio. En este sentido, esta caricatura refleja la apropiación del mensaje y de los códigos lingüísticos de la obra por parte de los caricaturistas que, desde distintos estilos de caricaturización, comparten estos códigos, añadiendo

complejidad y significado a las circunstancias, denuncias y reclamos alrededor de estos crímenes y sus responsables.

En junio de 2021, apenas un mes después del borrado de la versión 3.0 de la imagen mural, se rastrea la caricatura “QUIEREN TAPAR LA HISTORIA” de “Soy Omi” en la página oficial de la revista digital “Las 2 orillas”, acompañada del comentario “Aunque intenten pintar los murales alusivos a los falsos positivos y a otros escabrosos episodios, lo cierto es que muchos no están dispuestos a olvidar”. En este orden de ideas, la caricatura destaca la censura impuesta sobre el mural, a la vez que sugiere la presencia del rostro de Álvaro Uribe entre los restos del borrado, sugiriendo que este personaje puede ser uno de los promotores de ocultar y tergiversar lo ocurrido, así como su responsabilidad con los crímenes de Estado. Mientras que el comentario que acompaña la caricatura muestra la resistencia al olvido tanto desde los espacios físicos como los digitales.



imagen 95. QUIEREN TAPAR LA HISTORIA.
Fuente: Las2ORILLAS. Año: 2021.

Como conclusión del análisis de las caricaturas relacionadas con el mural ¿QDLAO? Y por lo tanto con el caso 03 de la JEP, se destaca la notable coincidencia en los códigos, cromáticos y de composición, tanto a nivel de elementos individuales como en la estructura general. Esto evidencia una apropiación y resignificación de la imagen mural por parte de los caricaturistas, lo que amplía la relevancia y la influencia de la obra original, especialmente en los espacios digitales. Asimismo, se puede afirmar que las caricaturas políticas relacionadas con los crímenes de los "falsos positivos", que surgieron entre 2019 y 2023, se caracterizan por confrontar y responsabilizar al expresidente Álvaro Uribe con estos crímenes. Este aspecto cobra relevancia dado que la figura de Uribe no se manifiesta explícitamente en la imagen mural objeto de investigación, lo que lo convierte en un elemento interpretativo crítico añadido por los caricaturistas, que ha servido para visibilizar ante la opinión pública que algunos gobiernos como el de la seguridad



imagen 96. TRES DORITOS DESPUES.
Fuente: El Espectador/Patancartoon. Año: 2023

democrática han incrementado exponencialmente el fenómeno de la violencia sobre la población civil y del conflicto armado en el país, pero lo más grave sin rendición de cuentas.

Un ejemplo ilustrativo de esta confrontación se encuentra en la caricatura titulada "TRES DORITOS DESPUÉS", creada por "Patancartoon" y publicada en El Espectador el 15 de septiembre de 2023, donde se

presenta una escena dividida en dos momentos: en el primero, Uribe aparece enérgico e iracundo, expresando “¡YO DI LA ORDEN!” a través de un globo de texto, mientras que en la segunda parte se le muestra en pose relajada y sonriente. Esta transformación del personaje de una escena a la otra subraya, de manera humorística y crítica, la percepción de tranquilidad e impunidad que rodea a Álvaro Uribe, incluso después de esta confesión.

A propósito de esta caricatura, su contexto de producción se enmarca en el descontento social de algunos manifestantes en una zona rural de Medellín, donde Uribe se encontraba haciendo campaña en beneficio de su partido político. Durante este evento, los manifestantes increparon al expresidente con arengas y una pancarta de gran tamaño que contenía la pregunta “¿QUIÉN DIO LA ORDEN?”, acompañada de la cifra “6402”. Mientras los manifestantes gritaban a Uribe que no olvidaban lo ocurrido durante su gobierno. En este escenario, Uribe expresó: “Yo sí di la orden”, lo que algunos interpretaron como una confesión, tal y como lo titularon algunos medios de comunicación. Sin embargo, después de un momento de silencio, comenzó a matizar sus palabras, diciéndole a los manifestantes:



imagen 97. Pantallazo de pancarta de manifestación zona rural de Medellín. Fuente: Noticias 1. Año: 2023.

Yo di la orden de entrar a la comuna 13, sacar a la guerrilla y a los paramilitares. Yo di la orden de desmontar a los paramilitares. Me tocó dar la orden de sacar a 28 miembros de las Fuerzas Armadas por eso (Uno, 2023).

Aunque en esta declaración no reconoce directamente su responsabilidad con el caso 03, sí admite haber dado la orden de entrar y atacar la comuna 13, acción más conocida como la Operación Orión, realizada entre el 16 y el 22 de octubre de 2002, que de acuerdo con la Corporación Jurídica Libertad, esta operación dejó como saldo: “80 civiles heridos, 17 homicidios cometidos por la Fuerza Pública, 71 personas asesinadas por los paramilitares, 12 personas torturadas, 92 desapariciones forzadas y 370 detenciones arbitrarias” (Hernandez, 2018), siendo esta coordinada por el general Mario Montoya. Sin duda, otro caso de violencia estatal que sigue sin ser castigado. Hasta el día de hoy, solo un militar de rango bajo ha sido condenado, mientras que el Estado colombiano solo ha recibido una condena por parte de la CIDH en octubre de 2023, casi 20 años después de los crímenes, por la desaparición forzada de Arles Edisson Guzmán Medina, revelando la conexión entre agentes estatales y grupos paramilitares durante esta operación. Mientras tanto, para Álvaro Uribe, el “yo di la orden” no significa asumir su responsabilidad, sino más bien se presenta como un salvador incomprendido, intocable por la ley.

3.2.1 Usos políticos de la imagen mural QDLO en caricaturas.

Para cerrar este apartado, se puede afirmar que los caricaturistas mencionados han apropiado el mensaje y la composición del mural original para confrontar la impunidad y la responsabilidad de los actores políticos y militares implicados, ampliando así la relevancia y la influencia de la obra original, contribuyendo significativamente a la propagación y apropiación del mensaje a través del humor y la sátira. Asimismo, para denunciar cómo los militares manipulan la ley para evitar el escrutinio y cómo se utiliza el borrado del mural como un mecanismo para invisibilizar a las víctimas. Poniendo en evidencia a la censura como una estrategia de silenciamiento sistemático por parte del Estado, destacando la participación de diversos actores en una jerarquía en la que unos dan las órdenes y otros las siguen sin cuestionamiento.

Otro de los usos políticos identificados en estas caricaturas es la exposición de la cadena de mando que encierra a estos crímenes, destacando a Álvaro Uribe como uno de los máximos responsables de los crímenes de Estado. Estas representaciones visuales no solo señalan su implicación en los crímenes, sino que también revelan la impunidad y el encubrimiento que rodean su figura; siendo posible debido a que la caricatura es una forma de expresión artística que enfrenta menos limitaciones y censuras que otros medios. Pues esta como se ha observado en las caricaturas abordadas explora temas que desafían al poder establecido, que para el caso desafía la imagen del “Gran colombiano”⁴⁴.

3.3 El mural en pancartas y flyers

Como parte de la producción gráfica del mural objeto de estudio se identificaron 9 expresiones gráficas presentes en *flyers* y pancartas. Para el análisis, se han seleccionado las imágenes a continuación referenciadas como # 98 y 99. En el análisis de estas obras seleccionadas, se examinarán los elementos que retoman del mural original, su composición gráfica, así como sus contextos de producción y usos políticos.

En este orden de ideas, el *flyer* "SABEMOS QUIÉN DIO LA ORDEN" permite evidenciar un proceso reflexivo por parte de colectivo de producción gráfica “Puro Veneno”, esta iniciativa convocó a la participación en una activación gráfica relacionada con



imagen 98. SABEMOS QUIÉN DIO LA ORDEN.

el mural "¿QUIÉN DIO LA ORDEN?", extendiéndose al público internauta de Facebook desde el 13 de marzo de 2020 hasta el 13 de abril del mismo año. La iniciativa tenía como objetivo principal promover la

⁴⁴ El concurso "El Gran Colombiano" fue una iniciativa conjunta del canal History y El Espectador en 2013. Donde los televidentes eran los votantes para elegir al ganador de este título. Álvaro Uribe Vélez fue elegido el ganador, a pesar de su papel como promotor de la política de seguridad democrática y su asociación con los crímenes de Estado.

reinterpretación del mural original, enriqueciéndolo con las visiones y aportes de los participantes. En la convocatoria, se resaltaba la postura crítica del colectivo hacia el uribismo, los militares y la fuerza pública, considerándolos como "puro veneno", mientras se enfatizaba el arte y la participación ciudadana como un "antídoto" necesario. Uno de los artistas colaboradores, quien formó parte del colectivo durante la convocatoria, destacó la importancia de esta iniciativa, reflejando su compromiso con el arte como herramienta de resistencia y transformación social.

Nosotros, como colectivo, queríamos que el mensaje del mural se extendiera, pero también que fuera motivo de discusión, el papel político del colectivo no se agota con la pinta; debe trascender a otros espacios donde la indignación se convierta en el motor para construir la verdad y reclamar justicia, no solo por los falsos positivos, sino por los diferentes crímenes de Estado (Artista, 2024).

El flyer que acompaña la convocatoria comparte una estrecha relación con la imagen mural original, tanto en su mensaje lingüístico como en su composición cromática y simbólica. En primer lugar, el título del flyer, destacado en letras mayúsculas y negrillas en color blanco, establece una afirmación contundente: "SABEMOS QUIEN DIO LA ORDEN" es decir que en este contexto ya no se pregunta, sino que se afirma. De igual modo se puede inferir que la elección cromática no es arbitraria, ya que el blanco simboliza la transparencia y la claridad, características esenciales para que salga a flote la verdad, así como el color rojo tras la frase evoca la idea que "lo que se sabe" está relacionado con hechos manchados de sangre. Por otro lado, se hacen evidentes los códigos cromáticos compartidos entre el flyer y la obra mural original, por el uso de los colores blanco, negro, amarillo y rojo, siendo el negro y blanco los colores predominantes, evocando una dualidad entre la verdad y el ocultamiento. Asimismo, la base cromática en negro proporciona un telón de fondo sobre el cual se proyectan las figuras de los cinco militares, evocando así la imagen mural original solo que en esta resignificación emergen como sombras rojas, reflejando simbólicamente la violencia y el derramamiento de sangre de la que estos han sido partícipes. Por último, en primer plano se observa la invitación a participar en la activación gráfica en color amarillo, lo que sugiere el llamado para abordar un tema urgente.

Expuesto lo anterior, se podría afirmar que el colectivo atribuye unos usos políticos significativos a la imagen del mural al emplear el arte como una herramienta de activismo y protesta social, convirtiéndose en un medio para difundir ideas y promover el diálogo público. De igual modo se evidencia que esta iniciativa es una invitación a la movilización ciudadana, instando a la sociedad a exigir responsabilidad a las autoridades y a abogar por la justicia y los derechos humanos.

Así mismo, la imagen # 99 “Sabemos quién dio la orden y en Barrancabermeja exigimos justicia”, es una valla publicitaria que se instaló el 25 de septiembre de 2020 cerca del batallón militar de Barrancabermeja, la cual se convirtió en tendencia digital desde su publicación hasta el 28 de septiembre del mismo año, rastreándose más de 35 publicaciones en este periodo tiempo. La valla presentaba la imagen de Álvaro Uribe Vélez, acompañada por un número de reseña que hacía referencia a su situación judicial, y debajo de esta cifra, el hashtag "#QuePareElGenocidio". La controversia rodeaba esta apuesta gráfica no solo por los elementos ya mencionados, sino porque compartía los códigos lingüísticos y cromáticos de la imagen mural objeto de investigación. Por lo tanto, en ella se constituía la relación de Uribe y los crímenes de denuncia de la imagen mural original.



imagen 99. Sabemos quién dio la orden y en Barrancabermeja exigimos justicia
Fuente: @PalmaEdwin en Twitter. Año: 2020.

Como parte de los elementos compartidos entre las obras están: la base cromática amarilla, así como el uso de los colores negro y blanco para transmitir el mensaje de los códigos lingüísticos, así como para la construcción del efecto hiperrealista del rostro de Álvaro Uribe. Además de los detalles previamente mencionados, la valla incluía las frases "Detenido por soborno en la actuación penal y fraude procesal" y "No es persecución política, tiene ese número por bandido", a la par que se podían observar imágenes miniatura que simulaban militares armados, acompañadas de un triángulo dirigido hacia la derecha, diseño visual que dirigía la mirada del espectador hacia las frases y el rostro de la valla, enfocando así el orden de lectura y la interpretación del mensaje.

Dicho lo anterior, el contexto de producción de esta imagen se enmarca en los escándalos relacionados con la gestión del expresidente y sus más de 270 investigaciones abiertas por diversos delitos, que incluyen fraude procesal, soborno, espionaje, nexos con paramilitarismo y participación en masacres entre otros, de acuerdo con el periódico digital “El cuarto mosquetero” (2020). En consecuencia, en agosto del mismo año la Corte Suprema de Justicia dictaminó arresto domiciliario para el expresidente, diligencia donde se le adjudicó el número que lo reseñaba como presidiario, situación que lo convirtió en el primer mandatario en la historia del país en recibir esta sanción. En consecuencia y sumado al descontento social, la Unión Sindical Obrera (USO) en cabeza de Edwin Palma financiaron la instalación de esta apuesta grafica de la que se desprendieron varios sentidos, el primero de ellos de acuerdo con declaraciones de la USO era

respaldar la decisión tomada por la Corte Suprema de Justicia de judicializar al expresidente, también confrontar y el apoyo que este recibió por parte de su partido político y del entonces presidente Iván Duque, quien se mostró renuente a acatar las decisiones judiciales y a respetar la independencia del poder judicial (Cipagauta, 2020). De igual modo, el líder sindical Edwin Palma, declaró al igual que en sus primeras publicaciones en Facebook y Twitter. “lo que se quiere mostrar con este espacio publicitario es que Barrancabermeja no es uribista y que ya no le come cuento a Uribe” (Facebook , 2020).

Siendo así que a tan solo un mes de la instalación de la valla en cuestión, esta fue censurada por personas vinculadas al partido político del Centro Democrático, quienes utilizaron vías legales para buscar su retiro; entre los solicitantes se encuentra Edwin Ballesteros, representante a la Cámara por Santander, quien en entrevista a Cablenoticias(2020) afirmó que el mensaje de la valla era “una difamación” generándose allí una pugna por el espacio público y el ejercicio del derecho a la libre expresión, al igual que ocurrió con la imagen mural original, pues la USO, se negó a retirarla; sin embargo pese a los esfuerzos del sindicato esta fue desmontada por órdenes de la alcaldía supuestamente por no cumplir con los requisitos legales para su presencia (Vanegas, 2020). Asunto no menor pues se puede evidenciar la censura institucional no solo sobre la imagen mural original sino también sobre las resignificaciones.

En conclusión, la valla publicitaria "Sabemos quién dio la orden y en Barrancabermeja exigimos justicia" ejemplifica cómo las expresiones gráficas relacionadas con la obra en estudio se han convertido en poderosas herramientas de comunicación en Colombia, desafiando directamente el estatus quo, incluso confrontando a figuras consideradas intocables como el expresidente Álvaro Uribe. Esta valla ilustra cómo, a través del uso de los códigos cromáticos y lingüísticos, de la imagen mural original de QDLO, se realizan reclamos en contra de la impunidad, especialmente en relación con el caso 03, no obstante, también se usan para hacer visibles otros crímenes que se cometieron durante el mandato de Uribe Vélez que demandan justicia como la compra de testigos y su relación con el paramilitarismo.

Como parte del análisis de esta valla se retoma la regla de tercios en conjunto con el análisis de la imagen propuesta por Riba (2023), destacando que la información crucial se encuentra en el centro de la imagen sobre las cuadrículas 4, 5 y 6, donde se leen las frases "Detenido por soborno en actuación penal y fraude procesal" y "No es persecución política, tiene ese número por bandido", frases que presentan acusaciones directas contra Álvaro Uribe Vélez, al tiempo que niega la idea de que la situación judicial del expresidente sea el resultado de una persecución política, enfatizando que el número de presidiario se debe a su comportamiento delictivo, representándolo como un "bandido" al analizar toda la composición de la valla. De igual modo, su estratégica ubicación cerca de un batallón militar y el respaldo sindical para su instalación

y publicaciones digitales revelan la intención de generar un impacto significativo y alcanzar una amplia audiencia, mientras se hace evidente su postura política anti uribista, desencadenando un debate público sobre su mensaje, pero sobre todo de la distancia político-ideológica que se ha ido constituyendo alrededor del expresidente. Además, la reacción de censura frente a esta expresión gráfica pone de manifiesto el reconocimiento implícito de su potencial para influir en la opinión pública y su papel como herramientas políticas para movilizar, informar y potencialmente provocar cambios en la sociedad, por ello la reacción de la censura como mecanismo de silenciamiento son el común denominador entre las obras.

3.4 Resignificaciones del mural en performance e instalaciones y algunos objetos.

Parte esencial de esta investigación es otorgar voz a aquellos que están tras la imagen mural ¿QUIÉN DIO LA ORDEN? Por esta razón, el inicio de este apartado no podría ser otro que el relato de "Blanquita" la madre de Julián, uno de los jóvenes asesinados en Ocaña, Santander. Ella compartió la dolorosa experiencia de perder a su amado hijo, entre palabras cargadas de emociones profundas, silencios, lágrimas y suspiros con el deseo de transmitir la historia de Julián. Por tanto, El apartado a continuación, "Seis meses Buscando a Julián" es solo una muestra del sufrimiento de los vivos por sus familiares asesinados a sangre fría.

3.4.1 Seis meses buscando a Julián...

Del relato de doña Blanquita, se reconoce el modus operandi que llevaron a la desaparición y posterior asesinato de Julián. Todo comenzó en un local de un vecino que atraía a los jóvenes los fines de semana, allí en medio de la camaradería Julián recibió una supuesta oferta de trabajo, nada fuera de lo común, pues él solía aceptar trabajos ocasionales para ayudar con los gastos del hogar. Sin embargo, lo que parecía una oportunidad laboral se convirtió en una trampa mortal.

El 2 de marzo, Julián salió de casa emocionado por la oportunidad laboral despidiéndose de su mamá quien, al recordar ese día no puede evitar llorar. Ella esperaba que Julián regresara pronto después de reunirse con esa persona para discutir el asunto del trabajo. Sin embargo, a medianoche, aún no había vuelto, lo que causó preocupación en la familia. Al principio, pensaron que podría haberse quedado en el bar o que simplemente se había retrasado, pero era inusual, ya que Julián siempre llegaba temprano a casa. A medida que pasaban las horas, la angustia de Blanquita crecía. Al día siguiente fueron a la policía en busca de ayuda, donde le dijeron que al menos deberían pasar 72 horas antes de declararlo como desaparecido. No obstante, Blanquita comenzó una búsqueda desesperada visitando hospitales, la UPJ y la morgue, sin ningún éxito. Blanquita recuerda que en su desesperación creía escuchar la voz de Julián llamándola, pero pronto se dio cuenta de que era solo su imaginación. En la URI de Soacha, una vecina, al notar su angustia, le preguntó qué ocurría. Blanquita compartió su preocupación, y la vecina reveló que su hermano también

había estado desaparecido y que lo habían encontrado en el puesto de policía del Puente Peatonal. Movida por la esperanza, Blanquita se dirigió allí en busca de su hijo, lamentablemente tampoco lo encontró.

Tras las 72 horas de desaparecer Julián, Blanquita acudió a presentar la denuncia oficial en la Fiscalía, donde le pidieron una foto actualizada de su hijo, llevando una foto de antes de su graduación. Sin embargo, al hacerlo, se enfrentó a una situación aún más difícil, pues sintió una especie de violencia por parte de la funcionaria que la atendió, pues esta intentó hacerla sentir culpable por no conocer lo suficiente la vida de su hijo, insinuando que tal vez él tenía secretos y por eso había desaparecido. Evidenciando así, los desafíos adicionales que enfrentan las personas en situaciones de desaparición de seres queridos, especialmente cuando las autoridades encargadas de apoyar tienen respuestas insensibles o poco comprensivas.

A esta experiencia de por sí ya dolorosa se sumó la muerte de la madre de Blanquita, confesando entre lágrimas que su angustia era tan profunda por la desaparición de Julián que no pudo vivir el duelo por la pérdida de su madre, lo que llevó a que fuera juzgada por su propia familia, incapaz de entender su dolor como madre. Blanquita relata, mientras toma un suspiro, que su vida se convirtió en un verdadero infierno, pues las calles cercanas a su hogar, así como toda Soacha, estaban llenas de carteles con el rostro de su hijo desaparecido; cada paso que daba, cada esquina a la que miraba recordaba la ausencia de Julián. Durante los siguientes seis meses de incertidumbre, su vida giraba en torno a visitar la fiscalía, los puestos de policía y los hospitales en busca de alguna pista que pudiera dar con su paradero, pero todo resultaba en vano. La insistencia la llevó a solicitar que la búsqueda se extendiera a otros departamentos de Colombia, pues la posibilidad de encontrarlo en Soacha, Bogotá y Cundinamarca ya había sido descartada.

Sin embargo, ella nunca perdió la esperanza de que él apareciera o de recibir una llamada que revelara su paradero, siempre estaba pendiente del teléfono, esperando ansiosamente alguna noticia; también recuerda que solía sentarse en la rampa amarilla, el lugar donde solía esperarlo, y se sumía en llanto. Algunas personas, conmovidas por su dolor, le sugerían visitar a un brujo para obtener respuestas, pero ella rechazaba esa idea, prefería esperar, aferrada a la esperanza. Sin embargo, su hija le confesó que había ido a ver a un vidente, quien en las cartas le reveló que Julián ya no estaba en este mundo, pero Blanquita seguía inquebrantable a la espera de Julián.

Un día cualquiera a principio de septiembre, los comentarios en el barrio sugerían que los muchachos de Soacha que estaban desaparecidos estaban apareciendo muertos en Bucaramanga. Blanquita, decidida a obtener información, se lanzó en búsqueda de cualquier indicio. Recuerda que una vecina, cuyo nombre no logra recordar, le mencionó haber escuchado que los jóvenes desaparecidos estaban apareciendo en Ocaña, Santander. Sin embargo, esta información no cuadraba para ella, ya que Ocaña se encuentra a unas 20-24 horas de distancia de Bogotá, con esta discrepancia en mente, regresó a casa, pensando que quizás era solo

un rumor. Su esposo, intentando calmarla, le dijo que no se preocupara, que eran solo chismes y que debían esperar a ver qué decía la Fiscalía.

Sin embargo, en lugar de quedarse tranquila, decidió visitar a la mejor amiga de su hijo, Julián. Allí, mientras le pedía un vaso de agua, le preguntó si creía que Julián estaba entre los muchachos que habían sido encontrados muertos. La reacción de Sandra, la amiga de Julián fue una sorpresa para Blanquita: sus ojos se llenaron de lágrimas y con voz entrecortada, Sandra le confesó que había hablado con una mujer llamada Tatiana esa mañana, quien tenía un familiar desaparecido y le había contado que habían encontrado a su ser querido muerto en Ocaña, junto a otro joven llamado Julio César, y que entre esos cuerpos también estaba el del muchacho que vivía enfrente de la fábrica. Julián era el muchacho que vivía en frente de la fábrica.

Doña Blanquita recuerda que se quedó sin aliento, paralizada. caminó hacia la calle, sintiendo que sus piernas temblaban, todo a su alrededor parecía silencioso, y se aferró con fuerza para evitar caer. Mientras tanto, una señora le preguntaba qué sucedía, pero en su mente resonaba una y otra vez: "Julián está muerto, mataron a Julián". Las palabras se repetían constantemente en su cabeza. La gente empezó a murmurar y los vecinos intentaban ayudarla. Pero ella estaba en estado de shock, incapaz de derramar lágrimas. su única respuesta era repetir: "Julián está muerto". Finalmente, la llevaron a casa, donde sus otros hijos preguntaban por Julián, incapaz de decir nada más, Blanquita se sentó en la sala, abrumada por el dolor y la incapacidad de encontrar palabras.

Después de recibir la devastadora noticia, Blanquita se dirigió a medicina legal, allí, describió detalladamente a Julián, explicando que llevaba seis meses desaparecido. La médica que la atendió le hizo preguntas sobre la apariencia de este, si tenía algún tatuaje u otra característica distintiva. Ella recordó el tatuaje en forma de balanza en el antebrazo de Julián, que representaba su signo zodiacal. La médica le informó que tenían un cuerpo NN que coincidía con la descripción y el tatuaje. En ese momento ella supo que su hijo estaba muerto. Después de reconocer el cuerpo, surgieron nuevos desafíos para ella y su familia. Uno de los principales obstáculos fue la falta de recursos económicos para trasladar el cuerpo, ya que estaba en una fosa común en Ocaña, Santander. La situación se volvió aún más urgente cuando, el 18 de septiembre, se convocó a varias familias de las víctimas para informarles que los cuerpos iban a ser entregados pronto. Esta noticia vino acompañada de la preocupación de que muchos de los cuerpos en la fosa común estaban siendo devorados por animales, lo que afectaba gravemente su estado.

El 23 de septiembre, la noticia del asesinato de los jóvenes comenzó a difundirse, aunque aún no se tenían detalles claros sobre los motivos y los responsables. Blanquita recuerda que el Instituto de Medicina Legal se encontraba colmado de periodistas y medios de comunicación, lo que inicialmente la hizo pensar que

estos estaban cubriendo la muerte de algún personaje famoso. Sin embargo, su percepción cambió cuando César Chaparro⁴⁵ se acercó a ella y le preguntó si era familiar de alguno de los jóvenes fallecidos. Ante esta pregunta, Blanquita asintió y se dio cuenta que allí estaba ocurriendo algo más. Tratando de comprender lo que estaba sucediendo, ella escuchó cómo el periodista le preguntaba a otra mujer presente si podía entrevistarla. Sin embargo, esta respondió que no podía ayudar porque tenía más familia y temía represalias. Entonces, los periodistas y las personas presentes comenzaron a bombardear a Blanquita y su hija con preguntas sobre lo sucedido con Julián, a lo que ella solo pudo responder que nunca imaginó que su hijo terminaría siendo víctima de una red de asesinos.

El 25 de diciembre, los medios de comunicación dieron voz a al entonces presidente de Colombia Álvaro Uribe Vélez, quien declaró que los jóvenes abatidos en combate no se habían ido a recoger café. Mención que fortaleció a Blanquita para enfrentar lo que viniera. Nuevamente con lágrimas y voz entrecortada, menciona que, entonces, recordó la promesa que le hizo a su hijo al nacer, de protegerlo siempre, y que ahora que él no podía defenderse, pues él no había sido guerrillero y lucharía a toda costa por la verdad y limpiar su nombre.

Según el informe de Medicina Legal, Julián fue asesinado el 3 de marzo, un día después de salir de su casa, permaneciendo en la nevera de la morgue por 4 meses, hasta que lo sacaron por la saturación del cementerio de Ocaña, donde ya no había espacio para más cuerpos. Ante esta situación, el alcalde y el cura de Ocaña alquilaron un cementerio llamado Las Miscas, donde enterraban los cuerpos, incluido el de Julián. Este lugar se convirtió en el sitio al que acudían los familiares para recoger los restos de sus seres queridos, y donde les informaban que estaban en una fosa común de “guerrilleros caídos en combate”. Un detalle relevante sobre la muerte de Julián es que, de acuerdo con el primer informe de Medicina Legal, este indicaba que él había fallecido por tres impactos de bala, pero en la exhumación y en la nueva investigación se descubrió que en realidad había recibido 13 impactos. Este hallazgo desencadenó momentos verdaderamente dolorosos para Blanquita quien para este momento detalló las partes del cuerpo de su hijo donde había sido impactado, describiendo cada herida con dolorosas expresiones en diminutivo. Finalmente, entre lágrimas, expresó su indignación y dolor, afirmando que “hicieron con él lo que quisieron”.

En consecuencia, Blanquita sostiene la responsabilidad de algunas personas del cuerpo técnico de Medicina Legal, argumentando que no realizaron adecuadamente su trabajo, mencionando que la camiseta que Julián llevaba puesta el día de su muerte se ha convertido en objeto de investigación, pues los patrones de los impactos de bala en la camiseta sugieren que Julián no portaba ningún arma, ya que no había rastros de

⁴⁵ Periodista de Radio y Televisión

pólvora en sus brazos ni en su ropa. Además, cómo los disparos entraron en la camiseta cuestiona la versión inicial de su muerte, lo que pone en duda la actuación de otras instituciones estatales respecto a estos crímenes.

Para concluir, la historia de Blanquita y Julián sirve como un ejemplo representativo de las experiencias vividas por miles de víctimas y sus familiares. Estas situaciones han impulsado a estas madres, hermanas, esposas y familiares a emprender diversas formas de lucha, buscando conocer y hacer pública la verdad sobre la violencia y la deshumanización que sufrieron sus seres queridos antes de ser asesinados. Además, buscan reconstruir la dignidad de sus familiares, enfrentando la revictimización que surge al ser criminalizados tanto sus seres queridos como ellas mismas.

3.4.2 Mujeres con las botas bien puestas.

Por último, se selecciona para el análisis la apuesta plástico-performativa “Mujeres con las botas bien puestas” liderada por el colectivo Mafapo. En este apartado se indaga por el contexto de producción de la obra mural y por los sentidos construidos alrededor de esta. La muestra artística permite ilustrar cómo las mujeres expresan y enuncian el fenómeno de la violencia que el Estado les ha impuesto. Siendo esta exposición itinerante un recordatorio de los hijos y familiares de las víctimas, además del recordatorio de que las madres, esposas y hermanas siguen luchando contra la impunidad, tal como lo expreso una de las voceras del colectivo para Colombia+20 (2023):

Nosotras nos encargamos de hacer memoria a través del arte. A nuestros familiares le pusieron las botas al revés y ahora decidimos intervenir 30 pares para que las vea el país así mismo con esta iniciativa se pretenden conseguir 6402 pares de botas que representen a cada una de las víctimas.

Para contextualizar la cita de Mafapo, es fundamental comprender el trasfondo detrás del simbolismo de las "botas al revés", erigiéndose estas como una representación de los crímenes de Estado, específicamente en la modalidad de falsos positivos tras la revelación de pruebas que implicaban a miembros del Ejército Nacional en la creación de escenas de combate ficticias que incluían vestir a las víctimas civiles como guerrilleros incluyendo el calzado. Ello fue posible, como se mencionó en el apartado del análisis de caricaturas (pág. 131), debido a la denuncia realizada por el juez militar Alexander Cortés tras los hallazgos de su investigación, además de las publicaciones del 16 de julio



*imagen 100. Víctima con las botas nuevas y al revés.
Fuente: Archivo Noticias 1. Año: 2010.*

de 2010 realizadas por la revista Semana y Canal 1 donde se expuso un archivo fotográfico y visual que destacaba cómo algunas de las víctimas portaban las botas puestas al revés, lo que demostraba la imposibilidad de haber caminado o combatido en esas circunstancias.

Además, se evidenciaba que varias de estas botas estaban completamente nuevas, lo que sugería la creación de escenarios de combate ficticios. En este sentido, las botas al revés se convirtieron en símbolos de la manipulación y la mentira detrás de estos crímenes, y de la deshumanización de las víctimas, convertidas en cifras para obtener beneficios económicos por parte de los militares. Las botas al revés permiten visualizar y comprender lo analizado en el capítulo 1, donde se muestra cómo se configura en Colombia la categoría de falsos positivos (pág. 27-29), así como el *modus operandi* y el funcionamiento de los kits de incriminación (pág. 39-40). Este símbolo revela la fabricación de escenarios ficticios para justificar crímenes y cómo se buscaba a través de pruebas falsas perpetuar la impunidad.

Baste como ejemplo el testimonio de Ana Páez, madre de Eduardo quien desapareció el 4 de marzo de 2008, y quien al igual que a “Blanquita” vivió 5 meses de desesperación e insomnio en búsqueda de su hijo, hasta que en septiembre del mismo año recibió una llamada informándole que el cuerpo de Eduardo había sido encontrado y que debía reconocerlo en la morgue de Cimitarra Santander.

Sin recibir más información, Ana contactó a un comandante local, quien la revictimizó acusándola de “saber que su hijo era guerrillero y de haberlo dejado delinquir” de acuerdo con la entrevista concedida a (Kienyke.com, 2023). Después de esto Ana sale para Cimitarra donde reconoció el cuerpo sin vida de su hijo, donde su indignación se intensificó al descubrir que el camuflado de su hijo no tenía sangre ni presentaba impactos de bala a pesar de que tres disparos habían acabado con su vida, y más aún al descubrir qué las botas que vestía estaban al revés. Estos detalles de acuerdo con Ana la llevaron a “emprender la lucha por la justicia, determinada a demostrar la inocencia de su hijo” (Kienyke.com, 2023).

En este sentido, el relato de Ana se conecta directamente con el análisis sobre las ejecuciones extrajudiciales en Colombia (pág. 29-30), donde las víctimas son presentadas como miembros de grupos armados ilegales dados de baja en combate. Este caso en concreto evidencia cómo, a pesar de las pruebas contundentes que contradicen la versión oficial, las autoridades continúan con la estigmatización y el encubrimiento de estos crímenes, acciones que en última instancia revictimizan no solo a las víctimas sino también a sus familiares.

Por consiguiente, las botas de caucho y, especialmente, las botas colocadas al revés, emergieron como un símbolo de la falsedad que escondían las fuerzas militares con respecto a esta modalidad de crímenes de Estado, aunque también como símbolo emblemático en la lucha contra la impunidad y la búsqueda de la

verdad en Colombia, pues estos elementos revelaron y ayudaron a hacer públicas la brutalidad, la sistematicidad y la crueldad con la que se llevaron a cabo dichos actos, así como la estrategia utilizada para criminalizar a las víctimas. En consecuencia, los familiares de las víctimas especialmente Mafapo, se apropiaron de este símbolo para denunciar y visibilizar lo ocurrido, a través de iniciativas performativas que incluyen este objeto que se interpreta como símbolo de la inocencia de los caídos, así como la resistencia y la lucha por la verdad y la justicia, pues en palabras de “Blanquita” (2024):

Yo me puse las botas bien puestas, por Julián y por todos los jóvenes asesinados, por todas las mamitas de la ruralidad, que no pueden todavía denunciar, yo y mis compañeras nos pusimos las botas bien puestas, como símbolo de resistencia, no como se las pusieron a nuestros hijos.

En este sentido, las palabras de Blanquita revelan que esta apuesta plástico-performativa tiene unos usos políticos de denuncia de estos crímenes cometido por el Estado y que son reconocidos por el CIDH como ejecuciones extrajudiciales (pág. 29), así como de la sistematicidad y el modus operandi con el que se llevaron a cabo.

Es decir que las botas al revés se resignificaron como un poderoso recurso para confrontar la impunidad y exigir rendición de cuentas al Estado Colombiano, tal como se vio en el análisis de caricaturas, y que también se evidencia en las apuestas performativas como la que se describe y se analizan este apartado.

En consonancia con lo anterior, la organización Mafapo ha utilizado estratégicamente el arte performativo y artístico durante más de una década como medio para poner en relieve la tragedia que han enfrentado con la pérdida de sus hijos tal como se mencionó en la página 65. Estas herramientas no solo han servido para reclamar la verdad y la justicia, sino también como “una vía para canalizar emociones y trabajar en la prevención de la repetición de tales crímenes”, como lo señaló "Blanquita" (2024).

Fue precisamente con este propósito que surgió la iniciativa plástico-performativa "Mujeres con las botas bien puestas" en 2022, cuyos orígenes se remontan a la publicación del Auto de la JEP en 2021, donde se revelaba que "agentes del Estado son responsables de 6402 asesinatos de personas ilegítimamente presentadas como bajas



imagen 101.Bota 6402. Fuente: Colombia+20. Año:20

en combate". convirtiéndose en el punto de inflexión que llevó a Mafapo a intensificar sus esfuerzos vitales

y políticos para no solo visibilizar la cifra, sino también las historias de dolor y resistencia que se encuentran detrás de ella, según el CNMH (2023).

En este contexto, el proyecto "Mujeres con las botas bien puestas" ha cobrado fuerza, iniciando sus exposiciones públicas el 8 de marzo de 2023, donde se exhibieron 30 pares de botas intervenidas de manera individual, lo que ha permitido una amplia gama de interpretaciones sobre los crímenes. Esta iniciativa va más allá de la exhibición inicial, con el objetivo de alcanzar un total de 6,402 pares de botas, ya sean nuevas o usadas con la intención de que las botas que se sumen a la acción plástica sean intervenidas por los propios donantes, lo que podría interpretarse como un acto de reconocimiento social de la violencia sistémica de este caso.

De igual modo, esta exposición se desarrolló en la Universidad Pedagógica Nacional en el marco de la condecoración a las integrantes de Mafapo por 15 años de lucha y resistencia, brindando un espacio significativo para reflexionar sobre su trayectoria y logros. Llevándose a cabo el 16 de agosto de 2023, contando con la participación de la magistrada de la JEP Catalina Díaz reconociendo durante su discurso la ardua labor de estas mujeres quienes: “no han descansado en su lucha contra la impunidad” añadiendo que las madres de Mafapo:

Son agentes de transformación que no se quedaron en el dolor, sino que hicieron de ese dolor un motor de agencia para la vida, un motor para que se conociera la verdad, para que se hiciera justicia para que esta sociedad fuera una mejor sociedad UPN (2023).

En este contexto desde junio del mismo año, se instaló en el escenario del Museo Pedagógico de la universidad una exhibición con 90 pares de botas intervenidas por las madres el cual fue acompañado y respaldado por el profesor Alexander Ruiz, quien participó activamente en el aspecto pedagógico y curatorial de la obra. En este sentido, este espacio artístico surge como resultado de la búsqueda de formas para expresar y liberar el dolor experimentado tras la pérdida de seres queridos en circunstancias tan dolorosas y criminales como las narradas durante esta investigación.



imagen 102. Con las botas bien puestas.
Fuente: UPN. Año: 2023

En este orden de ideas las expresiones artísticas se transforman en una estrategia que permite elevar las voces de los caídos, al tiempo que visibiliza el reclamo de justicia por parte de sus familiares en un país marcado por la violencia Estatal. Es así como a través de la creatividad y la remembranza, esta expresión de arte plástico y performativa rinde homenaje a la vida de aquellos que se les fue arrebatada pero además como forma de tramitar el dolor a partir de la socialización de estas experiencias permitiendo conectar con lo dicho por “Blanquita” quien le atribuye un sentido profundo a esta intervención:

Yo creo que esta exposición es muy importante porque permite mostrar el arte que nace de nuestro corazón, porque allí están las historias de nosotras y nuestros hijos, y de nuestra lucha, esas botas están llenas sentimiento y significados. Lo primero es darle a conocer a Colombia lo que pasó y como pasaron las cosas, y que más prueba de ello que las botas puestas al revés en los muchachos, por ello las botas son importantes para mostrar nuestra historia (2024).

En este sentido, la participación de las mujeres de Mafapo en el arte resalta como una estrategia de empoderamiento que va más allá de la expresión individual, pues encuentra en la solidaridad y el trabajo colectivo los pilares fundamentales para la creación y difusión de sus obras como formas de denuncia y resistencia. Ejemplificando este enfoque, se puede mencionar el mural ya analizado “NO parimos hijos pa’ la GUERRA”, ejecutado por el mismo colectivo. Este mural, al igual que su iniciativa plástico-performativa, se interpreta como un contundente testimonio contra el olvido y una denuncia directa a la violencia estatal sistémica, a pesar de los obstáculos y la estigmatización evidenciados en el análisis de la banalización y negación de estos crímenes (págs. 41-42) y en la lucha de Blanquita y Mafapo por ser escuchadas (págs. 75-77). En este sentido, se evidencia cómo el arte se erige como una plataforma para visibilizarse, reclamar justicia y afirmar la agencia en la transformación de la realidad que les ha sido impuesta, con la aspiración de evitar la repetición de estos actos atroces.

Por otro lado, la presencia de la obra "Mujeres con las botas bien puestas" en la Universidad Pedagógica Nacional, destaca como un claro ejemplo de la utilización del arte con fines políticos y de concientización social, generando un espacio de reflexión y acción dentro de la comunidad académica y más allá. Esta oportunidad aviva la conciencia social en la educación, invitando a reflexionar sobre la violencia sistémica en el país y visibilizando las diversas formas de resistencia y lucha que emergen en respuesta a ella. En este sentido, esta exposición plástico-performativa en una universidad que forma maestros es especialmente significativa, pues permite el diálogo y las discusiones sobre temas sensibles relacionados con la violencia estatal, los derechos humanos y la memoria histórica, elementos fundamentales para la formación de ciudadanos críticos y comprometidos con una sociedad justa y pacífica. En este contexto, la Universidad

Pedagógica Nacional, como formadora de educadores, tiene un papel crucial en la promoción de estos valores en su práctica profesional y comunitaria.

Además, el respaldo de actores como maestros y estudiantes de la universidad, demuestra el compromiso institucional de la academia con la construcción de memorias críticas y el compromiso con los derechos humanos. Lo que pone de manifiesto la relación intrínseca entre la educación y el arte como herramientas fundamentales para la transformación social, subrayando su importancia en la creación de una sociedad más consciente y equitativa. En este sentido, algunos usos políticos identificados en la instalación de la obra plástico-performativa "Mujeres con las botas bien puestas" en la Universidad Pedagógica Nacional incluyen su función como plataforma para denunciar públicamente la violencia estatal sistémica y su capacidad para fomentar la conciencia crítica entre los futuros educadores, promoviendo así una educación comprometida con los derechos humanos y la justicia social.

Para continuar con el análisis de la apuesta performativa se presenta, la obra "Renacer" de Cecilia Arenas, la cual encuentra su inspiración en la vida truncada de su hermano Alexander, un joven carpintero víctima del Estado Colombiano en enero 21 de 2008. Cecilia y su familia buscaron a Alexander por cerca de 11 meses para finalmente encontrarlo como N.N en Bucaramanga en donde durante la exhumación descubrió que su hermano llevaba puestas dos botas nuevas, ambas izquierdas, lo cual evidenciaba la fabricación de su participación y escena del crimen. Cecilia, en el informe del CNMH (2023), describe el inicio de una "lucha que no prescribe y que ha debido fortalecerse", pues esta ha enfrentado obstáculos significativos, ya que las familias de las víctimas han tenido que lidiar con la invisibilización y la deslegitimación de su causa, señalando como se las ha calificado de "locas" en un intento por justificar los asesinatos de sus familiares. Por ello, desde la impunidad, el descrédito y el duelo surge la imperiosa necesidad de "hacer bombo" para que la verdad salga a la luz y para que "la sociedad y el Estado sepan que tanto tiempo después de nuestras pérdidas, estamos listas para hacer de nuestros más profundos dolores verdaderas obras de arte" esto en relación con la obra de "Mujeres con las botas bien puestas".

Es así como Cecilia intervino artísticamente en la intimidad de su hogar una bota de caucho de pie izquierdo, en esta se pueden observar figuras plásticas superpuestas que representan a los militares responsables del asesinato y otra que representa a su hermano. De igual modo en ellas se puede apreciar un paisaje que de acuerdo con Cecilia: “es muy parecido al lugar donde Alexander fue asesinado; con un sol espléndido, un cielo azul y montañas con flores amarillas que sirven para recordar que, a pesar de la ausencia de Alexander, la vida floreció otra vez” en CNMH (2023).



*imagen 103. La vida otra vez floreció.
Fuente: Mafapo. Autora; Cecilia Arenas.
Año:2023 2023.*

En este sentido, la intervención artística realizada por Cecilia trasciende su significado y más allá de ser una expresión de dolor y pérdida, se erige como un poderoso acto de resistencia, resiliencia y conmemoración, sugiriendo un renacimiento o resurgimiento de la vida, a pesar del trauma y la tragedia experimentados. Es decir que esta obra interpretada en conjunto no solo busca procesar el dolor individual, sino también constituye una valiente declaración pública colectiva de resistencia contra la violencia de Estado, recordando a todos la resiliencia como característica humana ante la adversidad y para este caso concreto contra la impunidad.

Para concluir este apartado se vincula la campaña “Mujeres con las botas bien puestas” y la imagen mural “¿quién dio la orden?” pues esta última ha sido resignificada como parte de varios proyectos de Mafapo que incluyen el uso de la imagen original; por un lado, como parte de las mismas intervenciones sobre las botas como se observó con anterioridad y también de manera publicitaria como se expone a continuación y que se vincula a su vez con la resignificación en pancartas y *flyers*.

En este sentido, el análisis de la imagen digital 6402 ¿QUIÉN DIO LA ORDEN?, evidencia el uso de la regla de los tercios, focalizando el mensaje clave de la imagen sobre las cuadrículas 4, 5 y 6. Además, mantiene los códigos cromáticos y dos de los códigos lingüísticos, que se hacen presentes en el nombre de la imagen y la cifra, lo que refuerza su conexión con la obra original. Esta a su vez añade un código de dibujo que resalta el uso de las botas de caucho como símbolo de denuncia y lucha contra la impunidad, elementos que analizados en conjunto muestran la relación inherente entre estas dos obras, evidenciando como la imagen mural original permea a otras obras coherentes en su mensaje y composición.



imagen 104. QDLO 6402.
Fuente: Justice for Colombia, Año:2023

El contexto de producción de esta imagen de carácter publicitario surgió durante la búsqueda de fondos económicos por parte de Mafapo con el objetivo de financiar su proyecto bajo el hashtag #MafapoEuropaTour, llevada a cabo en octubre de 2023. Durante esta gira, Jacqueline Castillo y Rubiela Giraldo representaron a Mafapo, visitando en dos meses ocho países europeos. Durante la "Gira por la Verdad ¡Ni Falsos Ni Positivos!", estas dos mujeres visibilizaron, discutieron y denunciaron estos crímenes, exigiendo justicia para sus familiares según lo publicado por Mosquera (2023).



imagen 105. Gira por la verdad.
Fuente: Loquesomos. Año:2023



imagen 106. MafapoEuropaTour.
Fuente: Loquesomos. Año:2023

Además, esta gira representó una oportunidad para presentar una muestra de la exposición de obra plástica-performativa "Mujeres con las botas bien puestas", donde se pudo apreciar cómo elementos de la composición de la imagen mural original están presentes en la propuesta plástica. (Mosquera, 2023) Además, durante esta gira fueron utilizados flyers publicitarios, los cuales conservan varios elementos de la composición original del objeto de investigación, como se puede observar en la imagen 106.

Expuesto lo anterior es posible afirmar que Mafapo ha emergido como un agente crucial de movilización por la verdad, destacándose por su evolución y capacidad organizativa para ejecutar campañas

gráficas y artísticas enfocadas en la denuncia por los crímenes de sus familiares y en general de los crímenes perpetrados por el Estado en la modalidad de “falsos positivos”. En este orden de ideas la apropiación y resignificación de los códigos y elementos de la obra “¿QUIÉN DIO LA ORDEN?” por parte de este colectivo puede interpretarse como un paso estratégico y poderoso en su lucha por la verdad y la justicia, convirtiendo la imagen en observación en estandarte distintivo en los diferentes eventos en los que participa la organización, tanto a nivel nacional como internacional como símbolo de resistencia de las mujeres contra la impunidad, y el olvido, utilizando el potencial visual y emocional que inspiran sus expresiones gráficas y artísticas para amplificar su mensaje y movilizar a la opinión pública.

CONCLUSIONES

En el transcurso de esta investigación sobre las "Modalidades de Resignificación del Mural ¿QUIÉN DIÓ LA ORDEN? Contextos de Producción y Usos Políticos", se identificaron hallazgos significativos que subrayaron la importancia y el impacto de esta obra artística en el contexto colombiano. Hallazgos que reflejaron la complejidad y profundidad de la resignificación del mural desde su creación, así como las múltiples formas de apropiación y resignificación otorgadas por diferentes actores sociales, las cuales se agruparon en seis diferentes categorías gráficas, vinculadas a objetivos específicos que se preguntaron por los contextos de producción los usos políticos y los sentidos atribuidos a cada una de las obras analizadas.

Para lograr un soporte teórico y conceptual sólido, se indagó en trabajos preliminares mediante una revisión bibliográfica utilizando diversas bases de datos y repositorios institucionales. Esta revisión permitió explorar el estado del arte en relación con el muralismo político y su contexto de producción, identificándose tres temáticas relacionales. Primero, "Muralismo y expresión política", con análisis que evidenciaron cómo las comunidades y los artistas han usado estas expresiones gráficas como herramientas para comunicar mensajes de denuncia, protesta y resistencia. Segundo, "Muralismo y memoria", con estudios que exponen cómo los murales han sido utilizados para la preservación y evocación de la memoria colectiva. Y tercero, "Muralismo y re - territorialización", con análisis que establecieron su contribución en la reapropiación y transformación de espacios urbanos y rurales en lugares de denuncia y resistencia, marcados por violencia y dotados de nuevos significados políticos y sociales. Revisión que además permitió establecer elementos comunes de análisis entre los murales examinados en los trabajos referenciados, los cuales coincidieron con algunos usos políticos revelados en el estudio del mural QDLO. Se encontró entonces que los murales compartían un carácter de denuncia y resistencia, incentivando a evitar el olvido de la barbarie estatal, destacando la importancia de los lugares de instalación como elementos clave para su interpretación y reinterpretación, al dotar al espacio de nuevos significados políticos y sociales.

Por otro lado, en la exploración de los referentes conceptuales se identificaron elementos comunes en las categorías abordadas de falsos positivos, ejecuciones extrajudiciales, crímenes de lesa humanidad y crímenes de Estado, logrando definir que los falsos positivos en Colombia fueron ejecuciones de civiles no beligerantes, falsamente presentados como bajas en combate para mostrar resultados exitosos operacionales, en los que se identificaron patrones de sistematicidad, que fueron ejecutados por agentes del Estado de menor rango que siguieron ordenes de militares de mayor rango.

El análisis subrayó que, aunque el código penal colombiano no especifica ejecuciones extrajudiciales, el Derecho Internacional Humanitario y la ONU reconocieron la responsabilidad del Estado en estos crímenes, indicando una práctica sistemática contra personas indefensas. Asimismo, la categorización como crímenes de lesa humanidad, según el Estatuto de la Corte Penal Internacional, resaltó la sistematicidad de los ataques contra la población civil, incluyendo desapariciones forzadas y torturas. Igualmente reconoció que los crímenes de Estado en Colombia, documentados por diversas organizaciones, no eran excesos individuales, sino parte de una política de eliminación del "enemigo interno", perpetrada por la fuerza pública con respaldo gubernamental. Esta investigación evidenció que tales crímenes eran generalizados y sistemáticos, desvirtuando las nociones de "manzanas podridas" y "casos aislados".

La investigación y análisis de información identificaron que el fenómeno de los "falsos positivos" en Colombia tuvo sus raíces en estrategias militares internacionales, como el "Body Count" o conteo de cuerpos para demostrar éxito en operaciones bélicas. Esta práctica fue adoptada por las fuerzas armadas colombianas, convirtiéndose en una estrategia habitual para aparentar resultados en operaciones militares. Indagación que permitió constatar a través de diferentes fuentes que, durante la política de seguridad democrática del gobierno de Álvaro Uribe Vélez, esta situación se exacerbó, promoviendo incentivos económicos y el cumplimiento de metas. En este contexto, se identificó un *modus operandi* estatal y una estructura jerárquica que financió, planificó, ejecutó y encubrió estos crímenes. Esta estructura se caracterizó por la participación de altos mandos militares, ministros de Defensa y el presidente mismo, quienes incentivaron la producción de muertes para mostrar resultados en la lucha contra el "terrorismo".

Igualmente, se identificó la participación de las fuerzas militares y otras instituciones estatales en una amplia gama de delitos, incluyendo reclutamientos engañosos, detenciones forzadas, maltrato físico y psicológico, y la manipulación de escenarios para fabricar pruebas incriminatorias en contra de las víctimas. Esto además evidenció que estos delitos se cometieron en contra de diversos grupos sociales que compartían en común condiciones estructurales vulnerables, entre ellos niños, personas desempleadas, personas con discapacidad, desmovilizados y personas en situación de calle.

En consecuencia, la recopilación y análisis de esta información fue fundamental para delimitar el estudio y comprender la importancia del tema de investigación propuesto. Este proceso permitió ampliar el análisis y la comprensión de las relaciones de poder y las condiciones que antecedieron e influyeron en la creación de la obra mural, sirviendo como base teórica y contextual para abordar su estudio de manera adecuada.

Por otro lado, la búsqueda, localización, identificación y selección de la producción gráfica mostraron el impacto y relevancia de la imagen mural en el público, evidenciando una amplia gama de resignificaciones

de la imagen mural QDLO y su enfoque político principalmente de denuncia. De igual modo se identificó una transformación de la obra que se alimentaba con el pasar del tiempo y de los hallazgos asociados a las cifras de crímenes y de los militares involucrados, lo que potenció los hallazgos del estado del arte al reconocer en la instalación de la imagen mural QDLO la importancia del muralismo político como una forma de expresión política que se resignifica para generar conciencia, movilizar a la sociedad y promover cambios. En este orden de ideas, se identificaron seis modalidades de resignificación, incluyendo la instalación original, categorizadas como: versiones derivadas de la imagen mural original QDLO perecientes a la campaña por la verdad, resignificaciones del mural en otras obras murales, caricaturas, pancartas, *flyers*, performances, instalaciones y algunos objetos, revelando cómo el mensaje original se adaptó y reinterpretó en diferentes contextos y medios.

Por otro lado, los hallazgos de la investigación constataron que las matrices de recolección de creación propia inspiradas en la propuesta analítica de Carles Riba resultaron efectivas para lograr un estudio detallado y contextualizado de la obra, así como de sus versiones derivadas y resignificaciones. Se destacó su utilidad no solo para examinar una obra específica, sino también como herramientas prometedoras para el análisis de otras obras, al facilitar el estudio de su composición en trazabilidad con su contexto de producción. Esto permitió desentrañar sus significados, experiencias asociadas y usos políticos de manera más completa. Además, se sugiere que dicha metodología es adaptable a diversas formas de expresión artística, especialmente pertinente y valiosa en el análisis de obras murales, donde el contexto desempeña un papel fundamental en la comprensión de su significado y relevancia.

En este sentido, se evidenció que la matriz de análisis de características iconográficas en combinación con el uso de la regla de tercios permitió una exploración detallada de los elementos y la composición del mural, lo que facilitó su interpretación, enriqueciendo así el análisis estético y comunicativo de la obra. De igual modo los hallazgos de la investigación revelaron que la implementación de la matriz # 2 para organizar las imágenes derivadas del mural, así como sus contextos de producción y usos políticos demostró su pertinencia al permitir un análisis profundo de las múltiples resignificaciones y sentidos atribuidos a la obra original y sus derivadas. Esta a su vez fue fundamental, ya que permitió sistematizar las experiencias de personas asociadas con la instalación de la imagen mural QDLO, corroborando la importancia de incluir la voz de quienes estuvieron cerca de la obra en el análisis. Esto enriqueció significativamente la investigación al proporcionar una perspectiva personal que humaniza la narrativa en torno al objeto de estudio.

Reveló además que detrás de la obra hay individuos con motivaciones diversas, pero con objetivos comunes en la construcción de significados, que para el caso que nos ocupa, contribuyeron a que Colombia y el mundo conocieran y tomaran conciencia de lo que había ocurrido en el país y quiénes habían dado la orden.

Así mismo, la matriz # 3, de recolección y trazabilidad de datos de fuentes mejoró significativamente la organización y consulta de la información recopilada durante la investigación. Al organizar cronológicamente cada una de las obras analizadas y detallar su contexto sociopolítico. Esta herramienta facilitó la identificación de eventos relevantes y el análisis de los contextos de producción y usos políticos del mural. Además, garantizó la precisión y fiabilidad de los datos, fortaleciendo así la validez del estudio. Es decir que los instrumentos metodológicos utilizados proporcionaron un marco sólido y riguroso para el estudio del mural QDLO, permitiendo una comprensión profunda de su significado y su impacto en la sociedad colombiana. Además, demostraron ser herramientas versátiles y transferibles que pueden aplicarse en investigaciones futuras, ofreciendo un enfoque sistemático y riguroso para el análisis de imágenes en diferentes contextos y disciplinas.

En este sentido y en orden de los contextos de producción y usos políticos, se confirmó que la imagen mural hace parte de una campaña sin precedentes denominada "Campaña por la Verdad", la cual fue fundamental para la denuncia pública de estos crímenes, así como de los militares que comandaron los batallones durante las ejecuciones en cuestión. En este orden de ideas se identificó que esta campaña fue muy importante en la articulación de esfuerzos para denunciar los crímenes de Estado y buscar justicia por parte de 11 colectivos y organizaciones defensoras de derechos humanos, que usaron políticamente la imagen mural de manera planeada como herramienta clave para interpelar, denunciar, visibilizar, sensibilizar y movilizar a la sociedad en favor del derecho a la verdad y por consiguiente a la justicia.

Derivado de ello, la investigación reveló la convergencia de varios actores clave en la "Campaña por la Verdad", motivados por la impunidad que rodeaba el caso y la falta de avances y llamamientos de los involucrados ante la justicia ordinaria y militar decidieron utilizar la imagen a modo de campaña publicitaria para lograr los objetivos trazados y que se mostraron en el párrafo anterior. En este orden de ideas las características del mural pone en evidencia la multiplicidad de saberes detrás de la imagen mural QDLO, subrayando que esta no fue el producto exclusivo del proceso artístico, como podría presuponerse debido a su naturaleza muralista, sino que en su génesis convergieron el saber y la experiencia de abogados, colectivos de derechos humanos, familiares de las víctimas y comunicadores sociales, lo que confiere a la obra una singularidad iconográfica y una riqueza de significados que amplifican su impacto en la percepción y apropiación por parte del público espectador.

Por lo tanto, otro hallazgo importante es que la composición iconográfica de la obra es altamente simbólica, ya que cada uno de sus códigos lingüísticos, cromáticos y del dibujo fue cuidadosamente analizado por cada uno de los participantes adheridos a la campaña. El propósito era causar un impacto significativo en los espectadores, similar al efecto de las campañas publicitarias de productos comerciales. Sin embargo, en

este caso, esta terminó por movilizar políticamente a la población contra las prácticas estatales que favorecieron la ejecución de personas en condición de indefensión, así como reclamar justicia y responsabilizar a los perpetradores, lo que ha permitido establecer estos reclamos y denuncias como parte de los usos políticos de la imagen mural. De igual modo se identificó que este corpus artístico y estético, cargado de significados y sentidos, no solo destacaba por su iconografía, sino también por la elección estratégica del lugar y el contexto socio-temporal de su instalación. Estos elementos no se redujeron a aspectos logísticos, sino que encarnaron una carga simbólica profunda, elección que confirió a la obra características únicas, marcando un antes y un después en la utilización de murales como medios de reclamo y denuncia en el país.

Otro hallazgo relevante y en línea con la composición del mural fue que marcó un hito al exponer públicamente a los militares implicados en los crímenes, sin que esto constituyera una acusación directa; pues como parte de los hallazgos el planteamiento de la icónica pregunta: "¿Quién dio la orden?". Fue una invitación a reflexionar sobre la responsabilidad de la institucionalidad y los mandos de alto rango, sin la intención de vulnerar derechos individuales de manera arbitraria. En este sentido se constató que la decisión de hacer públicos los rostros de los militares implicados se debieron a la indignación e impotencia de los dolientes, representantes y organizaciones ante la actitud de estos individuos, quienes no mostraron arrepentimiento, en un marco de impunidad reforzada por la protección que les brindaba la institucionalidad y ciertos miembros del Estado.

En consecuencia, el proceso de investigación y análisis de la información reveló que cada uno de los rostros militares presentes en el mural, así como en las versiones posteriores derivadas, fueron vinculados con la obra a medida que la JEP, junto con otras organizaciones, corroboraba su participación en los crímenes. Estas vinculaciones surgieron tanto por acusaciones directas como por confesiones de su implicación en los hechos, lo que subrayó la importancia del mural como un registro visual de la verdad histórica y un testimonio de la responsabilidad de aquellos que cometieron estas atrocidades contra la población civil.

Con base en lo anterior y al analizar la presencia de las representaciones gráficas de los militares en el mural, se evidenció una dualidad de sentidos antagónicos, según la interpretación de los actores involucrados. Mientras los militares han manifestado abiertamente su desagrado ante estas imágenes, percibiéndolas como una afrenta a su autoridad y posición, para los familiares de las víctimas adquirieron un significado completamente distinto, representando un símbolo de resistencia y lucha. En este sentido, se evidenció que esta discrepancia de interpretaciones profundiza la importancia del mural, identificándose

otro de sus usos políticos al transformarse en una herramienta de disputa por la memoria donde se enfrentaban visiones opuestas de la realidad.

Adicionalmente, se halló que la campaña por la verdad no solo contó con la imagen mural como estrategia de denuncia y visibilización, sino que se sustentó en la combinación de un litigio jurídico. Debido a que colectivos como el Movice y el Cajar, entre otros, adheridos a la campaña asumieron la defensa jurídica de las víctimas y sus dolientes. Evidenciando entonces una estrategia jurídico-comunicativa que permitió abordar y denunciar los crímenes desde múltiples ángulos. Estos hallazgos destacaron los usos políticos de la campaña, al utilizar el mural y el litigio como herramientas para presionar al Estado, exigir justicia, y movilizar a la sociedad contra la impunidad.

En este orden de ideas, la investigación reveló que la información y la composición del mural surgieron de un riguroso trabajo de investigación, centrado en evidencias verificables sobre las circunstancias que rodearon a los crímenes documentados por diversas organizaciones, colectivos e instituciones tanto gubernamentales como privadas. Estas entidades incluyen la fiscalía, la JEP, el Cajar y el Movice, entre otros. Este meticuloso proceso de investigación inmerso en el mural ha contribuido a que su mensaje no pueda ser refutado, llegando incluso a ser reconocido como el primer mural protegido por la Constitución en nombre del derecho a la libre expresión y del derecho del pueblo colombiano a conocer la verdad.

De igual modo, como parte de los hallazgos de la investigación, se reveló que la imagen mural QDLO trascendió las limitaciones físicas y geográficas del arte mural convencional, convirtiéndose en un símbolo nacional e internacional en la denuncia de crímenes de Estado en Colombia. Identificando que su migración del espacio físico a la digital fue motivada por la censura, que lo transformó en una poderosa herramienta de visibilización y resistencia física y digital contra el silenciamiento, lo que permitió que la imagen fuera adoptada por comunidades de internautas y en el extranjero, ampliando así sus usos políticos como una red de denuncia y activismo en torno a estos crímenes.

De la misma manera, durante el estudio, se descubrió que el mural trascendió su naturaleza estática y se convirtió en un testimonio dinámico que se transformaba constantemente en respuesta al contexto en el que se encontraba. Este hallazgo demostró que sus sentidos y su relevancia iban más allá de su creación inicial, reconfigurándose y proyectándose hacia el futuro. Se observó cómo cada reinterpretación del mural se adaptaba a los cambios políticos y sociales, convirtiéndolo en un símbolo activo de resistencia y resiliencia, que se utilizó como plataforma para compartir nuevos hallazgos relacionados con los crímenes investigados, amplificando así su impacto en la sociedad y su capacidad para generar conciencia y acción.

También se constató que el mural fue objeto de múltiples formas de censura, tanto en el espacio físico como en el ciberespacio, mediante diferentes medios de intimidación. Desde el borrado físico por parte de militares armados, el hostigamiento y persecución hacia los artistas, hasta denuncias para su eliminación, utilizando argumentos negacionistas y de victimización por parte de los involucrados, quienes invocaban el derecho al buen nombre y la presunción de inocencia, lo que evidenció que la censura se manifestó como un acto repetitivo y sistemático sobre el mural original, sus derivados y sus resignificaciones. En consecuencia, se reveló que el mural ha adquirido un estatus icónico en la batalla por el derecho a la libre expresión, desafiando la censura tanto en el espacio público como en el ámbito jurídico desde el momento de su instalación. Este hallazgo es significativo, ya que la represión desatada como respuesta al mensaje en cuestión desencadenó una serie de eventos que aumentaron su notoriedad de manera considerable, un resultado que posiblemente no habría ocurrido de otra manera. Paradójicamente, la censura actuó como un catalizador en la difusión del mensaje, generando una mayor atención y difusión respecto a la situación.

Asimismo, como parte de los múltiples usos políticos, se determinó que la imagen mural y su mensaje fueron utilizados como símbolo de la lucha por el derecho a la verdad, a la libre expresión y a cuestionar a las autoridades estatales no solo involucradas en crímenes como los mencionados durante la investigación, sino que fueron apropiados y resignificados en múltiples contextos y escenarios que denunciaban y hacían públicas otras formas de violencia estatal, como el perfilamiento y la represión de las voces disidentes. En este sentido la imagen mural y su mensaje fue utilizada políticamente como herramienta de reclamo hacia los servidores públicos para responder quién dio la orden, en contextos cargados de impunidad, corrupción y otras violencias, evidenciando la capacidad única de la imagen para generar reflexión y acción en la sociedad, consolidándola como una poderosa herramienta de movilización y cambio social en la lucha por la justicia y los derechos humanos.

A propósito de lo mencionado, otro hallazgo significativo es que esta imagen ha sido resignificada no solo en murales derivados propios de la campaña por la verdad, sino también en una variedad de expresiones gráficas, que incluyen otros murales, caricaturas, pancartas, *flyers*, performances, exposiciones plásticas y objetos que son usadas como instrumentos simbólicos indelebles que reflejan la lucha y búsqueda de la verdad y la justicia por parte de aquellos que las portan en diferentes escenarios, desafiando la censura y representando la resistencia ante la violencia estatal. Se descubrió que ha sido tal el nivel de apropiación de la imagen que incluso la extrema derecha intentó resignificarla y tergiversar su mensaje original sin éxito para realizar ataques en contra de personajes y grupos ajenos a sus intereses políticos. Esta diversificación de medios de expresión evidenció la arraigada presencia de la imagen en diversos ámbitos de la cultura visual y artística contemporánea, siendo otorgados una multiplicidad de sentidos dependiendo de los actores. Esto sugiere además que, a pesar de los esfuerzos por instrumentalizarla con fines partidistas, la

imagen conserva su poder de confrontación y su capacidad para desafiar el estatus quo para promover la justicia social.

Así mismo se constató que el mural ha inspirado otras campañas con enfoque artístico de denuncia tal como se mostró en las obras, "No Parimos Hijos para la Guerra" y "Mujeres con las Botas Bien Puestas". Estos ejemplos subrayaron la capacidad del arte para servir como una herramienta poderosa en la lucha por la verdad y la justicia. Además, se determinó que estas iniciativas habían establecido un legado perdurable en la sociedad colombiana, construyendo un amplio sentido de solidaridad y acción política, tanto a nivel nacional como internacional. Asimismo, se evidenció que el mural y las campañas relacionadas se convirtieron en símbolos de empoderamiento, solidaridad, trabajo colectivo y afecto, destacando su impacto significativo en la sociedad y su capacidad para promover la unión y la conciencia social, atribuyendo así otros usos políticos a la obra.

Para finalizar este apartado de conclusiones, se estableció que detrás de la imagen mural se ha desarrollado un camino de lucha en contra de un régimen de impunidad frente a los crímenes de Estado que se había instaurado en la primera década siglo XXI, es así como Colombia enfrentó una crisis humanitaria desgarradora marcada por la proliferación de ejecuciones extrajudiciales, conocidas como "falsos positivos". El período crítico se situó entre 2002 y 2008, durante el cual se registró el mayor número de casos de esta naturaleza. La impunidad rodeaba estos crímenes, con casos que permanecían archivados o eran investigados superficialmente. Sin embargo, fue a partir de 2008 cuando la magnitud de esta tragedia salió a la luz pública, tras la denuncia pública de los casos de los 19 jóvenes de Soacha asesinados en Ocaña Santander, generando una oleada de indignación nacional e internacional.

En este sentido se identificó que la firma del Acuerdo de Paz en 2016 marcó un hito crucial en la historia del país, incluyendo la creación de la JEP como un mecanismo para abordar la verdad, la justicia, la reparación y la no repetición de los crímenes más graves cometidos durante el conflicto armado, incluidos los casos de "falsos positivos". La JEP se estableció oficialmente en 2017 y desde entonces ha estado llevando a cabo investigaciones exhaustivas para esclarecer la verdad detrás de estos crímenes, abriendo un camino hacia la rendición de cuentas y la reconciliación.

En concordancia, la creación de este organismo ha permitido identificar avances significativos en términos de verdad y justicia. Según diversas fuentes consultadas hasta el 14 de junio de 2024, la JEP ha progresado notablemente en el caso 03, centrado en el asesinato de civiles presentados como bajas en combate por parte de militares para mostrar resultados operacionales. En primer lugar, se ha corroborado y hecho público que el 78% del total de estas ejecuciones ocurrieron principalmente entre 2002 y 2008, como señaló Colombia.com (2021), lo que sugiere una responsabilidad por parte del gobierno de turno.

En el marco de su labor, la JEP ha llevado a cabo audiencias donde numerosos militares han reconocido su responsabilidad. Recientemente, altos mandos militares y soldados han confesado su participación en estos crímenes y han solicitado perdón a las familias de las víctimas. de acuerdo con el Espectador.com (2022). Baste como ejemplo que en el departamento de Huila 30 de los 35 imputados aceptaron su responsabilidad en la ejecución de asesinatos y desapariciones forzadas entre 2005 y 2008, cometidos por varios batallones de infantería y fuerzas especiales urbanas de acuerdo con el comunicado 4 de la JEP publicado en febrero de 2024.

Además, la JEP ha priorizado la investigación en seis regiones clave del país, donde se cometieron la mayoría de estos crímenes. Entre estas, Antioquia destaca con un 25% de los casos, siendo la IV Brigada del Ejército Nacional una de las principales responsables. También se han identificado casos significativos en la región del Catatumbo, Huila, y Meta, entre otros según la publicación de Colombia.com (2021).

Otro hallazgo relevante acerca de las investigaciones de la JEP de acuerdo con Infobae ha revelado que muchas de las investigaciones previas realizadas por unidades de control interno carecían de rigor, lo que permitió que muchos casos quedaran sin resolver. La Procuraduría ha entregado informes que involucran a 125 militares en 15 procesos diferentes. Estos informes han sido cruciales para reactivar casos que estaban archivados y asegurar que más responsables sean llamados a declarar y asumir sus responsabilidades. (Munevar, 2023)

A la fecha (2024) la jurisdicción ha dejado en firme juicios contra altos oficiales del Ejército. El coronel (r) Publio Hernán Mejía Gutiérrez, por ejemplo, fue acusado de diseñar y ejecutar un plan criminal que involucraba la alianza con grupos paramilitares para asesinar civiles y presentarlos como combatientes muertos. Infobae (2024). Así mismo la JEP en el comunicado 29 de 2024 hizo público el llamamiento a versión a 12 exmiembros de la Fuerza Pública, incluidos altos mandos, para investigar la ocurrencia de estos crímenes en el Valle del Cauca, para determinar si los patrones criminales identificados en otras regiones también se replicaron aquí y está siendo coordinada con el Caso 05, que estudia hechos del conflicto armado en el norte del Cauca y sur del Valle del Cauca. De igual modo en el comunicado 30 publicado en el mismo año la jurisdicción postuló a ocho exmiembros del Ejército ante el Tribunal para la Paz para que se les impongan sanciones propias, tras haber reconocido su responsabilidad en la ejecución de asesinatos y desapariciones en Dabeiba, lo que implicaría responder por crímenes de guerra y de lesa humanidad en el marco del derecho internacional humanitario.

En este orden de ideas, estos avances muestran un esfuerzo continuo por parte de la JEP para esclarecer los hechos, identificar a los responsables, promover la justicia y la reparación para las víctimas de los falsos

positivos, corroborando el papel fundamental desempeñado por la JEP en la lucha contra el régimen de impunidad que prevaleció durante más de 15 años en el país, pues es posible afirmar que, sin la creación de este organismo y su ardua labor investigativa, muchos casos de ejecuciones extrajudiciales habrían quedado en la impunidad, con pruebas archivadas o desestimadas, y la grave violación de los derechos humanos se habría legitimado de manera banal. La JEP ha sido la clave para dismantelar esta estructura de impunidad al identificar patrones criminales, llevar a juicio a altos oficiales del Ejército y exponer las conexiones entre militares y grupos paramilitares. Su labor ha permitido dar voz a las víctimas, reconociendo su sufrimiento y abriendo un camino hacia la verdad, la justicia y la reconciliación en Colombia.

Por consiguiente, se evidenció que la labor investigativa de la JEP ha sido fundamental en el contexto de la campaña por la verdad al proporcionar una base de información verificable para la creación del mural original, sus versiones derivadas y sus resignificaciones, lo que ha consolidado a la obra en estudio como una representación visual imposible de falsear, respaldada por la rigurosa labor de investigación de carácter público de la JEP.

Notas y agradecimientos de la autora.

Para concluir como consideraciones finales, deseo compartir mi experiencia durante el transcurso de esta investigación. Como he mencionado anteriormente en algunos apartados, esta experiencia ha significado una transformación tanto a nivel emocional como académico, llevándome a una comprensión más consciente de la gravedad de la violencia estatal en nuestro país. Al reconocer además que esta violencia se manifiesta en una multitud de expresiones gráficas, las cuales requieren un análisis detallado para capturar sus matices, más allá de su valor estético, desentrañando las capas de significados otorgadas por los actores sociales.

En este sentido, esta investigación inicia proponiendo que, para un buen observador, recorrer las calles de Colombia implica reconstruir fragmentos de nuestra memoria a través de los murales en el espacio público, afirmación que hoy es más clara que hace dos años cuando estaba empezando a proponer esta investigación. Esto me lleva a reflexionar lo que significa ser un buen observador, y si la observación se limita únicamente a lo que percibimos con los ojos, a propósito de los sentidos otorgados a las obras por sus creadores y actores cercanos, pues a menudo nos limitamos a contemplar la capa superficial de los murales o las imágenes, sin detenernos a preguntarnos sobre las personas que hicieron posible estas obras, sus motivaciones, sus emociones, y los significados que trascienden lo explícito. Preguntas que podrían ayudarnos a comprender una amplia gama de fenómenos sociales encapsulados en estas obras y por qué no guiarnos hacia un estado de conciencia más empático con las causas que representan.

Por ello, este estudio es significativo para mí, pero también para la academia. En primer lugar, porque esta investigación encontró su inspiración en la imagen mural, contribuyendo a amplificar el mensaje. proporcionando un espacio para la reflexión crítica sobre los contextos sociopolíticos en los que se desarrollaron los crímenes de Estado, mal llamados falsos positivos. Este estudio proporciona un análisis riguroso, basado en diversas fuentes, incluidas las voces de los actores sociales que estuvieron presentes en la concepción y realización del mural, aspecto fundamental, ya que reconoce y honra las experiencias y perspectivas de estos actores, así como sus luchas, deseos y visiones de futuro. Esta dimensión no es trivial, ya que permite encontrar esperanza incluso en medio de eventos tan dolorosos como los que se representan en la obra.

En este sentido, esta investigación ha permitido reconocer la incansable lucha de las madres, mujeres y familiares de las víctimas, desde el doloroso momento de la pérdida de sus seres queridos hasta la batalla contra la impunidad y el olvido en los sistemas judiciales y sociales. Ha abierto un espacio para sensibilizar y reflexionar sobre las injusticias que enfrentan, y también ha llevado a reconocer el esfuerzo de hombres y mujeres pertenecientes a colectivos y organizaciones de derechos humanos adheridos a la campaña por la verdad, que han arriesgado su seguridad al denunciar y hacer públicos estos crímenes, sabiendo que, en Colombia, reclamar y denunciar las injusticias puede ser una condena de muerte.

De igual modo, es fundamental destacar el incansable trabajo de la JEP en el esclarecimiento de los crímenes en el marco del conflicto armado en Colombia, especialmente en el caso 03, que es el foco central de este estudio. Esta institución ha sido clave para revelar detalles sobre esos crímenes atroces y responsabilizar a quienes están detrás de ellos. Gracias a su labor jurisdiccional, se han establecido medidas de reparación integral para las víctimas, garantizando su derecho a la verdad, la justicia, la reparación y la no repetición. Esto no es un asunto menor, ya que, sin la JEP, muchos de estos crímenes podrían haber quedado en el olvido, perpetuando un régimen de impunidad. Además, los informes de la JEP fueron fundamentales para la instalación del mural original y sus diversas reinterpretaciones analizadas a lo largo de esta investigación.

De igual modo deseo expresar mi profundo agradecimiento a la Universidad Pedagógica Nacional, que me ha proporcionado las herramientas analíticas, interpretativas, teóricas y metodológicas necesarias que han hecho posible llevar a cabo este aporte investigativo. El respaldo y la formación recibidos han sido fundamentales para enfrentar los desafíos de esta investigación y para alcanzar los resultados obtenidos. Agradezco especialmente a mis profesores y compañeros de estudio por su orientación, apoyo y motivación a lo largo de este proceso. Su invaluable contribución ha sido crucial para el desarrollo de este trabajo.

Por último, deseo expresar mi más sincero reconocimiento a mi familia, especialmente a mi pareja e hijos, por la fortuna de tenerlos a mi lado y por su apoyo incondicional en los momentos más difíciles. Durante el desarrollo de esta investigación, me enfrenté a testimonios y situaciones que me afectaron emocionalmente, y su contención y comprensión fueron fundamentales para seguir adelante. Su amor y apoyo constante fueron mi mayor fortaleza, permitiéndome superar los obstáculos y continuar con este proyecto. Agradezco profundamente su paciencia, comprensión y aliento, que han sido el pilar fundamental en mi camino académico y profesional.

Bibliografía

- Aldana Bautista, A. (2021). *Las marcas de Antígona en la ciudad: "¿Quién dio la orden?" Arte y acción política*. *Educación y Ciudad*, 42, 47-60.
- Archivo Contagio Radio. (2020). *Se instaló el mural «¿Quién dio la orden? 2.0»*. *Archivo Contagio Radio*, <https://archivo.contagioradio.com/se-instalo-el-mural-quien-dio-la-orden-2-0.html>
- Aristizábal, R. A. (2023). *JEP cita por falsos positivos al excomandante del Ejército Óscar González Peña*. *W RADIO*, <https://www.wradio.com.co/2023/03/02/jep-cita-por-falsos-positivos-al-excomandante-del-ejercito-oscar-gonzalez-pena/>.
- Ariza Marín, J., & Caballero Corredor, J. M. (2022). *Graffiti y Arte Mural: agentes de la protesta social en Colombia*. Bogotá: Universidad Francisco Jose de Caldas.
- Bonilla, A. (2017). *Falsos positivos diez años después: discursos antagónicos y límites teóricos*. Bogotá: pontificia universidad javeriana facultad de ciencias políticas y relaciones internacionales maestría en estudios políticos .
- CableNoticias. (28 de Septiembre de 2020). *Centro Democrático analiza demandar valla contra Álvaro Uribe*. Obtenido de <https://www.cablenoticias.tv/centro-democratico-analiza-demanda-por-valla-contr-a-alvaro-uribe/>
- Cajar. (13 de Septiembre de 2018). *Cajar*. Obtenido de Las víctimas y la sociedad exigen que Montoya diga la verdad: <https://www.colectivodeabogados.org/las-victimas-y-la-sociedad-exigen-que-montoya-diga-la-verdad/>
- Cajar. (20 de Febrero de 2020). *Mural ¿Quién dio la orden? ya es patrimonio de la sociedad: MOVICE*. Obtenido de <https://www.colectivodeabogados.org/mural-quien-dio-la-orden-ya-es-patrimonio-de-la-sociedad-movic-e/>
- Canal1. (18 de Juio de 2010). *Evidencias fotográficas de falsos positivos*. Obtenido de Canal1: <https://canal1.com.co/noticias/evidencias-fotograficas-de-falsos-positivos/>
- Caracol. (01 de Julio de 2010). *Por vencimiento de términos libres 17 militares involucrados en falsos positivos*. Obtenido de https://caracol.com.co/radio/2010/01/07/judicial/1262864220_934778.html
- CCEEU. (2012). *Ejecuciones extrajudiciales en Colombia 2002. 2010*. Colombia: Coordinación Colombia - Europa - Estados Unidos.
- CCEEU. (2020). *Víctimas solicitan expulsar a Mario Montoya y Publio Hernán Mejía de la JEP*. Obtenido de Víctimas solicitan expulsar a Mario Montoya y Publio Hernán Mejía de la JEP: <https://coeuropa.org.co/expulsion-montoya-mejia-jep/>
- CCEEU. (2021). *Corporación Eiropa, Colombia, Estados Unidos*. Obtenido de Víctimas solicitan expulsar a Mario Montoya y Publio Hernán Mejía de la JEP: <https://coeuropa.org.co/expulsion-montoya-mejia-jep/>

- CDV. (2022). *Hallazgos y recomendación de la comisión de la verdad. en hay futuro su hay verdad. Bogotá*. <https://www.comisiondelaverdad.co/sites/default/files/descargables/2022-06/Informe%20Final%20capi%CC%81tulo%20Hallazgos%20y%20recomendaciones.pdf>
- CEV. (8 de Febrero de 2022). *Comisión de la Verdad*. Obtenido de “No parimos hijos pa’ la guerra”, un mural por la verdad de las víctimas de ejecuciones extrajudiciales: <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/no-parimos-hijos-pa-la-guerra-mural-mafapo-comision-verdad>
- CIDOB. (20 de noviembre de 2022). *Conflicto en Colombia: antecedentes históricos y actores*. Obtenido de [CIDOB - Conflicto en Colombia: antecedentes históricos y actores](#)
- CINEP/PPP. (2011). *Colombia, deuda con la humanidad 2: 23 años de Falsos Positivos*. Colombia: Editorial Códice Ltda.
- Cipagauta, v. N. (27 de Septiembre de 2020). RCNradio. *Valla con imagen de expresidente Álvaro Uribe genera polémica en Barrancabermeja*. <https://www.rcnradio.com/colombia/santanderes/valla-con-imagen-de-alvaro-uribe-genera-polemica-en-barrancabermeja>
- Colombia Informa . (18 de Agosto de 2022). La lucha contra el silencio de víctimas de ejecuciones extrajudiciales. <https://www.colombiainforma.info/la-lucha-contr-el-silencio-de-victimas-de-ejecuciones-extrajudiciales/>.
- Colombia.com. (18 de Febrero de 2021). La JEP aumenta a más de 6400 el número de víctimas por los falsos positivos en Colombia. págs. https://www.colombia.com/actualidad/nacionales/jep-victimas-falsos-positivos-colombia-295915#google_vignette.
- Colombia+20. (8 de Marzo de 2023). Mafapo y arte plástico, los colores de las “Mujeres con las botas bien puestas”. *El Espectador*, págs. <https://www.elespectador.com/colombia-20/jep-y-desaparecidos/ellas-son-mujeres-con-las-botas-bien-puestas/>.
- Colorpsychology. (08 de Noviembre de 2023). *La psicología y el significado de los colores*. Obtenido de <https://www.colorpsychology.org/es/>
- Colprensa. (9 de Noviembre de 2021). *Radio Nacional*. Obtenido de <https://www.radionacional.co/actualidad/mural-quien-dio-la-orden-prottegido-por-corte-constitucional#:~:text=La%20Sala%20Cuarta%20de%20Revisi%C3%B3n,inter%C3%A9s%20p%C3%BAblico%20y%20no%20difamatorio>.
- Comisión de la Verdad. (2022). *Anexos estadísticos*. Bogotá: Comisión de la Verdad. <https://www.comisiondelaverdad.co/etiquetas/anexos-estadisticos>
- Condés, Ó. (17 de Noviembre de 2021). *Xataka*. Obtenido de Xataka foto: <https://www.xatakafoto.com/trucos-y-consejos/la-regla-de-los-tercios-a-fondo-que-es-cuando-y-como-usarla-y-cuando-no-hacerlo>
- Corporación Jurídica Yira Castro. (12 de octubre b de 2023). *Organizaciones, víctimas y artistas lanzan mural exigiendo verdad sobre paramilitarismo*. Obtenido de <https://cyjiracastro.org.co/quienes-dieron-la-orden-para/>

- Criterio, d. (2021). La importancia de que JEP precise que ‘falsos positivos’ son crímenes de lesa humanidad. *DIARIO CRITERIO*, <https://diariocriterio.com/falsos-positivos-crimenes-de-lesa-humanidad-la-importancia-de-decirlo/>
- Cuartas Rodríguez, P. (20 de Noviembre de 2021). Intimidaciones y allanamientos: así se hizo el mural “¿Quién dio la orden? *El Espectador*, págs. <https://www.elespectador.com/investigacion/intimidaciones-y-allanamientos-asi-se-hizo-el-mural-quien-dio-la-orden/>
- D.W.com. (10 de Diciembre de 2021). Militares colombianos asumen culpa en muerte de 247 jóvenes. <https://www.dw.com/es/falsos-positivos-veintena-de-militares-colombianos-asume-culpa-en-asesinatos-de-247-j%C3%B3venes/a-60085928>.
- EFE. (19 de FEBRERO de 2021). *Nueva Crónica Quindío*. Obtenido de ONU celebra los avances de la JEP en el caso de los "falsos positivos": <https://www.cronicadelquindio.com/noticias/colombia/onu-celebra-los-avances-en-la-investigacion-de-falsos-positivos-en-colombia>
- El Espectador. (8 de Diciembre de 2020). Dos militares del Ejército fueron ascendidos, pese a investigaciones por falsos positivos. *El Espectador*, págs. <https://www.elespectador.com/judicial/dos-militares-del-ejercito-fueron-ascendidos-pese-a-investigaciones-por-falsos-positivos-article/>
- El Espectador. (08 de Febrero de 2022). <https://www.elespectador.com/judicial/amenazan-a-alfamir-castillo-el-mismo-dia-que-ejercito-se-disculpo-por-el-crimen-de-su-hijo/>. *El Espectador*, págs. <https://www.elespectador.com/judicial/amenazan-a-alfamir-castillo-el-mismo-dia-que-ejercito-se-disculpo-por-el-crimen-de-su-hijo/>.
- El Tiempo. (4 de Octubre de 2021). María F. Cabal: 'Los 6.402 falsos positivos son un invento'. *El Tiempo*, págs. <https://www.eltiempo.com/politica/partidos-politicos/maria-fernanda-cabal-dice-que-los-falsos-positivos-son-un-invento-622760>.
- Espectador.com. (26 de Abril de 2022). El inédito reconocimiento de militares por “falsos positivos”. *El Espectador*, págs. <https://www.elespectador.com/colombia-20/jep-y-desaparecidos/falsos-positivos-primera-audiencia-de-reconocimiento-de-responsabilidad-de-militares-ante-la-jep/>.
- Facebook . (25 de Septiembre de 2020). *Memes UIS*. Obtenido de <https://www.facebook.com/MemeUIS/photos/a.817210005125001/1657583544420972/?type=3>
- FEDES. (2010). SOACHA: LA PUNTA DEL ICEBERG FALSOS POSITIVOS E IMPUNIDAD. En F. p. (Fedes). Bogotá: Ediciones Ántropos Ltda.
- Figuroa, M. (28 de Abril de 2023). Exjugador de la selección Colombia se enfrentó a Polo Polo por los “falsos positivos”: “¿Qué putas hicimos para merecer a este miserable?”. Infobae. <https://www.infobae.com/colombia/2023/04/28/exjugador-de-la-seleccion-colombia-se-enfrento-a-polo-polo-por-los-falsos-positivos-que-putas-hicimos-para-merecer-a-este-miserable/>

- Gomez, E. (30 de Junio de 2022). *Twitter*. Obtenido de @Enrique_GomezM: *La mitología es lo que impera en la Comisión de la Verdad*.
https://twitter.com/Enrique_GomezM/status/1542480544914673669
- González Santos, E. F. (2021). *Muralismo Ciudadano. Construcción de la memoria colectiva de Jaime Garzón*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Facultad de Ciencias Humanas, Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura IECO.
- González, C. (24 de julio de 2023). *Centro de Memoria Paz Y Reconciliación*. Obtenido de EJE DE LA PAZ Y LA MEMORIA: <https://centromemoriabogota.wordpress.com/eje-de-la-paz-y-la-memoria/>
- Gutierrez Nova, L. A. (2022). *Madres De Soacha: Transformación En El Ejercicio De La Ciudadanía*. Bogotá: Universidad del Rosario.
<https://repository.urosario.edu.co/server/api/core/bitstreams/e49998c6-db96-47c6-988c-2fbd318ff856/content>
- Hacemos Memoria. (16 de Noviembre de 2022). 6402 FALSOS POSITIVOS.
<https://hacemosmemoria.org/tag/6402-falsos-positivos/>.
- Hernandez, C. Y. (22 de Octubre de 2018). Víctimas entregaron informe sobre la Operación Orión al sistema integral de verdad, justicia y reparación. *Rebelión*, págs. <https://rebelion.org/victimas-entregaron-informe-sobre-la-operacion-orion-al-sistema-integral-de-verdad-justicia-y-reparacion/>.
- Human Rights Watch. (23 de Junio de 2015). *El rol de los altos mandos en falsos positivos*. Obtenido de Human Rights Watch: [El rol de los altos mandos en falsos positivos: Evidencias de responsabilidad de generales y coroneles del Ejército colombiano por ejecuciones de civiles | HRW](https://www.hrw.org/es/report/2015/06/23/rol-de-los-altos-mandos-en-falsos-positivos)
- Infobae. (2021). Esta fue la directiva 029 de 2005 que reglamentó el pago de recompensas de hasta \$3'800.000 a militares por capturar o dar de baja a guerrilleros. *Infobae*,
<https://www.infobae.com/america/colombia/2021/02/19/este-fue-la-directiva-029-de-2005-que-reglamento-el-pago-de-recompensas-de-hasta-3800000-a-militares-por-capturar-o-dar-de-baja-a-guerrilleros/>.
- Infobae. (18 de Febrero de 2021). *Infobae*. Obtenido de Los cuatro ministros de Defensa que tuvo Colombia durante el periodo más álgido de los falsos positivos:
<https://www.infobae.com/america/colombia/2021/02/18/los-cuatro-ministros-de-defensa-que-tuvo-colombia-durante-el-periodo-mas-algido-de-los-falsos-positivos/>
- Infobae. (03 de Mayo de 2024). JEP dejó en firme el juicio en contra del coronel (r) Hernán Mejía por 'falsos positivos'. *Infobae.com*, págs. <https://www.infobae.com/colombia/2024/05/03/jep-dejo-en-firme-el-juicio-en-contra-del-coronel-r-hernan-mejia-por-falsos-positivos/>.
- Javeriana, R. (28 de Diciembre de 2021). "¿Quién dio la orden?": el mural que no fue y la verdad viral.
<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/35439>.

- JEP. (2022). *COMUNICADO 080 DE 2022 General (r) Mario Montoya rendirá versión dentro del Subcaso Antioquia que investiga 'falsos positivos'*. Colombia: <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/Mario-Montoya-jep-version-Subcaso-Antioquia-falsos-positivos.aspx>.
- JEP. (2023). *Justicia, verdad y no repetición, las demandas de las víctimas de falsos positivos en el Meta*. <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/Justicia,-verdad-y-no-repetici%C3%B3n-las-demandas-de-las-victimas-de-falsos-positivos-cometidos-en-meta.aspx>: Jurisdicción Especial para la Paz.
- JEP Colombia. (2023). *Youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=9y8MaEqYLAA>
- JEP. (20 de Noviembre de 2022). *Jurisdicción Especial para la Paz*. Obtenido de [Conozca el Marco Normativo de la JEP](#)
- JEP. (2024). *30 integrantes del Ejército reconocieron responsabilidad ante la JEP por asesinatos y desapariciones presentados ilegítimamente como bajas en combate en Huila*. <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/30-integrantes-Ejercito-reconocieron-responsabilidad-por-falsos-positivos-en-huila.aspx>: Comunicado 4. *Jurisdicción Especial para la Paz*
- JEP. (2024). *JEP llama a versión a 12 exmiembros de la Fuerza Pública por 'falsos positivos' en el Valle del Cauca*. <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/-jep-llama-a-version-a-12-exmiembros-de-la-fuerza-publica-por-falsos-positivos-en-el-valle-del-cauca.aspx>: Comunicado 29. *Jurisdicción Especial para la Paz*
- JEP. (2024). *Ocho exmiembros del Ejército Nacional, imputados por 'falsos positivos' en Dabeiba, son postulados ante el Tribunal para la Paz de la JEP para que les imponga sanciones propias*. https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/-ocho-exmiembros-del-ejercito-nacional-imputados-por-falsos-positivos-en-dabeiba-son-postulados-ante-el-tribunal-para-la-pa.aspx?ID=1660&RootFolder=*: Comunicado 30. *Jurisdicción Especial para la Paz*
- Kienyke.com. (18 de Julio de 2023). *Ana Páez: una madre víctima de falsos positivos que sigue buscando verdad*. Obtenido de <https://www.kienyke.com/hijos-de-la-guerra/ana-paez-una-madre-victima-de-falsos-positivos-que-sigue-buscando-verdad>
- Malo Ocejo, P. (2021). *Los Peligros de La Moralidad Por Qué La Moral Es Una Amenaza para Las Sociedades Del Siglo XXI*. Deusto. Obtenido de <https://pdfcoffee.com/los-peligros-de-la-moralidad-por-que-la-moral-es-una-amenaza-para-las-sociedades-del-siglo-xxi-by-pablo-malo-ocajo-4-pdf-free.html>
- Martín, I. A. (2015). *Alcance jurídico de los falsos positivos frente al derecho internacional humanitario, en la justicia ordinaria, la justicia penal militar y la justicia transicional*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10654/7068>.
- Memoria, H. (2 de Enero de 2019). *Mario Montoya ante la JEP: ¿oportunidad para la verdad o estrategia de impunidad? Hacemos Memoria*, págs. <https://hacemosmemoria.org/2019/01/02/mario-montoya-uribe-ante-la-jep/>.

- Mendoza Lizcano, S. (2013). *El conflicto armado en los graffitis de Bogotá*. Bogotá: El conflicto armado en los graffitis de Bogotá /Mendoza LizcaUniversidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación.
- Molina, V. N. (2013). Discusiones acerca de la Resignificación y Conceptos Asociados. -MEC- EDUPAZUNAM, <http://mec-edupaz.unam.mx/index.php/mecedupaz/article/view/36436/33013>.
- Monroy, J. (01 de Mayo de 2022). Detallaron sus crímenes y pidieron perdón ante víctimas, sociedad y la JEP. *El Tiempo*, págs. <https://www.eltiempo.com/justicia/jep-colombia/falsos-positivos-versiones-de-los-victimarios-a-familias-de-asesinados-668968>.
- Mosquera, Y. (11 de Septiembre de 2023). *Theprisma*. Obtenido de Octubre, hora de Mafapo Europa Tour: <https://theprisma.co.uk/es/2023/09/11/octubre-hora-de-mafapo-europa-tour/>
- Movice. (13 de Enero de 2010). *Movice*. Obtenido de Movimiento de Víctimas de Crímenes De Estado: <https://movimientodevictimas.org/que-es-el-movice/>
- Munevar, T. (9 de Mayo de 2023). Investigaciones por "falsos positivos" que estaban engavetadas: procuraduría entregó a la JEP informe con 15 procesos que involucran a 125 militares. *Infobae.com*, págs. <https://www.infobae.com/colombia/2023/05/09/procuraduria-entrego-a-la-jep-nuevo-informe-con-15-procesos-extrajudiciales-que-involucran-a-125-militares-y-que-estaba-engavetado/>.
- Noticias UNO. (2022). *Sin saber cómo murió su hijo, cabo del Ejército que se opuso a los falsos positivos*. Colombia: https://www.youtube.com/watch?v=J9abpVCWJ5A&ab_channel=NoticiasUnoColombia.
- Padilla Villanueva, S., & Sampietro, L. (2014). "Yo no paré hijos para una guerra". Entrevista a Luz Marina Bernal, lideresa de las Madres de Soacha. *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales*, 8-12.
- Parada, V., Valeri, C., & Romero, L. (20 de febrero de 2021). ¿Qué hay detrás de las cifras de la JEP sobre los falsos positivos? *El Espectador*, págs. <https://www.elespectador.com/colombia-20/jep-y-desaparecidos/que-hay-detras-de-las-cifras-de-la-jep-sobre-los-falsos-positivos-articulo/>.
- PBI. (s.f.). Obtenido de EL TIEMPO: 40 años de cárcel por masacre de Mapiripán pagará el general retirado Jaime Uscátegui: <https://www.pbi-ee.org/news/2009-12/el-tiempo-40-a%C3%B1os-de-c%C3%A1rcel-por-masacre-de-mapirip%C3%A1n-pagar%C3%A1-el-general-retirado-jaime>
- Periodismo Público. (2011). Así es Fernando Escobar, el Candidato del Partido Verde a la Alcaldía de Soacha. *Periodismo Público*, <https://periodismopublico.com/asi-es-fernando-escobar>
- PIBCOLOMBIA. (28 de Diciembre de 2021). *PIBCOLOMBIA*. Obtenido de "¿QUIÉN DIO LA ORDEN?": REIVINDICACIÓN FIRME DE JUSTICIA Y VERDAD: <https://pibcolombiablog.org/2021/12/28/quien-dio-la-orden-reivindicacion-firme-de-justicia-y-verdad/>
- Riba, c.-E. (2023). *El análisis de la imagen*. Obtenido de Universidad Abierta de Cataluña: <https://openaccess.uoc.edu/bitstream/10609/140407/9/Ana%C2%BFflisis%20de%20datos%20e>

[n%20la%20Administracio%C2%BFn%20Pu%C2%BFblica%20II_Mo%C2%BFdulo9_El%20ana%C2%BFlisis%20de%20la%20imagen.pdf](#)

- Rodríguez Álvarez, S. (2022). La sanción por los “falsos positivos” de soacha: dignificar su nombre. *La silla vacía*, <https://www.lasillavacia.com/historias/silla-nacional/las-sanciones-por-los-falsos-positivos-de-soacha-dignificar-su-nombre/>
- Rodríguez Salcedo, C. G. (2010). Fernando Escobar: el hombre que denunció los falsos positivos. *PlazaCapital*, <https://plazacapital.co/conexiones/6-fernando-escobar-el-hombre-que-denuncio-los-falsos-positivos>
- Rojas Cabrera, M. (2022). Muralismo en Cali Expresión Política de Violencias y Construcción de paz. Universidad del Valle.
- Rojas, O. (2020). *Teoría Social Del Falso Positivo*. Medellín: UNAULA.
- Rojas, O., & Benavides, F. (2017). *EJECUCIONES EXTRAJUDICIALES EN COLOMBIA, 2002-2010. Obediencia ciega en campos de batalla ficticios*. Bogotá: USTA.
- Romero, M. (2021). *Por el cual se deroga la jurisdicción especial para la paz y se dictan otras disposiciones*. DEROGA LA JEP | Cámara de Representantes: Cámara de representantes.
- Semana. (16 de Julio de 2010). Los casos olvidados de los "falsos positivos". *Revista Semana*, págs. <https://www.semana.com/nacion/articulo/los-casos-olvidados-falsos-positivos/119416-3/>
- Semana. (23 de Junio de 2023). *Fuerte choque entre la JEP y Marta Lucía Ramírez por cifra de falsos positivos*. Obtenido de ISSN 2745-2794: <https://www.semana.com/semana-tv/semana-noticias/articulo/fuerte-choque-entre-la-jep-y-marta-lucia-ramirez-por-cifra-de-falsos-positivos/202147/>
- Soaw. (12 de Mayo de 2023). *School of the Americas Watch*. Obtenido de <https://soaw.org/escuela-de-las-americas>:
- Uno. (2023). *NoticiasUnoColombia*. Obtenido de Confesión inesperada de ÁLVARO URIBE: "yo sí di la orden". Se refería a pancarta con la cifra 6.402: <https://www.youtube.com/watch?v=hAnoeu-cZmQ>
- UPN. (16 de Agosto de 2023). Condecoración a las Integrantes de Mafapo por 15 años de Lucha y Resistencia. Obtenido de Facebook: <https://www.facebook.com/UniversidadPedagogicaNacional/videos/718682523325335>
- Vanegas, D. (28 de Octubre de 2020). *Digame. com*. Obtenido de La USO se niega a quitar la valla contra Uribe: <https://www.digame.com.co/la-uso-se-niega-a-quitar-la-valla-contra-uribe/>
- Vivanco, J. M. (03 de Noviembre de 2018). Cómo funcionaban los incentivos perversos detrás de los falsos positivos. *La Silla Vacía*, págs. <https://www.lasillavacia.com/historias/historias-silla-llena/como-funcionaban-los-incentivos-perversos-detras-de-los-falsos-positivos>
- WRadio. (11 de Octubre de 2021). ¿Quién dio la orden? El mural que fue protegido por la Corte Constitucional. Bogotá, Colombia. <https://www.wradio.com.co/noticias/actualidad/quien-dio-la-orden-el-mural-que-fue-protegido-por-la-corte-constitucional/20211110/nota/4177318.aspx>

Yumbila, S. (23 de Abril de 2020). La caricatura aterriza al político cuando cree ser intocable. *Wordpress.com*, págs. <https://yumbila.wordpress.com/2020/04/23/la-caricatura-aterriza-al-politico-cuando-cree-ser-intocable/>. Obtenido de <https://yumbila.wordpress.com/2020/04/23/la-caricatura-aterriza-al-politico-cuando-cree-ser-intocable/>

Zhou, Q. (30 de Octubre de 2018). *Medium*. Obtenido de El curioso caso de los ambidiestros visuales: <https://medium.com/@quanzw/patrones-visuales-en-oriente-y-occidente-e3e5d24c55b9#:~:text=Se%20debe%20al%20orden%20visual,y%20de%20arriba%20a%20abajo.>