

Trazos urbanos y cuerpos ausentes: registro visual de pintadas en las protestas sociales en Colombia (2020-2021)*

Nicole Cartier Barrera**

[RESUMEN]

Las manifestaciones de descontento popular que se han vivido en Colombia entre 2020 y 2021 se han visto determinadas por las restricciones instauradas por el Gobierno para combatir la difusión del covid-19. Ante la dificultad de ocupar el espacio público, la relación entre la ciudadanía y las acciones de protesta se ve obligada a transformarse, en tanto los encuentros fortuitos que caracterizan una ciudad dinámica se reducen a causa de las cuarentenas. En este periodo, han proliferado formas de protesta que involucran distintos niveles de ocupación del espacio público y que han buscado reactivar la calle. Las acciones como pintadas de gran formato y *die-ins* buscan despertar el sentido de solidaridad y de reactivar las luchas de una población aislada en el espacio privado: gracias a la circulación en redes sociales de imágenes de estas acciones, se busca evocar una relación corporal entre el espectador y el cuerpo al que se alude en la fotografía o video. Así, el límite entre espacio privado y espacio público se desdibuja gracias a la reproducción de fotografías y videos de intervenciones colectivas. Este artículo analizó las potencialidades de estas dos formas de protesta, en particular desde un interés por la relación entre espectador e imagen que estas pueden gestar.

Palabras clave: arte urbano, *die-in*, protesta social, Colombia.

doi 10.11144/javeriana.mavae17-1.tuca

Fecha de recepción: 30 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 6 de septiembre de 2021

Disponible en línea: 1 de enero de 2022

* Artículo de reflexión.

** Maestra en Arte e historiadora del arte por la Universidad de los Andes, y estudiante de Master of Visual Studies in Curatorial Studies en la Universidad de Toronto.
ORCID: 0000-0001-9546-9909.
Correo electrónico: nicole.cartier.9@gmail.com.



CÓMO CITAR:

Cartier Barrera, Nicole. 2022. "Trazos urbanos y cuerpos ausentes: Registro visual de pintadas en las protestas sociales en Colombia (2020-2021)". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 17 (1): 74-93. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-1.tuca>.

Urban Traces and Absent Bodies: Visual Record of Graffiti During the Social Protests in Colombia (2020-2021)

Traços urbanos e corpos ausentes: registro visual de grafite em protestos sociais na Colômbia (2020-2021)

[ABSTRACT]

The demonstrations of popular unrest experienced in Colombia between the years 2020 and 2021 were determined by the restrictions established by the Government to combat the spread of COVID-19. Given the difficulty of occupying public spaces, the relationship between citizens and protests is forced to transform, while the fortuitous encounters that characterize a dynamic city are reduced due to quarantine. Forms of protest have proliferated during this time, involving different levels of occupation of public space, and seeking to reactivate the streets. Actions such as large-format graffiti and die-ins seek to awaken the sense of solidarity and to reactivate the struggles of an isolated population in the private space: thanks to the circulation in social networks of images of these actions, the aim is to evoke a bodily relationship between the viewer and the body referred to in the photograph or video. Thus, the boundary between private space and public space is blurred thanks to the reproduction of photographs and videos of collective interventions. This paper analyzed the potential of these two forms of protest, particularly from an interest in the relationship between the viewer and the image they can create.

Keywords: urban art, die-in, social protest, Colombia.

[RESUMO]

As manifestações de descontentamento popular ocorridas na Colômbia entre 2020 e 2021 foram determinadas pelas restrições estabelecidas pelo Governo para combater a disseminação da COVID-19. Dada a dificuldade de ocupação do espaço público, a relação entre os cidadãos e as ações de protesto é forçada a se transformar, enquanto os encontros fortuitos que caracterizam uma cidade dinâmica são reduzidos devido às quarentenas. Nesse período, proliferaram as formas de protesto que envolvem diferentes níveis de ocupação do espaço público e que buscaram reativar a rua. Ações como grafite de grande formato e *die-ins* buscam despertar o senso de solidariedade e reativar as lutas de uma população isolada no espaço privado: graças à circulação de imagens dessas ações nas redes sociais, buscam evocar uma relação entre o espectador e o corpo referido na fotografia ou no vídeo. Assim, o limite entre o espaço privado e o espaço público é borrada graças à reprodução de fotografias e vídeos de intervenções coletivas. Este artigo analisou o potencial dessas duas formas de protesto, em particular a partir de um interesse pela relação entre o espectador e a imagem que eles podem criar.

Palavras-chave: arte urbana, *die in*, protesto social, Colômbia.

Introducción

> En el contexto de la protesta social, el espacio urbano se dibuja y se borra al ritmo oscilante de las trayectorias de los protestantes, que se intersectan con las de los demás ciudadanos, con la fuerza pública, otros organismos de control, y con las mismas estructuras de la ciudad. En el caso colombiano, a partir de noviembre de 2019 el descontento generalizado de la población desembocó en distintos estallidos sociales; a partir de marzo de 2020, las dinámicas de cada uno de los episodios se vieron determinadas por la pandemia del virus covid-19. Las cuarentenas estrictas obligaron a los manifestantes a replantear los métodos tradicionales de la protesta como reunión multitudinaria de cuerpos en la calle y a proponer nuevas formas de difundir mensajes de disenso. Más adelante, ante la acumulación de tensiones entre la población y el gobierno del presidente Iván Duque, agravadas por la crisis económica, social y de salud de la pandemia, la protesta volvió a ocupar las calles: a pesar de las altas tasas de contagio, el paro nacional decretado el 28 de abril de 2021 reinstauró la movilización colectiva como forma predilecta de protesta. No obstante, quedaron rezagos de la experiencia del distanciamiento social en esta reactivación del espacio público. En este artículo, el interés primordial gira alrededor de dos tipos de trazos urbanos que proliferaron en estos dos momentos de la pandemia —uno inicial de respeto por las medidas de distanciamiento social, y un posterior retorno a la calle. Busca, en primera instancia, pensar en una serie de pintadas a gran escala que proliferaron en ciudades y municipios colombianos a lo largo del 2020 y el 2021: los mensajes, escritos con letra de fácil legibilidad sobre calles, puentes o muros, estaban pensados para ser observados a la distancia y, ante la ausencia de un público transeúnte, encontraron en redes sociales su mayor espacio de difusión. Por otra parte, este análisis se extiende a un segundo tipo de gesto que también se traza sobre el suelo y en el que confluyen, por un lado, la ocupación de la calle por parte de cuerpos aglomerados y, por el otro, la relevancia del registro fotográfico para la difusión de su mensaje. Los *die-in* organizados en el paro nacional de 2021, que aprovecharon el registro fotográfico para generar un alto impacto entre la ciudadanía y la prensa, no demandaron de la distancia de las pintadas a gran escala para generar un impacto visual profundo, sino que marcaron un retorno a la calle y una reocupación del espacio público.

Grafías urbanas y vistas aéreas

En *La invención de lo cotidiano*, Michel De Certeau (2000) abre el capítulo “Andares de la ciudad” con una reflexión alrededor de la experiencia urbana desde la imagen de Manhattan observada desde la cima del World Trade Center. El autor recorre con la mirada la ciudad que se extiende 110 pisos más abajo de sus pies, una ciudad de la que él mismo se ha extraído y que se convierte en puro objeto de escrutinio. La vista privilegiada del mirón que contempla las vías, los edificios y los transeúntes desde las alturas busca ordenar y fijar con una visión totalizante la heterogeneidad urbana para extraer una única imagen mental: una postal fija. Al igual que con otras “construcciones visuales, panópticas o teóricas” de la ciudad (105), el observador de las alturas participa de las lógicas de vigilancia del urbanismo moderno. En contraste a esta experiencia aséptica y distante, De Certeau propone la experiencia encarnada de la ciudad vivida desde *abajo*: es en el caminar que la ciudad se constituye en texto que enuncia mensajes polisémicos, como “historia múltiple, sin autor ni espectador, formada por fragmentos de trayectorias y alteraciones de espacios” (105).

Es sobre el suelo que la ciudad se manifiesta como una entidad que desborda la lógica del catastro y el plan geométrico de viviendas (De Certeau 2000, 61): su vitalidad se manifiesta en los encuentros y desencuentros de sus habitantes, en sus trayectorias diarias que se interceptan unas a otras, en las *acciones narrativas* que se desenvuelven en su interior. La ciudad no es *lugar*, entendido como un orden de distribución de objetos y sujetos, como “una configuración instantánea de posiciones”, donde una cosa coexiste en relación con las demás sin nunca poder ocupar el mismo sitio que otra. La ciudad es, por el contrario, un *espacio*, definido como “unidad polivalente” que surge del “cruzamiento de movi­lidades”. En este, múltiples eventos se desenvuelven en el tiempo y distintos actores interactúan hasta configurar, sin saberlo, una entidad cambiante que escapa a cualquier intento de ser fijada. Así, De Certeau (2000) escribe: “En suma, *el espacio es un lugar practicado*. De esta forma, la calle geométricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes. Igualmente, la lectura es el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un escrito” (129).

En línea con esta idea, De Certeau (2000) plantea un paralelo entre las dinámicas de la metrópolis contemporánea, trazadas por el movimiento de los caminantes, y el grafiti, entendido como escrito y gesto. Para referirse a los trazos que abundan en el subsuelo de Nueva York, acude al término “imágenes-tránsitos”: no se refiere solo a su naturaleza efímera, susceptible del capricho de autoridades armadas de baldes de pintura blanca, o a la aparición de nuevos mensajes encima, sino a sus características formales. Un movimiento de la mano que desborda cualquier intento de contención, que cede momentáneamente ante la violencia de un impulso, que desvía y reinventa su trayectoria a lo largo de la sucesión de instantes: no solo es signo que comunica un mensaje, sino que su misma forma es el mensaje. Las lógicas subyacentes a la ciudad-escrito, interpretada desde la teoría de medios de Marshall McLuhan, se manifiestan claramente en los muros pintados, tapados y repintados, en las elecciones de ubicación, escala, estilo de cada intervención. Es en la forma, la estructura, el contexto y el marco que se manifiesta el mensaje.

Vistas aéreas

Si se considera el caso del arte urbano, y en particular de las pintadas de graffías a gran escala, se evidencia cómo esta relación entre el mensaje sobre el muro y el transeúnte está altamente mediada por el cuerpo, por un cuerpo en movimiento que se traslada por el espacio, ya sea a pie, ya sea gracias a un medio de transporte. Cuando las palabras superan la escala humana, y la mirada no logra abarcar el mensaje entero desde un punto fijo, el transeúnte debe moverse para descifrarlo palabra a palabra, en ocasiones, letra a letra; una vez dejado atrás el muro, tendrá que reunir esas impresiones en un único montaje mental. Cuando se camina, es posible detenerse, volver atrás, tomar distancia, si es posible, cruzando al andén contrario, por ejemplo. Quien observa desde un bus o un carro, en cambio, depende enteramente del ritmo del tráfico y, a veces, su propia dirección va en contra de la del mensaje mismo, por lo que el esfuerzo de lectura es mayor; o, si se va muy rápido, las palabras se funden en un único borrón en la retina, imposible de recuperar.

Así como el cuerpo se desenvuelve en el espacio, lo hace también en el tiempo. Los mensajes sobre los muros de la ciudad son apariciones que pueden reincidir en el trayecto cotidiano de un ciudadano o resultar siendo un destello único, una excepción en su rutina. Hay quienes los ven recién pintados y, día a día, notan el envejecimiento de la pintura; otros tienen la fortuna de verlos el día antes de ser cubiertos por otro mensaje, otra imagen, o una nueva capa de pintura blanca; la borradura genera en algunos nostalgia, en otros alivio y en unos cuantos indiferencia. Como titulares en los periódicos, los mensajes son reemplazados por una novedad distinta o por una urgencia envejecida que se renueva con una pintada fresca. La historia de una ciudad, de un país, podría desenterrarse en sus muros, capa a capa.

Estos encuentros son posibles cuando la ciudad se vive desde *abajo*. Sin embargo, en la pandemia de covid-19, se dio una suspensión parcial y temporal del rol tradicional de la calle como espacio de tránsito y ocupación: la mayoría de los cuerpos se ausentaron de las calles, por lo que los mensajes plasmados en sus muros perdieron gran parte de su público. La implementación de medidas de aislamiento, como cuarentenas y toques de queda a partir de marzo de 2020, entorpeció los desplazamientos y andares por la ciudad descritos por De Certeau. En los primeros meses de la pandemia, en los cuales las medidas de aislamiento se implementaron con mayor rigurosidad, las ciudades fueron retratadas por las cámaras de los canales de noticias desde los aires (Noticias Caracol 2020; Tapia 2020; Turkewitz 2020). El sentido de asombro que se produce a partir de tomas aéreas se relaciona con el hecho de que el ser humano no asume, en condiciones normales, una perspectiva cenital: esta excede sus limitaciones sensoriales. Cuando se le ofrece una vista desde esta perspectiva, como la que ofrecían las torres del World Trade Center en Nueva York, el individuo es seducido por la posibilidad de poseer, con la mirada, el mundo a sus pies: “¿A qué erótica del conocimiento se liga el éxtasis de leer un cosmos semejante? Al gozarlo violentamente, me pregunto dónde se origina el placer de ‘ver el conjunto’, de dominar, de totalizar el más desmesurado de los textos humanos” (De Certeau 2000, 104). De Certeau reconoce el poder de la mirada distanciada, pues es una mirada que excede al individuo, al sujeto ordinario, y le confiere una capacidad sobrehumana:

El cuerpo ya no está atado por las calles que lo llevan de un lado a otro según una ley anónima; ni poseído, jugador o pieza del juego, por el rumor de tantas diferencias y por la nerviosidad del tránsito neoyorquino. El que sube allá arriba sale de la masa que lleva y mezcla en sí misma toda identidad de autores o de espectadores. [...] Su elevación lo transforma en mirón. Lo pone a distancia. Transforma en un texto que se tiene delante de sí, bajo los ojos, el mundo que hechizaba y del cual quedaba “poseído”. Permite leerlo, ser un Ojo solar, una mirada de dios. Exaltación de un impulso visual y gnóstico. Ser solo este punto vidente es la ficción del conocimiento. (104)

La fascinación por las grandes autopistas vacías y por los parques desiertos derivaba de la excepcionalidad de la toma, porque solo en una maqueta o simulación se podría pensar una ciudad, como Bogotá, Medellín o Cali, vaciada de sus ciudadanos. Hace unos años, el acceso a una tecnología como la de los drones estaba relegada al uso militar, y solo los principales medios de comunicación podían usar helicópteros para hacer tomas aéreas. Mostrar la ciudad desde un punto de vista elevado, con escaso movimiento peatonal y de tráfico, transmite la sensación de desnudez de su estructura, como si esta quietud permitiera develar su esencia como entidad autónoma. La mirada aérea que barre una ciudad estática y vacía confunde la ciudad-espacio con la ciudad-lugar.

Además, con la difusión del uso de drones por parte de la población civil y la llamada “domesticación de los drones”, esta tecnología se ha utilizado para contrarrestar violencia policial y visualizar, desde una perspectiva distinta, la protesta social (Zuev y Bratchford 2020, 3). La vista aérea pone al espectador en una posición de poder anteriormente monopolizada por entidades como el Estado y, de este modo, sugiere la posibilidad de un cambio en las políticas de visibilidad y vigilancia.

La pintada a gran escala y la ausencia del cuerpo en la calle

Las manifestaciones que han proliferado en Colombia durante el mandato del presidente Iván Duque, elegido en 2018, han llamado la atención por su carácter multitudinario y por la heterogeneidad no solo de los sectores que se han movilizado, sino también de las modalidades de protesta. El paro nacional que se convocó el 21 de noviembre de 2019 reveló la riqueza del repertorio cultural que puede brotar en el contexto de la protesta social (manifestaciones como conciertos, *performances*, pintadas, velatones y cacerolazos evidenciaron que las marchas podían complementarse con acciones simbólicas pensadas para generar un impacto en el espectador y suscitar una respuesta emotiva). El rol que cumplieron las redes sociales en el denominado #21N fue tanto informativo (para dar a conocer las rutas y los puntos de encuentro de las marchas, informar de actos de violencia y violaciones de derechos humanos) como contrainformativo (para contrarrestar la narración difundida desde los medios tradicionales).

El vaciamiento temporal de las ciudades colombianas en 2020 incitó una renovación de las lógicas del arte urbano. El espacio público se convirtió en espacio restringido, lo que no solo implicó que el acceso para artistas se limitara, sino que el público al que se dirigían los mensajes sobre los muros se redujo. El cuerpo, extraído de la calle, ya no se topaba con el llamado de urgencia. A pesar de esta imposibilidad de un encuentro físico, artistas y colectivos continuaron proponiendo distintas formas de protesta: trapos rojos se colgaban de las ventanas de las casas, con los que se solicitaba al Estado subsidios para afrontar la crisis económica; muros y árboles se usaron para proyectar mensajes de solidaridad y disenso; en las noches, sonaban cacerolazos alrededor del país.

Las pintadas de gran formato asumieron un rol central en los procesos de visibilización de denuncias sociales. Enormes mensajes aparecieron en distintas ciudades del país con consignas como “Nos están matando”, “S.O.S Genocidio Colombia”, “Estado indolente”, en alusión al aumento de casos de asesinato de líderes sociales y defensores de derechos humanos, de excombatientes de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP) y de civiles en masacres. Fue a través del registro fotográfico y en video que los mensajes de estos murales empezaron a circular en redes sociales y en algunos medios de comunicación que reproducían vistas panorámicas y aéreas de muros, puentes y calles intervenidos. Estas representan una relación distinta con la ciudad, en un momento en

que medios como el grafiti o las pintadas tradicionales dejaron de ser aptos para transmitir mensajes a la ciudadanía, ya que esta dejó, por varios meses, de transitar el espacio público. Los mensajes que se leyeron sobre puentes, muros y calles enteros aludían a una crisis de derechos humanos en el país, pero fue la elección formal, más que las palabras mismas, la que materializó la urgencia que se buscaba expresar: frases gigantes, a la espera de ser leídas no por transeúntes sino por un observador en los aires. Su forma de transmisión, a través de reproducciones en fotografías y videos en redes sociales y medios de comunicación, dejó claro que se estaban gestando dinámicas de ocupación y configuración del espacio público aptas para una ciudad de ritmo enlentecido, vaciada de sus habitantes.

En algunos casos, una cámara bastaba para hacer el registro de las pintadas enteras, que se podía capturar a nivel de tierra, tomando distancia. Pero, en otros, se necesitaban diferentes medios para abarcar un mural completo, ya que se podían extender a lo largo de enormes superficies como puentes y túneles o, incluso, porque se dibujaban sobre el suelo y solo podían verse en su totalidad desde el cielo. Es el caso de la pintada realizada entre el 3 y el 5 de octubre en el costado occidental del viaducto de la avenida 30 con calle 58 en Bogotá: alrededor de cien artistas se reunieron a plasmar las palabras "S.O.S. Genocidio Colombia". Cada letra escrita en mayúscula mide más de cuatro metros y ocupa en su totalidad el muro

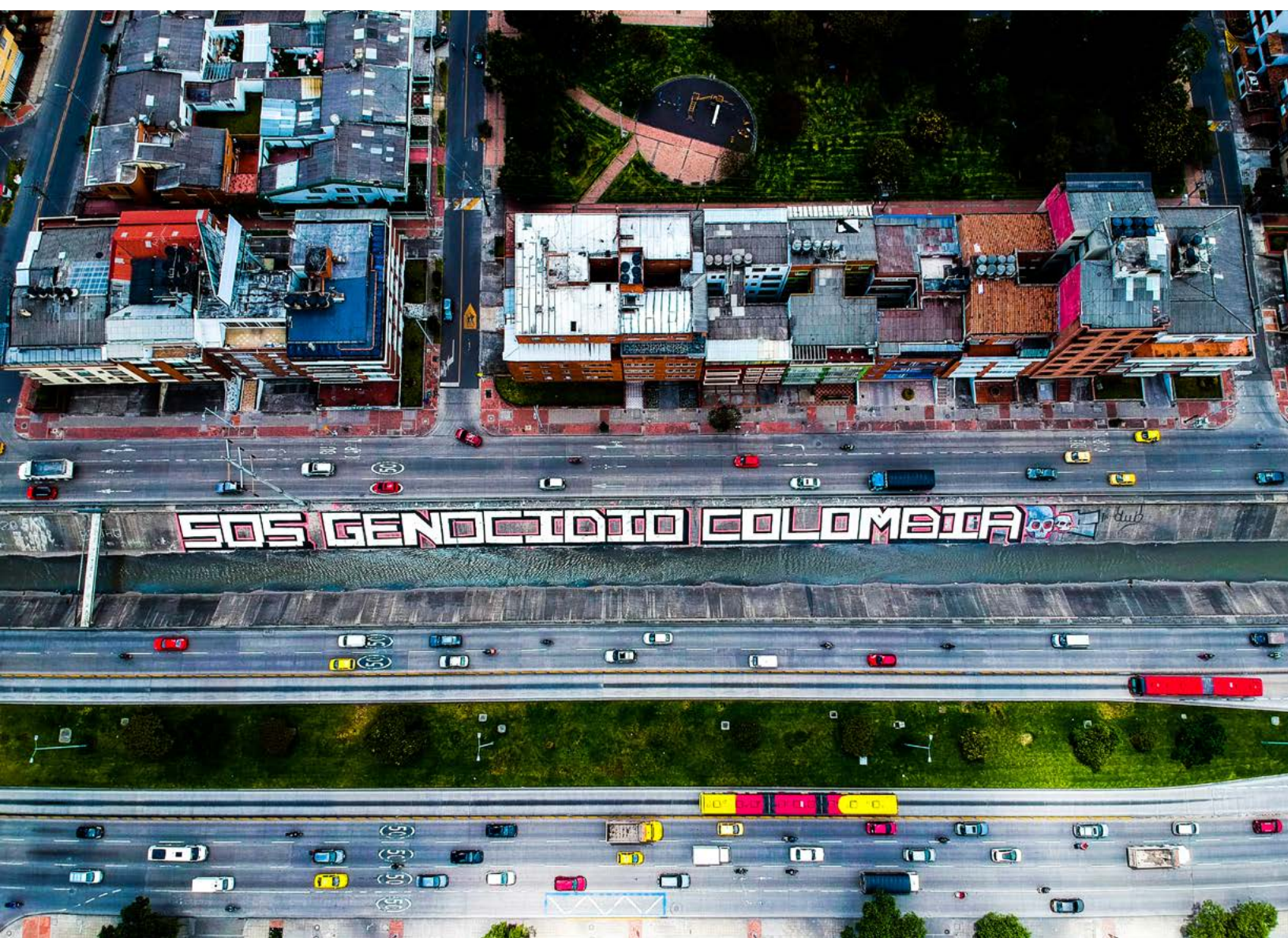
Figura 1a. Varios artistas.
"S.O.S. genocidio Colombia".
Pintada en avenida 30 con calle
58, costado occidental, Bogotá,
3 de octubre de 2020.
Fuente: Trifulkart.
Instagram: @trifulkart.



inclinado de la vía del acueducto. Por su posición, el mensaje solo puede ser leído desde aquellos vehículos que transitan la avenida en la calzada norte-sur: la dirección de lectura, de derecha a izquierda, es contrarrestada por la dirección del cuerpo del espectador, que recorre el mural de derecha a izquierda. Leer el mensaje desde el nivel de la calle se convierte en un reto y solo un observador comprometido en la labor de reconstruir mentalmente la frase a lo largo del trayecto puede hacerlo.

Tratándose de un conducto que está rodeado por la vía de tránsito vehicular en vez de una acera, la posición del mural anula la posibilidad de un encuentro fortuito con el transeúnte. Es en el registro fotográfico y de video que la pintada se muestra en todo su esplendor. En una serie de imágenes publicadas en las redes del artista urbano DJLu, se muestra el mural desde varias perspectivas (figuras 1a y 1b). Al individuo que se posiciona a uno de los dos extremos del mural se le dificulta fotografiarlo de forma que sea legible el mensaje; para abarcarlo, debe ubicarse en el centro de este y girar la cámara en un movimiento de casi 180°, e involucrar también su propio cuerpo. Es en la vista cenital que el mural se vuelve totalmente legible y que su escala puede ser apreciada por el observador: los carros y buses a su alrededor, así como los tejados de las casas cercanas, revelan la magnitud del mensaje.

figura 1b. Varios artistas.
"S.O.S. genocidio Colombia"
Pintada en avenida 30 con
calle 58, costado occidental,
Bogotá, 3 de octubre de 2020.
Fuente: Trifulkart.
Instagram: @trifulkart.





V
V

Figura 2. Equipo Desaparición Forzada, Pacifista, Bambalú, Ma.s.a., La Otra Danza y M9s. "Desaparecidxs. ¿Dónde están?": Carrera séptima con calle 63, Bogotá, 22 de mayo de 2021. Fuente: Andrés Garcés.

En Medellín, unos setenta artistas de la comunidad de grafiti de la ciudad plasmaron el ominoso mensaje "Nos están matando!!" sobre la avenida Paralela, cerca de la estación de metro Acevedo. El 12 de septiembre de 2020, Indomito Lab publicó en sus redes sociales un video grabado con un dron en el que la cámara se aleja del muro hasta mostrar el mural de más de 250 metros, mientras carros y camiones transitan la vía. Por su parte, en la cuenta de Twitter de Crew Peligrosos Graffiti, un colectivo de artistas urbanos de Medellín, se compartió un video que, primero, mostraba desde los aires el sector Tricentenario y, finalmente, en un plano en picado, enfocaba el mural. Poco después, el fin de semana del 19 de septiembre de 2020, en la avenida El Dorado en Bogotá, la Mesa Distrital de Grafiti realizó una pintada que abarcó dos sectores del muro al costado sur de la vía, que se veía interrumpido por el puente de la avenida Caracas. Las palabras "Despierta País Indolente" fueron pintadas con pintura blanca y a cada letra se le agregaron manchas que aludían a impactos de bala. Entre las letras, se apiñaban calaveras y casquetes de bala alrededor del rostro de Javier Ordóñez, un ciudadano que murió a manos de agentes de la Policía el 9 de septiembre, evento que desencadenó una serie de protestas masivas alrededor del país por tres días consecutivos. Para capturar el mensaje entero, circularon videos que, primero, hacían un paneo sobre el puente y, luego, se alejaban. En las distintas tomas, la presencia de figuras humanas o de automóviles, así como el uso de las estrategias del *zoom out* y el paneo aéreo de la ciudad, enfatizan la escala del mensaje.

Por un lado, se podría pensar que estas imágenes distanciadas corresponden, justamente, a la sensación de lejanía que plantea De Certeau (2000) en su descripción de Manhattan. La falta de interacción corporal con la pintada elimina del espectador cualquier exigencia física: ya no debe desplazarse para aprehender el mensaje, ya que este aparece en su totalidad en una pantalla. El mensaje de protesta se aplan y se convierte en una imagen como cualquier otra: de rápido consumo y, por ende, fácilmente desechable. Es en estos casos que se puede caer en una actitud superficial de compromiso social del llamado *slacktivism* o, peor aún, en la apatía frente a lo que sucede más allá de los límites del propio espacio privado.

Por otro lado, aunque De Certeau (2000) rechaza la vista panorámica, en tanto esta aleja al individuo de la experiencia de la ciudad (que se vive en su interior, a ras de piso), se podría pensar en la potencialidad de esta herramienta en el contexto de la ciudad confinada. Primero, como recuerda Butler (2017),

cuando la multitud sale de la plaza y se traslada a las calles laterales o a algún callejón, a barrios en donde las calles no están asfaltadas, entonces sucede algo más. En ese momento, la política ya no se define como una actividad exclusiva de la esfera pública, de esa esfera distinta de la privada, sino que cruza repetidamente las líneas que separan a ambas, llamando la atención sobre la forma en que la política está ya presente en el hogar, en la calle o en el barrio, incluso en los espacios virtuales que no están constreñidos por la arquitectura de la casa o la plaza pública. (76)

La vista de la ciudad participa en la borradura de ese límite entre lo privado y lo público: aunque la multitud ya no se traslade espacialmente, ni ocupe físicamente la ciudad, su clamor se dispersa entre los hogares de la población a través de las imágenes.

La confluencia de la gran escala y la vista cenital dan a las pintadas un aura sobrecogedora, en tanto esta cuestiona el rol del individuo en las dinámicas sociales que se entretajan en el espacio urbano. El ciudadano se revela no solo minúsculo ante la catástrofe que el mural denuncia, sino que se descubre a sí mismo como espectador distanciado de esa realidad: desde su posición subjetiva, le es imposible abarcar en su totalidad el terror denunciado y puede solo aprehender fracciones de este desde la esfera privada. Las palabras plasmadas con pintura aluden necesariamente a unos cuerpos ausentes y es a través de la imagen fotográfica que el individuo asume la magnitud de la crisis. La distancia, en este caso, disloca al espectador de su posición y le ofrece una vista más amplia del panorama. Aunque no haya una experiencia desde el cuerpo, la representación despierta un sentido de escala y posición; lo sitúa fuera de los límites de su propio hogar y le permite asistir al grito de denuncia desde los aires, como si se tratara de una entidad levitando. El desdoblamiento del propio cuerpo lo sitúa fuera de sí y, tal vez, más cerca de otros.

Reocupación de las calles

A partir de marzo de 2020, las medidas de contención de la emergencia sanitaria como cuarentenas y toques de queda pusieron en pausa estas movilizaciones sociales, en tanto la posibilidad de organizar aglomeraciones en espacios públicos fueron restringidas. Sin embargo, a pesar de la pandemia, en este periodo se han dado tres estallidos de descontento popular particularmente relevantes: las protestas entre el 9 y 11 de septiembre en Bogotá como consecuencia de la muerte de un civil, Javier Ordóñez, a manos de miembros de la Policía; la llegada de la minga indígena a la capital del país el 18 de octubre de 2020, que reivindica los derechos de la población indígena, afro y campesina, y el paro nacional convocado el 28 de abril de 2021, que se ha extendido hasta junio (mes en que se termina de escribir este artículo). Cada uno de estos episodios ha sido el resultado de una acumulación de inconformidades heredadas del periodo anterior al covid-19: reformas tributarias, de salud y de educación impopulares, y falta de compromiso en la implementación de los acuerdos de paz de 2016, sumado a la crisis económica agudizada por los cierres de las cuarentenas, llevaron a que la credibilidad del Gobierno flaqueara ante su población.

En este contexto de aislamiento, la posibilidad de ocupar las calles fluctuó: los primeros meses de 2020, las manifestaciones de disenso se dieron de formas alternativas a la aglomeración colectiva, pero más adelante el paro nacional de 2021 atrajo a miles de manifestantes a las calles. A pesar de estar atravesando el tercer pico de la pandemia, que mayor mortalidad y tasas de contagio presentó desde el inicio de la emergencia sanitaria, desde abril de 2021 se vivieron manifestaciones multitudinarias en las calles de zonas urbanas y rurales. El descontento social

se manifestó nuevamente en las calles, desde abajo. Miles de individuos salieron a marchar a lo largo de varias jornadas (al día de hoy, que se escribe este artículo, se cumplen dos meses de haber sido convocado) y a las exigencias que se le hacía al Gobierno se sumaron las denuncias de violaciones de derechos humanos en las manifestaciones.

Entre abril y junio de 2021, las pintadas continuaron organizándose para acompañar las manifestaciones del paro: algunas se realizaban de noche, mientras que otras se hacían durante las mismas jornadas de protesta y se invitaba al público a participar. Con drones, se hacía registro de los grandes mensajes sobre el suelo y los registros circulaban de forma virtual. Vale la pena resaltar dos dinámicas que caracterizaron estas pintadas: primero, se denunciaron distintos casos de censura a los murales; segundo, en muchos de estos se repitieron las mismas consignas. Con respecto al primer punto, en el pasado ya se habían vivido episodios de censura hacia murales. Paradigmático fue el caso del mural “¿Quién dio la orden?”, borrado por miembros del Ejército en 2019,¹ y la borrada de los murales con los rostros de los manifestantes Dilan Cruz y Julieth Ramírez, quienes murieron a manos de la Policía en Bogotá en noviembre de 2019 y en septiembre de 2020, respectivamente. Más recientemente, en mayo de 2021, los ciudadanos denunciaron que el mural “Estado asesino,” que había sido realizado en la avenida San Juan el 2 de mayo de 2021 por la comunidad grafitera de Medellín, había sido tapado con pintura gris por miembros del Ejército (*El Espectador* 2021; Cartel Urbano 2021; Ospina 2021). Días más tarde, una nueva consigna apareció sobre los muros: “El pueblo no se rinde carajo!!!”, que reitera la insistencia y resistencia por parte de los ciudadanos ante el silenciamiento de sus denuncias (*El Tiempo* 2021). Fueron muchos los casos durante el paro: en Cali, los artistas urbanos denunciaron que un mural con las palabras “En Cali secuestran mujeres. Que paren el genocidio” fue cubierto con pintura gris por la misma Alcaldía; en Cúcuta, el mural que leía “Estado psicópata” y que estaba acompañado del rostro de una víctima fatal en las protestas, Lucas Villa, fue cubierto de blanco (Ospina 2021).

De forma paralela, los eslóganes de los murales se repitieron en distintos lugares alrededor del país. Algunos para generar un sentido de lucha compartida que trascendiera las fronteras regionales y al mismo tiempo produjera un sentido de pertenencia a una comunidad. Por ejemplo, proliferaron pintadas en el suelo de ciudades y barrios con el lema “AntiUribista”, en alusión al expresidente Álvaro Uribe. Desde ciudades enteras (e. g. “Duitama antiuribista”), hasta barrios (e. g. “La Macarena antiuribista”), marcaban el piso grandes consignas pensadas para ser leídas por aquellos que se adentraran en sus calles, para ser vistas por los vecinos desde las ventanas, para tomar una fotografía y compartirla en redes. “Allí donde el mapa corta, el relato atraviesa”, escribe De Certeau (2000, 141); las palabras de una comunidad que se narra a sí misma generan nuevas delimitaciones territoriales más imaginadas que reales, que más que establecidas por una espacialidad son definidas por la comunidad que acogen.

Por su parte, la serie de murales con las palabras “Nos están matando,” que habían proliferado durante la pandemia y denunciaban los asesinatos y las masacres de líderes sociales y civiles, continuaron reproduciéndose en nuevos muros en ciudades como Medellín, Bogotá, Armenia, Pereira, Barranquilla, Cali, Duitama, Neiva, Concepción e Ibagué (Saldarriaga 2020). En Bogotá, apareció la consigna “Vamo’ a pintar hasta que escuchen” en la glorieta de la calle 19 con carrera 5 y en Cúcuta “Vamo’a pintar hasta q’ despierten” en el Teatro Las Cascadas. La repetición desempeña un papel importante en la lucha contra la censura: la circulación de las imágenes de las pintadas permitía que el mensaje continuara reverberando, así la calle ya estuviera vacía y el muro pintado de blanco. La insistencia, la reaparición de un mismo mensaje como si estuviera siendo revivido una y otra vez, podría ser entendido como un acto de contrainformación que, en palabras de Deleuze (2007), “solo es efectivo cuando se convierte en un acto de resistencia” (322). En este sentido, el valor de las acciones no recae en su capacidad de transmitir o comunicar información o generar una narración unívoca de los hechos históricos, sino en irrumpir en el discurso oficial y de resistir la monopolización del recuento histórico que este promueve.² Además, la repetición no se dio solo a partir de nuevas pintadas, ya que los lemas fueron reutilizados en otros formatos, desde pancartas y tapabocas, hasta *hashtags* y publicaciones digitales.

Cuerpos en el suelo

Uno de los casos paradigmáticos en el paro nacional fue la pintada de más de doscientos metros sobre la carrera 7 con calle 63, en Bogotá, frente a la sede de la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP).³ El viernes 21 de mayo de 2021, alrededor de 300 personas se reunieron frente al edificio de la entidad y trazaron con pintura blanca, sobre las dos calzadas de la avenida, el mensaje: “Desaparecidxs. ¿Dónde están?;” rodeado por dos cifras, “379 y 82.472” (figura 2). La primera hace referencia a las 379 denuncias de desaparición en las protestas del paro nacional. A través del informe publicado por la Unidad de Búsqueda de Personas Dadas por Desaparecidas (UBPD 2021) y 26 organizaciones en la Mesa de Trabajo sobre Desaparición Forzada el 6 de mayo, se esperaba presionar a la Defensoría del Pueblo para que iniciara la búsqueda de más de trescientos manifestantes reportados desaparecidos entre el 28 de abril y el 5 de mayo en distintas zonas del país.⁴ Por otra parte, la segunda cifra alude a los más de 80 000 desaparecidos a partir de 1958 hasta 2017 en Colombia.⁵ La acción fue concebida como un reclamo al Estado colombiano en el que se exigía respuestas sobre el paradero de los desaparecidos en el país, una consigna que se difundió en redes bajo el *hashtag* #DóndeEstán.

La yuxtaposición de ambas cifras enmarca los eventos del paro nacional en una narrativa histórica más amplia: la de un país que atravesó un conflicto armado de más de cinco décadas en el que el fenómeno de la desaparición se convirtió en uno de los mecanismos más efectivos en el amedrentamiento de la población por grupos armados. La denuncia señaló la incompetencia e, incluso, la responsabilidad del Estado frente a estos hechos, cuya veracidad ha sido subestimada dentro de las narrativas oficiales.⁶ La estrategia corresponde a lo que Butler describe como una invocación de muertos pasados: “Precisamente, al momento de hacer algo nuevo, las personas conjuran espíritus del pasado a su servicio, pidiendo prestados sus nombres, sus lemas, sus trajes. Presentan el presente a través del lenguaje y los símbolos del pasado” (Butler, 2020).⁷ Así, exigir el esclarecimiento de los casos recientes de desaparición se entiende como una lucha que reivindica también a aquellos que fueron desaparecidos en el pasado. Distintas temporalidades, pasado, presente y futuro, se entretajan en un único mensaje, ya que, en palabras de la directora de la UBPD, Luz Marina Monzón, “si no actuamos inmediatamente, la historia se va a repetir y en 2050 podríamos estar buscando a personas que desaparecieron hoy” (UBPD 2021). Así, un episodio de violencia como lo es el paro nacional sirve para ejemplificar fenómenos que han caracterizado la historia del país y para advertir sobre su posible repetición.

El pueblo no está y al mismo tiempo está. El pueblo no está, esto quiere decir que (no es claro y no lo será nunca) esta afinidad fundamental entre la obra de arte y un pueblo que todavía no existe, no es ni será clara jamás. No hay obra de arte que no haga un llamado a un pueblo que no existe todavía. (Deleuze 2007, 324)⁸

La realización de la pintada se dio de forma colaborativa por distintos colectivos artísticos y organizaciones de derechos humanos⁹ y requirió la intervención de la Alcaldía Mayor de Bogotá para desviar temporalmente el tráfico y llevar a cabo la intervención. Sin embargo, a pesar del peso simbólico del mensaje, y de la naturaleza misma de una intervención de este tipo, la pintada fue de carácter efímero. Originalmente, fue pensada como un gesto histórico en la Semana Internacional del Detenido Desaparecido, y el objetivo final de la intervención era convocar a la ciudadanía a reunirse alrededor del mensaje para producir una “foto histórica” que representara el momento coyuntural del paro.¹⁰

Resulta significativo pensar que el registro de la participación ciudadana para el desarrollo del *happening* fue considerado el fin último de la pintada. La reunión de la ciudadanía alrededor de las palabras fue capturada por cámaras de video y drones desde los aires para generar ese registro histórico que se esperaba: decenas de individuos recostados en el suelo, rodeando

las cifras de los desaparecidos, en la forma de un *die-in* masivo. Mientras tanto, miembros del colectivo La Otra Danza realizaban una *performance* en la que clamaban al unísono y con altavoces un lamento fúnebre, que intercalaba distintos fragmentos de distintos textos: “Nadie será sometido a desaparición forzada, a torturas ni a tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes” (Constitución Política de 1991, art. 12); “Basta que haya un solo desaparecido para que todos seamos sobrevivientes” (Raúl Zurita, poeta chileno); “Los que están en los diarios pueden desaparecer / La persona que amas puede desaparecer” (Charly García, *Los dinosaurios*, canción de 1983), y finalizaba con “Los que están en la calle los están desapareciendo.” Como nos recuerda Phelan (1993), la acción performática elude la inmortalización del registro fotográfico: lo que sucede *in situ*, la presencia de los cuerpos sobre el cemento, la detención y desviación del tráfico, el sonido de las voces de mujeres gritando por altavoces son elementos que hacen de la acción un evento único e irrepetible.

La única vida de la *performance* está en el presente. La *performance* no puede ser guardada, registrada, documentada, o participar de algún otro modo en la circulación de representaciones *de* representaciones: una vez lo hace, se convierte en algo distinto a la *performance*. [...] La *performance* sucede en un tiempo que no se repetirá. Puede volverse a ejecutar, pero esta repetición que la marca, en sí misma, como “diferente.” (Phelan 1993, 146)¹¹

El intento de inmortalizar la confluencia de factores en una única imagen corresponde a las nuevas modalidades de representación de la protesta social. La verdadera relevancia de la intervención, pareciera ser, no era la presencia de las letras y los cuerpos en la calle, sino el documento visual que así lo atestigua. La acción se produce en función de un archivo visual para la posteridad que, en este caso, se trató de un video que incluyó testimonios de participantes, las voces en *off* de La Otra Danza y la vista aérea de la pintada y el *die-in*.¹² Así, la lógica de permanencia específica a cada uno de los medios (la pintura y la acción performática) se vio trastocada en esta ocasión: la pintura, pensada como efímera, y la acción, pensada para permanecer en el tiempo a través de su reproducción como imagen.

El *die-in* ya había sido usado por manifestantes en las protestas más recientes. *The New York Times* había publicado una fotografía tomada por el fotoperiodista Federico Ríos Escobar de un *die-in* organizado en la carrera 7 con calle 42, frente al edificio de la Pontificia Universidad Javeriana, durante una de las jornadas de protesta del paro nacional (Turkewitz 2020). Cuerpos con tapabocas se recostaban unos sobre otros, entrelazando piernas y brazos, sosteniendo flores o banderas tricolores, mientras otras decenas de manifestantes de pie los miraban desde los andenes y les tomaban fotografías. La fotografía revelaba la intersección de dos ejes: el vertical y el horizontal, el del cuerpo que marcha, lucha, sostiene pancartas y banderas, y del cuerpo inerte que ya no ondea la bandera ni sostiene en alto la pancarta, sino que las deja reposar sobre su torso.

Como explica Mirzoeff (2017), el *die-in* es una “suspensión de la muerte” que se da de forma colectiva, un “estar muriendo sin estar realmente muerto” (105).¹³ Induce a un sentido de solidaridad en el que el cuerpo individual, la historia individual, se disuelve en la macronarrativa de un cuerpo común. La acción entreteje distintas temporalidades: el pasado, al que pertenecen las víctimas; el presente, que las invoca desde la acción poética; el futuro, como premonición de una potencial reincidencia del acto violento. Esta modalidad de protesta no busca reescenificar un episodio en particular, o personificar un grupo de individuos específicos: es un recordatorio de la vulnerabilidad del ciudadano. Así, el *die-in* frente a la sede de la JEP no solo evoca los cuerpos desaparecidos mediante la materialización de su ausencia, sino que les recuerda a todos los presentes, y a aquellos que observan la fotografía o los videos en redes sociales, que cualquier ciudadano puede ser víctima de la violencia sistemática vivida en el Estado colombiano.

V
V

Figura 3. Die-in en la carrera
7 con calle 63, Bogotá, 28 de
junio de 2021.
Fuente: Nicole Cartier.





V
V

Figura 4. Die-in en la carrera 7 con calle 63, Bogotá, 28 de junio de 2021.
Fuente: Nelson Cárdenas.

La acción del 23 de mayo frente a la JEP siguió, entonces, la lógica de las grafías realizadas durante la pandemia: los signos, tanto las letras como los cuerpos, fueron pensados como trazos estáticos, para ser vistos desde los aires y a la distancia. Por su parte, con la reactivación de las manifestaciones multitudinarias, en un *die-in* como el de la Pontificia Universidad Javeriana confluyó el reencuentro de los cuerpos en el espacio público con la quietud de la acción, cuya efectividad radica no en el movimiento veloz de trayectorias que se encuentran, sino en el entrecruzamiento de estas en un único punto. Es el momento de quietud el que abre paso al ejercicio de identificación con el otro: “La muerte escenificada se rinde ante el punto de vista dominante desde arriba, lo que hace que cada persona sea vulnerable, pero crea una sensación de libertad mientras descansas el cuerpo junto a otros en espacios en los que normalmente no se descansa. Experimentas la solidaridad como un cuerpo colectivo que muere. Puedes cerrar los ojos, escuchar el silencio” (Mirzoeff 2017, 105).¹⁴ La acción, entonces, se vive de formas distintas: para quien participa y se deja caer sobre los demás cuerpos, el abrazo colectivo lo envuelve y lo protege; visto desde arriba, desde el andén o la ventana, se trata de una colectividad completamente vulnerable. La renuncia grupal a la acción y la elección de la quietud produce una imagen sobrecogedora, y es ahí que el cuerpo “debe ser pensado no como una sustancia y recinto, sino tal vez como sitio de susceptibilidad, de receptividad, de exposición apasionada, incluso del transporte ético” (Butler, 2012).¹⁵

Por otra parte, el 4 de junio se había convocado a realizar la primera marcha de los 6402 en la Plaza de Bolívar en Bogotá. El evento fue promovido en redes sociales por la Fundación Madres de los Falsos Positivos de Soacha y Bogotá (Mafapo) y el colectivo artístico Circo al Paro: los manifestantes eran invitados a recostarse en el suelo, mientras se dibujaba a su alrededor, con pintura blanca, la silueta de sus cuerpos (figuras 3-4). En un gesto que hace eco al Siluetazo de Buenos Aires en 1983, los manifestantes marcaron un camino de trazos antropomorfos en las calles y andenes de la ciudad a lo largo de cuatro jornadas de protesta; la cuarta se realizó el 28 de junio, dos meses después de haberse declarado el paro nacional,

y con esta se lograron dibujar las 6402 figuras que representan a las víctimas de ejecuciones extrajudiciales cometidas entre 2000 y el 2010 en el país. La acción era veloz: a diferencia del anterior *die-in*, los cuerpos no se reunían a descansar, sino que se movían al ritmo de la marcha que atravesaba la ciudad a pie. Unos manifestantes corrían para acomodarse en el piso y los otros los seguían con botellas de pintura y brochas para hacer el trazo, que corresponde más a la descripción de De Certeau (2000) de las “acciones perfectas de violencias pintadas con aerosol” (113) que para el autor representan el dinamismo del tejido urbano de encuentros fortuitos y trayectorias entrecruzadas. Esta es la ciudad experimentada desde el suelo, la ciudad-espacio que “se convierte en el tema dominante de los legendarios políticos, pero ya no es un campo de operaciones programadas y controladas. Bajo los discursos que la ideologizan, proliferan los ardides y las combinaciones de poderes sin identidad, legible, sin asideros, sin transparencia racional: imposibles de manejar” (107).

Es en estas acciones que recordamos que no podemos dar por sentado la existencia y disponibilidad del espacio público: reocupar la calle implica reconocer que la calle no es un hecho dado, sino que se constituye en escrito a través de la aparición de cuerpos, a través de acciones y activaciones que “se apoderan del espacio, hacen suyo el suelo y animan y organizan la arquitectura del lugar” (Butler 2017, 76). En esta ocasión, fue una pandemia la que imposibilitó por varios meses la ocupación del espacio público bajo una sensación de excepcionalidad histórica, pero los episodios de extrema represión policial por la Policía en las protestas entre 2019 y 2021 nos recuerda que no siempre es necesaria una excepción para hacer de la calle un espacio impenetrable. En Estados como el colombiano, donde la violencia ejercida contra los voceros del disenso revela la fragilidad de los principios democráticos sobre los que se fundamenta, la posibilidad de ocupar la calle nunca se puede subestimar.

La cuarta marcha de los 6402 culminó frente al edificio de la JEP, donde se acumularon las últimas siluetas sobre los rastros ya casi desvanecidos de la pintada del anterior 21 de mayo. Al centro de la composición de dibujos yacientes, una silueta fue rodeada de una corona de flores y sahumerios: y esa última y central figura, vaciada de su cuerpo y de un nombre, representó a todas las víctimas del conflicto. La posibilidad de usar la calle para hacer visible un duelo colectivo por las vidas perdidas contribuye a lo que Butler define como un “acto de cuidado” en el que la memoria resiste al olvido: “una historia compartida que demarca su tiempo y espacio, de modo tal que esta historia se levanta cuando nosotros nos levantamos”.¹⁶ El *die-in*, que implica recostarse sobre el suelo, no solo evoca un abrazo colectivo con los muertos: cuando la acción termina, y los manifestantes se ponen de pie para continuar resistiendo, esos espíritus los acompañan, y así “el despertar de los muertos glorifica estas nuevas luchas” (Butler, 2020).

Las imágenes de las siluetas fueron compartidas en redes; no obstante, es el encuentro fortuito del transeúnte con las líneas sobre el suelo el que logra desencadenar la respuesta afectiva en el público. Una vez el espacio se desocupa de los manifestantes, el transeúnte que recorre la ciudad se encuentra con rastros a lo largo de varios kilómetros y experimenta, a través de su propio cuerpo en movimiento, la cantidad de espacio que ocupan más de 6000 muertos. La tarea de representar a los más de 80 000 desaparecidos, entonces, se vuelve inconcebible, y la magnitud del conflicto armado asume una escala sobrehumana. La silueta vacía, que potencialmente podría ser ocupada por cualquier cuerpo, abre la puerta a la posibilidad de generar una relación afectiva entre el transeúnte y la víctima sin nombre. Podría decirse que estas metodologías apelan a un sentir que sobrepasa la empatía, y que cultivan lo que Hirsch (2016) ha definido como estrategias de posmemoria: “una conciencia de distanciamiento, que enfatiza que, aunque ‘podría haber sido yo, no era, ciertamente, yo’. [...] una solidaridad que sospecha de una empatía fácil, que se mueve entre la proximidad y la distancia, la afiliación y desafilación, la complicidad y la rendición de cuentas” (84).¹⁷ Como señala Mirzoeff (2017), el *die-in* nos recuerda que somos potenciales víctimas de esa violencia descrita sobre el suelo y es en esta vulnerabilidad conjunta que una voluntad de cambio se fortalece.

Conclusiones

Las estrategias de protesta como las pintadas urbanas y los *die-in* responden a un interés por parte de los manifestantes de generar un impacto afectivo en el observador. En contextos de aislamiento, como lo fueron las medidas para prevenir la difusión del covid-19, la circulación de imágenes de pintadas a gran formato en redes sociales y en medios de comunicación fue utilizada para mantener activa a una población recluida en el espacio privado. Las vistas aéreas con drones permitieron transmitir un sentido de escala de las pintadas y contextualizarlas en sus respectivas ciudades, para hacer un llamado a la dimensión desmesurada del problema que se denunciaba. Los textos evocan cuerpos que están ausentes, a través de consignas como “Nos están matando” o con cifras que reflejan la cantidad de víctimas a las que se busca reparar simbólicamente. Los *die-in* que se organizaron en 2021 con el eventual retorno a la calle buscaron también darle una dimensión al problema de las desapariciones y de los asesinatos, no acudiendo a mensajes escritos, sino a los cuerpos de los mismos manifestantes. Estas acciones, aunque puedan ser representadas desde los aires, han tenido mayor visibilidad en redes sociales a través de videos y fotografías tomadas desde el suelo, ya que evocan el encuentro fortuito entre el transeúnte y el cuerpo recostado o la silueta dibujada. Es en el encuentro encarnado de dos trayectorias: la del mundo de los vivos y el de los muertos, que la calle se ofrece como espacio de duelo y reivindicación.

[NOTAS]

1. Como parte de la Campaña por la Verdad, organizada por el Movimiento de Víctimas de Crímenes del Estado (Movice), se realizó en Bogotá un mural en el cual, bajo la pregunta “¿Quién dio la orden?”, se alineaban los rostros de los militares señalados por su participación en las ejecuciones extrajudiciales entre 2000 y 2010.
2. “Counter-information is only effective when it becomes an act of resistance”. Las traducciones son mías.
3. La JEP es una de las tres entidades creadas en 2016 a partir de los acuerdos de paz entre el Gobierno de Juan Manuel Santos y las FARC-EP.
4. Comunicado de la Mesa de Trabajo sobre Desaparición Forzada en Colombia, 5 de mayo 2021; derecho de petición del Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz (Indepaz) sobre acciones de la Fiscalía y la Defensoría por los desaparecidos en el paro nacional, 26 de mayo 2021.

5. La cifra oficial, publicada en 2018 por el Observatorio de Memoria y Conflicto, del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH, 2018), fue de 82 998.
6. Así como el informe del Observatorio de Memoria y Conflicto, del CNMH, en 2018 dio una cifra estimada de las víctimas de este fenómeno (cifras que, se estima, serían mayores si no fuera por el subregistro), las organizaciones civiles presentaron ante la Mesa de Trabajo sobre Desaparición Forzada un número de desaparecidos en las protestas superior al reportado por la Fiscalía y la Defensoría del Pueblo. Según las denuncias de la ciudadanía y de organizaciones de derechos humanos, las desapariciones del paro nacional eran atribuidas a la Policía y a las fuerzas armadas.
7. “So, precisely at the moment of making something new, people conjure up the spirits of the past to their service, borrowing their names, their slogans, their costumes. They present the present through the language and the symbols of the past”.
8. “The people are missing and at the same time, they are not missing. The people are missing means that the fundamental affinity between a work of art and a people that does not yet exist is not, will never be clear. There is no work of art that does not call on a people who does not yet exist”.
9. En comunicaciones oficiales, se citan las siguientes entidades: Equipo Desaparición Forzada, Pacifista, Bambalú, Ma.s.a, La Otra Danza y M9s.
10. En un tuit publicado por Claudia López, el 22 de mayo de 2021, la alcaldesa de Bogotá compartió las declaraciones de uno de los gestores de la Secretaría de Movilidad y un miembro de la pintada, quienes aseguraron que la pintura utilizada se borraría en pocos días después de realizada la intervención (Claudia López, post de Twitter, 22 de mayo 2021, 4:01 p. m. <https://twitter.com/ClaudiaLopez>).
11. “Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. [...] Performance occurs over a time which will not be repeated. It can be performed again, but this repetition itself marks it as “different.” XXX
12. Pacifista, post de Instagram, 25 de mayo. https://www.instagram.com/tv/CPTs9uaF6gi/?utm_source=ig_web_copy_link.
13. “This counter-body politic is dying but not dead. [...] Rather than restage one death at a time, there have been mass die-ins, making it clear that all who might fail to comply are potential targets”.
14. “Performed death surrenders to the dominant viewpoint from above, making each person vulnerable, but creates a sense of freedom as you rest your body with others in spaces where you never normally are at rest. You experience solidarity as the collective body dying-in. You may close your eyes, listen to the silence”.
15. “The body is to be thought not as substance and enclosure, but perhaps as site of injurability, receptivity, passionate exposure, even ethical transport.”

16. "A shared history which marks and leaves its time and place, so that this history rises up when we rise up".
17. "My work with postmemory has introduced a distancing awareness, emphasizing that although "it could have been me, it was, decidedly, not me." I thus prefer to think in terms of a form of solidarity that is suspicious of an easy empathy, that shuttles between proximity and distance, affiliation and disaffiliation, complicity and accountability".

[REFERENCIAS]

- Butler, Judith. 2012. "A Politics of the Street." Peter Wall Institute for Advanced Studies, Vogue Theatre, Vancouver, 24 de mayo. <https://www.youtube.com/watch?v=v-bPr7t4tgA>.
- 2017. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Bogotá: Planeta.
- 2020. "Los poderes de la memoria en las pequeñas cosas". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, conferencia virtual, 20 de diciembre. https://www.youtube.com/watch?v=YuPj_1pv6UA.
- Cartel Urbano. 2021. "¿De quién es la calle? Pintura callejera y censura en el paro nacional". <https://cartelurbano.com/historias/de-quien-es-la-calle-pintura-callejera-y-censura-en-el-paro-nacional>.
- CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica). 2018. *Desaparición forzada: Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico*. Bogotá: CNMH. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/desaparicion-forzada-balance-de-la-contribucion-del-cnmh-al-esclarecimiento-historico/>
- Certeau, Michel de. 2000. *La invención de lo cotidiano. Vol. 1: Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, Gilles. 2007. "What is the Creative Act?" En *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975-1995*, 312-325. Nueva York: Semiotext(e).
- El Espectador*. 2021. "Mural 'Estado Asesino' y otros graffitis que han sido borrados", 10 de mayo. <https://www.elespectador.com/judicial/mural-estado-asesino-y-otros-graffitis-que-han-sido-borrados-article/>.
- El Tiempo*. 2021. "El pueblo no se rinde, carajo: Reemplazo de polémico mural en Medellín", 14 de mayo. <https://www.eltiempo.com/colombia/medellin/el-pueblo-no-se-rinde-carajo-reemplazo-de-polemico-mural-en-medellin-588509>.
- Hirsch, Marianne. 2016. "Vulnerable Times". En *Vulnerability in Resistance*, 76-97. Durham: Duke University Press.
- Mirzoeff, Nicholas. 2017. *The Appearance of Black Lives Matter*. Miami: [Name]. <https://namepublications.org/item/2017/the-appearance-of-black-lives-matter/>.
- Noticias Caracol. 2020. "Bogotá vacía: Así lució en el primer día de cuarentena obligatoria", 20 de marzo. <https://www.youtube.com/watch?v=xvgoBem0Epw>.
- Ospina, Lucas. 2021. "Destruir el arte: Fin de semana de censura del gobierno Duque en el PARO NACIONAL". *Cerosetenta*, 11 de mayo. <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/destruir-el-arte-fin-de-semana-de-censura-del-gobierno-duque-en-el-paro-nacional/>.
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres: Routledge.
- Saldarriaga Hernández, Mariana. 2020. "#NOSESTÁNMATANDO: Un mural en 10 ciudades". *Cerosetenta*, 6 de noviembre. <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/nosestanmatando-un-mural-con-eco-en-10-ciudades/>.
- Tapia Járgui, Tania. 2020. "COVID 19 | El silencio de la cuarentena". *Cerosetenta*, 21 de marzo. <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/el-silencio-de-la-pandemia-cuarentena/>.
- Turkewitz, Julie. 2020. "Bogotá y el virus: Calles vacías y cacofonía en pausa". *New York Times*, 31 de marzo. <https://www.nytimes.com/es/2020/03/31/espanol/america-latina/bogota-cuarentena-virus.html>.
- Turkewitz, Julie y Sofía Villamil. 2021. "Colombia Police Respond to Protests With Bullets, and Death Toll Mounts". *New York Times*, 5 de mayo. <https://www.nytimes.com/2021/05/11/learning/lesson-of-the-day-colombia-police-respond-to-protests-with-bullets-and-death-toll-mounts.html>.
- UBPD (Unidad de Búsqueda de Personas dadas por Desaparecidas). 2021. "Urge dejar de negar la desaparición de personas en las protestas: UBPD", 28 de mayo. <https://www.ubpdbusquedadesaparecidos.co/actualidad/urge-dejar-de-negar-la-desaparicion-de-personas-en-las-protestas-ubpd/>.
- Zuev, Dennis y Gary Bratchford. 2020. "The Citizen Drone: Protest, Sousveillance and Droneviewing". *Visual Studies* 35, n.º 5: 442-456. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2020.1843285>.