

I



5.

Los murales, *¿Quién dio la orden?*, y el arte urbano como lugar de memoria



Los murales, *¿Quién dio la orden?*, y el arte urbano como lugar de memoria*

Por Juan Simón López Cruz**

Resumen: El espacio público de las ciudades funciona como un palimpsesto en el que se materializan una simultaneidad de espacios y tiempos que convierten la ciudad en un archivo repleto de documentos como capas sobrepuestas de memoria. Las obras de arte urbano, desde esta perspectiva, pueden ser comprendidas y estudiadas como marcaciones territoriales y entradas documentales en las que es posible leer las luchas por la apropiación del espacio como escenario de manifestación de memorias colectivas, plurales, fragmentadas y antagónicas de una sociedad determinada. En este contexto, el presente texto se propone estudiar el caso de los murales, *¿Quién dio la orden?*, en Colombia, los cuales han sido elaborados, contra-elaborados y re-elaborados en varias ciudades del país desde el año 2019. El objetivo es indagar por los distintos relatos memoriales que, sobre las ejecuciones extrajudiciales, se construyen, materializan y enfrentan a través de estas obras.

Palabras clave: memoria, memoria colectiva, espacio público, Colombia, falsos positivos.

***¿Quién dio la orden?*, murals and urban art as a place of memory**

Abstract: The public space of cities functions as a palimpsest in which a simultaneity of spaces and times materializes, turning the city into an archive full of documents as superimposed layers of memory. From this perspective, urban artworks can be understood and studied as territorial markers and documentary entries in which it is possible to read the collective, plural, fragmented and antagonistic memories of a given society. In this context, the present text proposes to study the case of the murals, *¿Quién dio la orden?*, in Colombia, which have been elaborated, counter-elaborated and re-elaborated in several cities of the country since 2019. The objective is to examine

* Esta investigación hace parte del trabajo *Las luchas por la memoria y las intervenciones artísticas del espacio público: el caso de los falsos positivos en Colombia*, presentado para optar al título de Especialista en Memorias colectivas, DDHH y resistencias del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

** Historiador y abogado de la Universidad de los Andes. Especializado en Memorias Colectivas y Derechos Humanos del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), magíster en Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Barcelona y magíster en Ciencias Jurídicas de la Universidad Pompeu Fabra. Correo: jsimon94@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-2819-5777>

the different memorial narratives of extrajudicial executions that are constructed, materialized and confronted through these works.

Key words: memory, Colombia, public space, memorial narratives, extrajudicial executions.

Cómo citar este artículo: López Cruz, Juan Simón. (2024). Los murales, ¿Quién dio la orden?, y el arte urbano como lugar de memoria. *Revista Controversia* (223), pp. 163-182. <https://doi.org/10.54118/controver.vi223.1328>

Fecha de recepción: 03 de febrero de 2024

Fecha de aprobación: 13 de junio de 2024

Introducción

Entre finales del año 2007 y comienzos del 2008, aparecieron en Colombia las primeras denuncias sobre jóvenes que desaparecían de sus casas y que, unos días después, aparecían como guerrilleros muertos en combate. En los meses siguientes, el aumento en el número de denuncias, así como las similitudes fácticas en las condiciones de desaparición y muerte, evidenciaron la existencia de un fenómeno criminal sistemático sin precedentes, con características específicas, organización y un *modus operandi* claro dentro de las Fuerzas Militares (FIDH, 2012). En los medios de comunicación del país y entre la opinión pública, se nombró a esta práctica sistemática de ejecuciones extrajudiciales como *falsos positivos*, dado que, con estos homicidios, las unidades militares pretendían aumentar sus índices de efectividad en la lucha contra los grupos guerrilleros y recibir beneficios individuales.

A mediados del 2018, casi más de diez años después de las primeras denuncias, estos crímenes seguían sin ser esclarecidos. Por tal motivo, ese año el Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado (Movice)¹ y otras once organizaciones defensoras de derechos humanos

1 Esta coalición de organizaciones defensoras de derechos humanos de Colombia está integrada por organizaciones que históricamente han representado a las víctimas

decidieron realizar una campaña para denunciar la falta de resultados en las investigaciones de los *falsos positivos*. El proyecto, titulado “Campaña por la verdad”, se extendió entre 2018 y 2019 y definió, como una de sus estrategias, intervenir el espacio público con prácticas artísticas. Así, se contaron murales, grafitis y cartelones, los cuales denunciaban la responsabilidad de agentes estatales y militares de alto rango en los homicidios junto con su alto grado de impunidad.

El presente texto toma como caso de estudio los murales *¿Quién dio la orden?*, obras realizadas en el marco de la campaña y en las que aparecen retratados algunos generales del Ejército Nacional junto con la cifra total del número de víctimas de ejecuciones extrajudiciales y la pregunta: “¿Quién dio la orden?”. El objetivo es indagar por sus procesos de elaboración, contra-elaboración y re-elaboración y por la manera en que distintos relatos memoriales sobre los *falsos positivos* se construyen, materializan y enfrentan en el espacio público de las ciudades. No se pretende establecer ninguna verdad sobre estos hechos, sino estudiar cómo diferentes actores sociales elaboran versiones de ese pasado por medio del arte urbano. Igualmente, en el camino se plantearán algunas reflexiones sobre la compleja relación que se teje entre memoria colectiva y espacio público. Es necesario, sin embargo, realizar ciertas precisiones metodológicas. Tanto por lo limitado del espacio del texto, como por la imposibilidad física de conocer y estudiar todos los murales *¿Quién dio la orden?*, esta investigación se circunscribe al estudio de unos casos puntales que son relevantes para realizar consideraciones más amplias.

Asimismo, es importante mencionar que la elección de estas obras va de la mano con las posibilidades que ofrecen para conocer y estudiar

de crímenes de Estado ante la justicia ordinaria. En esta se encuentran, entre otras: el Movice, el Comité de Solidaridad con los Presos Políticos y la Comisión Colombiana de Juristas.

los debates y tensiones existentes en la sociedad colombiana alrededor de la construcción de una memoria colectiva sobre estos crímenes. No se trata, sin embargo, de una experiencia única. En el mundo existen varios ejemplos de procesos de construcción de memoria por medio de obras de arte urbano: desde los murales de Belfast y Derry sobre el conflicto en Irlanda del Norte, hasta las intervenciones artísticas realizadas en los restos del muro de Berlín o el muro de la Franja de Gaza. En el caso de Latinoamérica, las intervenciones artísticas del espacio público con fines memoriales también son una de las principales y más populares iniciativas encaminadas a materializar y transmitir determinadas interpretaciones sobre el pasado (Ulfe, 2021).

Siguiendo lo planteado por Schindel (2009), no puede perderse de vista que en el espacio público tienen lugar distintos procesos y acciones colectivas de recordación e interpretación del pasado que se expresan, coexisten y compiten por su preeminencia. De esta manera, en él confluyen una multiplicidad de memorias plurales, algunas veces antagónicas entre sí, y cada una contiene un determinado relato hegemónico sobre el pasado y una determinada forma de “olvido”. Uno de los ámbitos en donde es posible apreciar este proceso de confluencia, así como las tensiones y disputas derivadas, es en la inscripción, señalamiento o marcación del espacio.

En este orden de ideas, el espacio público de las ciudades es una especie de palimpsesto en el que se materializan una simultaneidad de espacios y tiempos (Vannini, 2020). Las ciudades se convierten en archivos repletos de documentos como capas sobrepuestas de memoria. En este contexto, las obras de arte urbano pueden ser comprendidas y estudiadas como marcaciones territoriales y entradas documentales donde es posible leer las memorias colectivas, plurales, fragmentadas y antagónicas de una sociedad determinada. En otras palabras, son marcas y formas de apropiación del territorio que, en ocasiones, se refieren a disputas por la memoria y que transmiten determinadas interpretaciones sobre el pasado (Mata, 2002).

Al interesarnos por la manera en cómo las obras son realizadas y desplegadas, preocuparnos por comprender las reacciones que provocan (especialmente aquellas encaminadas a su censura o destrucción) y analizar las prácticas, dinámicas y significados que se dan en los lugares en que son realizadas, tenemos la posibilidad acercarnos a las tensiones y enfrentamientos que existen entre distintos relatos y memorias sobre la violencia de una comunidad. De manera que las obras pueden ser estudiadas con la intención de comprender cómo múltiples relatos sobre el pasado se manifiestan en el espacio público de las ciudades.

Figura 1. Mural *¿Quién dio la orden?*, vista en una calle de Bogotá



Fuente: Fundación Comité de Solidaridad con los Presos Políticos (CSPP). Bogotá, 2019.

Memoria colectiva y arte urbano

En la definición clásica de Maurice Halbwachs (1950), la memoria colectiva se refiere a la memoria compartida y común que una determinada colectividad guarda sobre un acontecimiento del pasado. Esta memoria tiene dos características principales. Su selectividad, que se refiere al hecho de que se encuentra atravesada por los intereses, motivaciones

e imaginarios de los actores sociales del presente; y su dependencia material, es decir, que la memoria precisa de espacios, lugares y objetos en los que inscribirse. Desde la perspectiva de Halbwachs, ambas características son determinantes para que la memoria colectiva sea siempre plural y multiforme y para que se manifieste en una multiplicidad de tiempos sociales y espacios diferenciados.

En los años ochenta del siglo pasado, fue el sociólogo francés Pierre Nora quien aportó nuevos elementos para la comprensión de la memoria colectiva. Siguiendo la estela de los planteamientos de Halbwachs, señaló que esta última se refiere a todas las formas de administración del pasado en el presente que aseguran la identidad de los grupos sociales y, especialmente, de la nación. En *Les lieux de mémoire*, su obra más popular, Nora (1997) nombra tal finalidad como *lugares de memoria*. Este concepto define toda unidad significativa, de orden material o ideal, que la voluntad de las personas o el trabajo del tiempo transforma en un elemento simbólico del patrimonio memorialista de una comunidad.

Isabel Piper, Roberto Fernández y Lupicinio Íñiguez toman como punto de partida estas ideas y proponen una nueva definición de memoria colectiva en sus investigaciones sobre las condiciones sociales de producción del recuerdo y el olvido, las interacciones dinámicas entre pasado y presente y el papel de individuos y grupos en estos procesos. Piper, Fernández e Íñiguez (2013) plantean que la memoria colectiva es, ante todo, una práctica social que construye relatos sobre el pasado, pero que no solo se manifiesta lingüísticamente, sino también a través de prácticas performativas que tienen lugar en un marco espacial determinado. Entender la memoria de esta forma, es decir, desde un enfoque discursivo y performativo, supone fijarse en las prácticas y acciones rituales que construyen, modifican o resignifican el sentido del pasado que se recuerda. En otras palabras, implica estudiar las acciones colectivas que los actores sociales llevan a cabo para recordar –discursos,

conmemoraciones, intervenciones o marcaciones del espacio– y las narraciones que sobre el pasado se encuentran y construyen.

Al mismo tiempo, implica tener en cuenta el marco espacial donde tienen lugar estas acciones y prácticas. La memoria no se construye en el vacío, sino en escenarios y lugares determinados que son significativos para un grupo o comunidad y en los que se inscriben, configuran, sitúan y significan experiencias e interpretaciones sobre el pasado. En línea similar, Messina (2019) plantea que el espacio es un componente clave en la construcción de memorias colectivas, pues funciona como marco social, anclaje material, receptáculo, soporte y vehículo de transmisión de las distintas memorias. En este sentido, en ambas el territorio es un elemento clave, pues en él es donde múltiples memorias se inscriben, coexisten, interactúan y entran en tensión.

En el caso específico de los espacios públicos, Pierre Nora (2009) sostiene que este es el escenario en el que distintas visiones sobre el pasado se manifiestan y entran en conflicto. Dicho esto, en el espacio público de las ciudades no solo se exteriorizan las tensiones del presente, sino que también se reproduce la memoria colectiva de una sociedad y las luchas por la interpretación del pasado asociadas a esta. A partir de esta idea, Margarita Vannini (2020) plantea que las ciudades pueden ser estudiadas y comprendidas como textos abiertos y en permanente edición, en los cuales se superponen marcaciones diversas que reflejan la existencia de memorias colectivas plurales, fragmentadas, cambiantes y antagónicas.

Al pasear por las calles de una ciudad, tenemos la oportunidad de fijarnos en cada una de estas distintas marcaciones, realizadas por actores de todo tipo, con referencias a acontecimientos y actores de otros tiempos. A través de ellas, como bien recuerda Fabri (2013), podemos conocer y estudiar las luchas materiales y simbólicas que dan cuenta de las fracturas, tensiones y dificultades para la construcción de relatos

comunes sobre el pasado. Ahora, aunque al pensar en este tipo de marcaciones generalmente imaginamos monumentos o placas, también las intervenciones artísticas como murales, grafitis o carteles constituyen verdaderos vehículos de la memoria. En efecto, en ciertas ocasiones, ocurre que el arte urbano asume una finalidad memorialista al contener y expresar interpretaciones sobre el pasado (Mata, 2022).

Cuando lo anterior ocurre, es posible considerar que las intervenciones artísticas del espacio público son, en términos de Piper, Fernández e Íñiguez (2013), prácticas performativas que construyen sentidos sobre el pasado. Precisamente, y como bien se mencionó al comienzo, en tiempos recientes el arte urbano ha adquirido una gran popularidad como práctica performativa de recuerdo. Entre otras razones, esto se ha debido a la relativa facilidad con que las obras pueden ser desplegadas en el espacio urbano de las ciudades, en especial en lugares clave como plazas, parques, autopistas y demás sitios de tránsito y gran visibilidad. Igualmente, no se puede perder de vista que este tipo de arte se caracteriza por su subversión y transgresión, bien sea por los temas que trata o porque las obras funcionan como acciones de apropiación y reivindicación de los espacios en que se realizan, lo que lo convierte en una importante herramienta de lucha para muchos grupos y actores sociales marginados.

Si las ciudades son textos abiertos, las intervenciones artísticas del espacio público serían anotaciones, algo así como entradas documentales, donde es posible leer las luchas entre las múltiples memorias de una sociedad en un determinado tiempo. Este es precisamente el caso de los murales *¿Quién dio la orden?*, en ellos se manifiestan los debates que en la sociedad colombiana existen alrededor de la construcción de una memoria colectiva sobre los *falsos positivos*. Al mismo tiempo, subyacen una serie de luchas y confrontaciones por la marcación del espacio público relacionados con debates contemporáneos sobre lo que debe ser recordado y cómo ha de serlo.

Estudio de caso

En los murales, *¿Quién dio la orden?*, aparecen retratados los rostros de varios altos mandos del Ejército Nacional de Colombia que han sido condenados o que están siendo investigados por su implicación en los *falsos positivos*. Junto a ellos, en la parte superior, se encuentra la cifra total de víctimas de ejecuciones extrajudiciales y la pregunta a la que deben su nombre estas obras. Como bien ha señalado Aldana Bautista (2022), a diferencia de otro tipo de intervenciones artísticas en las que se resalta a las víctimas y se dignifica su memoria, en los murales la atención se dirige a la identidad de los presuntos victimarios y al reconocimiento de la responsabilidad del Estado.

La pregunta sobre quién ordenó las ejecuciones extrajudiciales es un reclamo de verdad y justicia. A ella subyacen, como también ha señalado Aldana Bautista (2022), otras preguntas que se ubican en el centro de las disputas por la construcción de una memoria colectiva sobre estos hechos: ¿cómo fue posible la violencia estatal? ¿Qué actores se beneficiaron de ella? ¿Cómo se gestó la connivencia entre agentes del Estado, actores económicos y empresariales y grupos paramilitares para ejercer violencias sobre las comunidades? Fue precisamente por lo incómodas que resultan muchas de las respuestas a estas preguntas que, en la madrugada del 19 de octubre de 2019, hombres uniformados y vestidos de civil cubrieron con pintura blanca, hasta hacerlo desaparecer, uno de los murales *¿Quién dio la orden?*, realizados por el Movice, en la calle 80 con carrera 30 en Bogotá. Seis meses después, el 24 de mayo de 2020, un hecho similar tuvo lugar en la ciudad de Manizales. Ese día, militares del Batallón Ayacucho llegaron hasta las afueras del campus principal de la Universidad de Caldas y cubrieron el mural que los estudiantes habían pintado en la fachada de uno de los edificios.

Figura 2. Foto de un mural censurado



Fuente: Cerosetenta. Bogotá, 2020.

Pero estos no fueron episodios aislados. Actos similares de censura se repitieron en otras ciudades del país donde se habían realizado las obras. Sus atacantes no contaban con que sus acciones iban a contribuir a la reproducción de los murales por todo el país. Organizaciones sociales y de defensa de los derechos humanos, movimientos estudiantiles, colectivos, grupos de arte y personas interesadas se apropiaron de los murales y los realizaron en nuevos espacios. En pocas semanas, los murales que habían sido destruidos o vandalizados fueron elaborados de nuevo.

En este proceso, los murales dejaron de ser intervenciones artísticas realizada en un contexto particular, como fue la “Campaña por la verdad”, y pasaron a ser un patrimonio público de las víctimas de la violencia, de las organizaciones y los movimientos sociales en Colombia. Las obras se convirtieron en lugares para recordar y homenajear a las víctimas de violaciones a los derechos humanos y los espacios públicos donde se realizaron se erigieron como escenarios de encuentro y manifestación de expresiones colectivas de lucha, conmemoración, denuncia y protesta.

No obstante, la reacción de la opinión pública y la ciudadanía frente a ellas distó de ser homogénea. Mientras que las obras abordaban una

de las cuestiones más controversiales y debatidas en relación con los *falsos positivos*: la responsabilidad de su ejecución, en muchos lugares su elaboración despertó la antipatía y el rechazo de ciertos actores políticos y sociales. Al mismo tiempo de la extensión de los murales por distintas ciudades, también crecieron las acciones, mayoritariamente anónimas, con el fin de su censurar el material. En este contexto, los murales se vieron inmersos en una dinámica de constante elaboración, contra-elaboración y re-elaboración que terminó por convertirse en uno de sus elementos definitorios.

Usos y apropiaciones: los murales, *¿Quién dio la orden?*, como lugares de memoria

Maurice Halbwachs (1950) y Pierre Nora (1997) definen los lugares de memoria como “aquellos espacios significativos que son usados y apropiados por medio de acciones de recuerdo que enuncian, articulan e interpretan sentidos del pasado” (Piper y Hevia, 2012). De esta definición, se sigue que ningún espacio tiene el carácter de *lugar de memoria* por sí mismo. No es suficiente con que, oficialmente, se le denomine de esta manera o con que en él se construyan monumentos y memoriales. Un *lugar de memoria* es un espacio que es apropiado, con sentido y significado, por medio de prácticas y acciones de recuerdo. En otras palabras, son los actores sociales y las relaciones que establecen con los espacios públicos, los que definen su carácter.

Esto fue lo que ocurrió con los murales *¿Quién dio la orden?*, los cuales se erigieron como marcaciones físicas, locales y localizables en el espacio público de las ciudades colombianas y como escenarios donde distintos actores sociales despliegan sus acciones y prácticas de recuerdo. Se convirtieron en *lugares de memoria*. Tengamos en cuenta que, como marcaciones del espacio, los murales son un escenario de gran importancia simbólica y material para los reclamos de justicia de las víctimas. Por una parte, sirven como punto de reunión en el que, además, se

despliegan acciones de conmemoración y resistencia. Por otra, en el proceso de elaboración y re-elaboración artística las víctimas, encontraron un medio para expresar sus demandas de justicia y oponerse a los relatos que pretendían invisibilizar las violencias pasadas.

Reunirse en el espacio, conseguir la pintura, los andamios, los tintes y todas las herramientas necesarias, así como el acto mismo de pintarlos, constituyen acciones performativas de apropiación del espacio y de construcción de una memoria colectiva común. Recordar colectivamente, como bien señala Isabel Piper (2020), produce y reproduce versiones del pasado a través de la realización de acciones de ritualidad social. En la repetición ritual de actos, discursos, uso de lugares, signos, objetos u otras formas de recordar, las acciones de memoria contribuyen a visibilizar ciertas versiones del pasado y, a su vez, sirven como prácticas de subversión de las versiones hegemónicas del pasado. En este sentido, a través de los murales, las víctimas reafirman su identidad e interpelan al conjunto de la sociedad colombiana para que sea consciente de sus luchas por el esclarecimiento, la justicia, la reparación y no repetición de estos crímenes.

Los murales, *¿Quién dio la orden?*, y las acciones que tienen lugar en los espacios en que son realizados son la manifestación de una serie de memorias colectivas perseguidas y silenciadas, las cuales se oponen a ciertos relatos hegemónicos, que no reconocen la responsabilidad del Estado Colombiano en los crímenes de los *falsos positivos* y en otros episodios de violaciones de los derechos humanos. No obstante, mientras que los *lugares de memoria* dependen de las diversas acciones de recordar, es importante no pasar por alto las tensiones existentes por el pasado que se recuerda, su interpretación y su relación con las condiciones del presente (Piper, 2020).

En los murales, es posible identificar dos manifestaciones notorias de estas tensiones: el intento de mantener siempre actualizada la cifra de víctimas que aparece en ellos y los constantes ataques materiales

que reciben. En el primer caso, estaríamos ante un proceso de re-elaboración, dado que estas obras son constantemente intervenidas a medida que la cifra total del número de víctimas cambia. Y no es una cuestión menor, pues el alcance y la cuantificación de las ejecuciones es uno de los principales puntos de tensión hasta hoy entre los actores políticos de la sociedad colombiana. Solo por mencionarlo, en los primeros murales, elaborados en el año 2018, se señalaba que el número de *falsos positivos* era de 5 763, mientras que en los más recientes se incluye la cifra definida por la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) en el marco de la investigación del *Caso 03 sobre Muertes ilegítimamente presentadas como bajas en combate por agentes del Estado*, que es de 6 402 personas presentadas como guerrilleras y dadas de baja por miembros de las Fuerzas Militares.

En cuanto a los ataques de las que son víctimas las obras, no son solo actos censura. Como cualquier otra acción, hay una determinada interpretación sobre el contenido que se manifiesta en el espacio público. A los actos de censura, subyace una serie de memorias que, paradójicamente, se oponen a los *lugares de memoria* que se expresan. No se trata de justificar los ataques, pues estos se dirigen directamente contra el derecho de las víctimas a exigir verdad, justicia y memoria. Se trata, más bien, de reconocer que el olvido colectivo, aunque no siempre seamos conscientes de ello, comprende también una forma de memoria. En la defensa del olvido sobre el recuerdo, o en la pretensión de que este se imponga respecto de las ejecuciones extrajudiciales cometidas por agentes del Estado, encontramos una particular interpretación sobre el pasado en el presente. Las acciones que intentan silenciar los murales son una expresión de las respuestas que, entre ciertos sectores de la sociedad colombiana, se da a las preguntas sobre qué debe ser recordado, cómo se recordará y a través de qué elementos. Aunque las acciones de destrucción no pueden considerarse en sí mismas como ejercicios de arte urbano, desde una perspectiva amplia, sí pueden ser vistas como parte de un proceso de contra-elaboración de las obras.

La concurrencia sucesiva de acciones de elaboración, destrucción y re-elaboración de los murales constituyen la expresión de múltiples memorias que se disputan sobre el relato y la interpretación de los *falsos positivos*. Este proceso configura una relación de bidireccionalidad e interdependencia, pues son los murales, en tanto *lugares de memoria*, los que ponen en evidencia el silenciamiento de los crímenes y permiten que estos intentos cobren materialidad. En otras palabras, es la intervención artística del espacio público, la destrucción de la obra y su posterior re-elaboración del mural, lo que permite visibilizar la existencia material de interpretaciones sobre el pasado que defienden el olvido de estos crímenes.

Conclusiones

El espacio público de las ciudades es el escenario en el que múltiples relatos sobre el pasado y el presente se manifiestan y entran en conflicto. Pero los espacios no contienen recuerdos, pues son los actores sociales y las relaciones que estos establecen con los espacios, quienes dotan de sentidos y significados a los primeros (Piper, 2020). Ciertos lugares pueden materializar determinadas versiones del pasado, pero esas versiones dependen de las acciones y prácticas con que el individuo y los movimientos sociales las construyen. En Colombia, la gran mayoría de *lugares de memoria*, relacionados con la violencia reciente, no dependen de las instituciones o el Estado. En un alto porcentaje, tienen su origen en las acciones de construcción de memoria colectiva de diversos actores sociales, por ejemplo, de las comunidades que han sido víctimas de la violencia o de organizaciones sociales y de defensa de los derechos humanos.

Hasta aquí hemos estudiado los murales, *¿Quién dio la orden?*, como un ejemplo de acciones que los actores sociales llevan a cabo para recordar. Hemos considerado estas obras desde la definición propuesta Piper, Fernández e Íñiguez (2013), esto es, como prácticas performativas de memoria que construyen, modifican y resignifican las memorias

relacionadas con las ejecuciones extrajudiciales cometidas por agentes del Estado. Al mismo tiempo, señalamos algunas de las particularidades del marco espacial asociado a estas obras de arte urbano.

A partir de lo anterior, se ha logrado exponer, entre otras cuestiones, cómo, aunque fueron realizados inicialmente con el objetivo de apoyar las exigencias de verdad, justicia, reparación y no repetición de las víctimas de los *falsos positivos*, los murales terminaron por trascender su finalidad inicial para convertirse en *lugares de memoria*. Así mismo, se presentó la manera en que los espacios físicos se consolidaron como puntos de reunión, lucha y resistencia colectiva para víctimas, organizaciones y demás movimientos sociales y ciudadanos y como escenarios en los que se despliegan todo tipo acciones simbólicas de conmemoración y homenaje, encaminadas a construir narrativas comunes sobre el pasado.

Quienes intervienen el espacio público de las ciudades colombianas con estas obras esperan que contribuyan a la construcción de un determinado recuerdo común. Esto significa que piensan en ellos como espacios de memoria destinados a recordar lo ocurrido, pero también como espacios de reunión, manifestación y resistencia. En este proceso, los espacios están cargados de significados, afectos y sentidos. Sin embargo, en este texto también se quiso hacer énfasis en el hecho de que, en tanto *lugares de memoria* públicos, abiertos, múltiples y plurales, en los murales, *¿Quién dio la orden?*, se expresan acciones y prácticas de memoria que van en su contra. Los intentos de destrucción material de los murales y de censura judicial son acciones que pretenden imponer un relato hegemónico y negacionista sobre las ejecuciones extrajudiciales cometidas por agentes del Estado. En ese sentido, a ellos subyace la interpretación particular que ciertos actores sociales de la sociedad colombiana tienen sobre ese pasado.

Aunque son acciones radicalmente opuestas: elaboración y destrucción, ambas son manifestaciones políticas que dotan de sentido a estos

espacios y que reflejan un modo particular de interacción de la sociedad colombiana con su pasado de violencia reciente. De allí la importancia, de estudiar el caso de los murales desde una perspectiva que reconozca y estudie toda su complejidad. Estas intervenciones no deben ser analizadas solo como obras de arte callejero, mucho menos como la expresión de una única memoria sobre el pasado. Estos murales contienen tanto algunas de las interpretaciones que la sociedad colombiana hace sobre su pasado y los hechos de violencia y sus víctimas como las ideas sobre su presente y sus perspectivas de lo que debe ser el futuro.

Para terminar, es importante señalar dos cuestiones. Primero, una de las particularidades de los murales, y en general de los *lugares de memoria* en Colombia, es que emergen en el marco de violencias y conflictos latentes. El país aún experimenta múltiples formas de violencia política y social y, en muchas zonas, el conflicto armado continúa vigente. Es decir, si bien por regla general la memoria de los conflictos y las prácticas de recuerdo y memorialización que tienen lugar en el espacio son ejercicio de posguerra o de escenarios de transición, en Colombia estos procesos se dan en un marco en el que la violencia es recurrente y, por tanto, no es necesariamente un episodio del pasado. Lo anterior tiene como consecuencia que los espacios para las víctimas y aquellos espacios destinados a la construcción y exposición de narrativas sobre el pasado violento emerjan con cautela y precaución. Así mismo, implica precisamente que en los *lugares de memoria* se expresen tensiones y debates entre memorias disímiles respecto de la interpretación de un pasado de violencia reciente y latente. Esto es, entre memorias que no han terminado por definirse en el presente y que, para algunos actores, bien sea víctimas o militares, continúa estando viva y continúa siendo objeto de debate (Schindel, 2009).

Segundo, lo descrito sobre los murales no es un fenómeno que se circunscriba a estas obras, y mucho menos un caso exclusivo de Colombia. Estudios como el presentado pueden realizarse sobre otras obras en

otras latitudes; así, las posibilidades de nuevas investigaciones, que profundicen más estas cuestiones, son infinitas. La memoria es un campo en conflicto, donde pugnan por establecerse versiones del pasado que legitiman –o no– ciertos valores presentes y posibilidades futuras. Los objetos y espacios forman parte de ese conflicto. Es por lo que, al analizarlos, es importante fijarse en las versiones del pasado que promueven y en los efectos sociales de sus estrategias materiales y estéticas (Piper, 2020). Estudiar las intervenciones artísticas del espacio público, teniendo en cuenta tanto la obra como el marco espacial donde son realizadas, es gran una oportunidad para profundizar en el conocimiento de las tensiones políticas que atraviesan los procesos memoriales de las sociedades contemporáneas.

Referencias

- Aldana, Alexander. (2022). Las marcas de Antígona en la ciudad: “¿Quién dio la orden?”. *Arte y acción política. Educación y Ciudad*, 42, 47-60. <https://doi.org/10.36737/01230425.n42.2022.2702>
- Fabri, Silvina. (2013). Lugares de memoria y marcación territorial: Sobre la recuperación de los centros clandestinos de detención en Argentina y los lugares de memoria en España. *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía*, 22(1), 93-108. <https://doi.org/10.15446/rcdg.v22n1.36307>
- Federación Internacional de Derechos Humanos. (2012). *Colombia. La guerra se mide en litros de sangre. Falsos positivos, crímenes de lesa humanidad: más altos responsables en la impunidad*. <https://www.fidh.org/IMG/pdf/colombie589e.pdf>
- Halbwachs, Maurice. (1950). *La mémoire collective [La memoria colectiva]*. Presses Universitaires de France.
- Lavabre, Marie-Claire. (1998). Maurice Halbwachs y la sociología de la memoria. *Raison Présente*, 128, 47-56.
- Mata, Ana. (2022). La estética de la protesta en el arte urbano: Entre la política y el arte. *Ñawi*, 6(2), 237-248. <https://doi.org/10.37785/nw.v6n2.a13>

- Messina, Luciana. (2019). Lugares y políticas de la memoria. Notas teórico-metodológicas a partir de la experiencia argentina. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 13, 59-77.
- Nora, Pierre. (1997). *Les Lieux de Mémoire (Tome 1) (Quarto)*. Gallimard.
- Nora, Pierre. (2009). *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire*. Editorial Lom.
- Piper, Isabel. (2020). Políticas de la memoria de las violaciones a los derechos humanos en la historia reciente: Una revisión bibliográfica desde el 2008 al 2018. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, LXV(239), 117-140.
- Piper, Isabel, Fernández, Roberto y Íñiguez, Lupicinio. (2013). Psicología social de la memoria: Espacios y políticas del recuerdo. *PSYKHE*, 22(2), 19-31.
- Piper, Isabel y Hevia, Evelyn. (2012). *Espacio y recuerdo: Archipiélago de memorias en Santiago de Chile*. Ocho Libros Editores.
- Schindel, Estela. (2009). Inscribir el pasado en el presente: Memoria y espacio urbano. *Política y cultura*, 31, 65-87.
- Ulfe, María. (25 de marzo de 2021). Clase 3. Memorias y cultura material: Repertorios, itinerarios y performance. Aproximaciones a las formas de recordar en el Perú post violencia. En L. Loreto y A. Guglielmucci (Coord.), *Seminario Espacio y memoria: pasados y violencia política en América Latina*. Buenos Aires.
- Vannini, Margarita. (2020). *Política y memoria en Nicaragua: Resignificaciones y borraduras en el espacio público*. F&G Editores.