

El muralismo estudiantil en Colombia. Acción política y discurso sobre las paredes de la Universidad Nacional de Colombia*

Student's Muralism in Colombia. Political Action and Discourse in the Walls of the National University of Colombia

Muralismo estudantil na Colômbia. Ação política e discurso nas paredes da Universidade Nacional da Colômbia

Ana Jorge Alonso ^a

Universidad de Málaga, España

anajorge@uma.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2597-6491>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp40-78.meca>

Recibido: 16 diciembre 2020

Aceptado: 30 marzo 2021

Publicado: 30 junio 2021

Eugenia Hernández Rueda

Universidad de Málaga, España

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6544-7346>

Resumen:

El uso de los muros de la Universidad Nacional de Colombia (UNAL) por el estudiantado para efectuar denuncias sociales, proponer relatos contrahegemónicos de la historia y servir como vehículos de la memoria colectiva se expresa a través de la pintura mural. El presente estudio pretende identificar y sistematizar las tipologías temáticas y de los mensajes de los murales de la UNAL para cotejar la existencia de una codificación estética asociada a ellas, así como conocer el contexto social en el que se han producido. Mediante el Análisis Crítico del Discurso con perspectiva de género y la observación participante, se ha identificado la indisoluble correspondencia entre la forma y el contenido de estas pintadas. Asimismo, el acercamiento a su contexto social ha evidenciado que estas prácticas estético-discursivas no pueden separarse de su geografía, su tiempo histórico y la posición de resistencia desde la cual se enuncian.

Palabras clave: muralismo estudiantil, universidad, contrahegemonía, memoria, análisis crítico del discurso.

Abstract:

Students in the National University of Colombia (UNAL) use the university walls to make their social protests, tell counter-hegemonic stories of the history and serve as a collective memory means and all this is performed in the form of mural painting. This study aims to identify and systematize the thematic typologies and mural messages at the UNAL in order to examine the existence of an aesthetic coding associated with them and get to know the social context in which they have been produced. Using the Critical Discourse Analysis, with a gender lens and based on the participant observation method, this work has identified the unbreakable match between form and content in these painted walls. Likewise, the approach to the social context has shown that these aesthetic-discursive practices cannot be taken apart from the geography, historic time and resistance stance in which they are enunciated.

Keywords: student's muralism, university, counter-hegemony, memory, critical discourse analysis.

Resumo:

A utilização das paredes da Universidade Nacional da Colômbia (UNAL) por estudantes para fazer reclamações sociais, propor relatos contra-hegemônicos da história e servir como veículos de memória coletiva se expressa por meio da pintura mural. O presente estudo visa identificar e sistematizar as tipologias temáticas e mensagens dos murais da UNAL para verificar a existência de uma codificação estética a eles associada, bem como conhecer o contexto social em que foram produzidos. Por meio da Análise Crítica do Discurso com perspectiva de gênero e observação participante, foi identificada a correspondência indissociável entre a forma e o conteúdo desses grafites. Da mesma forma, a abordagem de seu contexto social mostrou que essas práticas estético-discursivas não podem ser separadas de sua geografia, de seu tempo histórico e da posição de resistência da qual são enunciadas.

Palavras-chave: muralismo estudantil, universidade, contra-hegemonia, memória, análise crítica do discurso.

Notas de autor

^a Autora de correspondencia. Correo electrónico: anajorge@uma.es

El mural, una práctica estético-discursiva para el cambio social

*La pintura blanca nunca blanqueará nuestras mentes*¹

Una vez que el tropel² o la concentración estudiantil finaliza, lo que resiste en el campus son las inscripciones en las paredes. En algunas ocasiones, también el irritante gas lacrimógeno de las barricadas que queda suspendido en el aire es la huella inconfundible de que la Universidad fue tomada y ocupada por la energía revolucionaria del estudiantado. Se sucede entonces un breve espacio que va desde que los manifestantes abandonan el lugar hasta que las brochas oficiales con su pintura blanca imponen, capa a capa, el olvido. Esas muestras visuales en las que reverbera el clamor de la protesta suponen un archivo improvisado de las luchas políticas y sociales del presente. Así, la labor de documentar fotográficamente, clasificar y analizar estas prácticas estético-discursivas y de acción colectiva nos permiten reconstruir la memoria, cuestionar los relatos hegemónicos que desde los medios masivos se hacen del movimiento estudiantil e indagar en las relaciones de poder.

Al funcionar como recurso comunicativo de acción colectiva, la práctica mural en el espacio universitario va más allá de los soportes que los albergan. Para quienes participan en el proceso de creación, este acto supone hacer comunidad, horizontalizar el trabajo colectivo y disponer diferentes esfuerzos para proyectar espacios en los que los estudiantes y subalternos se busquen y encuentren entre sí, comiencen a tener presencia pública, se manifiesten de tal manera que puedan establecer diálogo entre ellos. De esta manera, podremos conocer y comprender sus contextos sociales –hasta entonces invisibilizados–, lo que constituye otro de nuestros objetivos. Debido a que la bibliografía sobre los discursos murales estudiantiles en Colombia es escasa, hemos decidido mirar los murales estudiantiles en el contexto de una genealogía sobre la tradición muralista latinoamericana iniciada a principios del siglo XX, un arte que por sus posturas políticas y sociales invita a la reflexión crítica del pasado y a realizar una lectura comprometida del presente nos va a permitir aproximarnos a las gráficas de esta colectividad, que funcionan como voces periféricas grabadas en los muros, reapropiando y resignificando los espacios y actuando como herramientas didáctico-subversivas para la memoria, la denuncia, el cultivo del pensamiento crítico y la movilización social.

El mural –entendido como una práctica estético-discursiva de carácter colectivo e intencionalidad política– es el objeto nuclear de análisis de esta investigación, por lo que consideramos oportuna una aproximación teórica a dicha hibridación entre la expresión artística, el activismo político y la organización comunitaria (Felshin, 2001). Para ello, será necesaria su conceptualización y su posterior abordaje desde un enfoque gramsciano, que la entiende como arte activista construido desde el pueblo, con el pueblo y para el pueblo y cuya irrupción en el espacio público supone un canal alternativo de comunicación, un soporte político de resistencia y una forma simbólica de lucha de clases que busca estimular o efectuar un determinado cambio social (Castellanos, 2017; Felshin, 2001; Vivero, 2012).

En primer lugar, la praxis cultural híbrida a la que hacemos referencia en el párrafo anterior comienza a desarrollarse a partir de los cambios que tuvieron lugar en el mundo del arte a finales de los años 60, que no fueron sino el reflejo de los acontecimientos que sacudían de punta a punta al “mundo real”. En ambas esferas ontológicas, se han catalizado desde entonces los impulsos estéticos, sociopolíticos y tecnológicos con el fin de explorar o difuminar las fronteras y las jerarquías que elucidan de manera tradicional la cultura “concretamente, la representación que desde el poder se hace de esta” (Felshin, 2001, pp. 73-74). De este modo, a finales de los 60 y comienzos de los 70, dejando atrás un contexto marcado por el miedo al “otro” resultante de la Guerra Fría, el Movimiento por los Derechos Civiles, la Guerra de Vietnam, el creciente movimiento estudiantil y la emergente contracultura constituyeron trincheras de acción y pensamiento que se dedicaron a cuestionar la autoridad, los valores y las instituciones de poder establecidas. Dentro de esta forma de organización espontánea de la expresión popular, germinaron los discursos antibelicistas, ecologistas y de liberación sexual, racial y étnica, que fueron consolidándose mediante acciones creativas como el teatro de

guerrilla o las intervenciones mediáticas de acción directa ideadas para su ejecución en la “calle”³. De tal manera, las exigencias de visibilidad y de una verdadera participación por parte de los “sin voz” del sistema germinaron con la fusión del activismo político con las tendencias estéticas, lo que Nina Felshin describe como el nacimiento del “arte activista” en su ensayo *¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo* (2001, p. 76).

El arte activista “es un proceso más que un objeto o producto [...] donde los creadores, impulsados por la creencia en el potencial político y popular del arte, asumen papeles de periodistas a contracorriente, organizadores, educadores, moderadores de debates, activistas utópicos, topógrafos culturales e interlocutores” (Fernández Quesada, 2004, p. 132). Su práctica implica la apropiación y el uso autoconsciente de los emplazamientos urbanos para aproximarse al gran público, por lo que, a su vez, como arte público, “se preocupa, desafía, implica y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio” (Lippard, 2001, p. 62). Igualmente, su carácter participativo puede convertirse, como afirma Jeff Kelley, en “un proceso de diálogo que cambia tanto al participante como al artista” (Felshin, 2001, p. 76).

En lo que respecta a la posición estratégica del espacio público en el que se sitúan los murales, esta representa un «campo de batalla» en el que las armas las constituyen las imágenes, pero no solo desde su dimensión estética, sino también discursiva (Castellanos, 2017, p. 146). Atendiendo a este ámbito último, el discurso hace referencia a la contribución a la construcción y configuración de las estructuras sociales y la cultura, además de suponer un enfoque sobre las relaciones de poder –o más bien los abusos de este–. El control del discurso es el punto de partida para la reproducción del dominio y la hegemonía (Van Dijk, 1999) que, en el caso de las imágenes murales, se produce por medio de su institucionalización, su prohibición o su blanqueamiento (Arteta Hernández et al., 2012, pp. 154-163). Por ello, la manipulación y el control del imaginario social, a través del cual un pueblo desarrolla y expresa sus sentires (Baczko, 1984/1991) –expresado en este contexto a través del discurso visual y narrativo– pasa irremediamente por el ejercicio del poder. No obstante, esta imaginación social “además de factor regulador y estabilizador, también es la facultad que permite que los modos de sociabilidad existentes no sean considerados definitivos y como los únicos posibles, y que puedan ser concebidos otros modelos y otras fórmulas” (Baczko, 1985, p. 403). Por lo tanto, el espacio público donde se albergan los signos visuales conforma también un soporte político de naturaleza simbólica donde los sectores subalternos, excluidos por la ideología dominante, se apropian de él mediante la acción directa para organizarse en comunidad, dejar de pensar y actuar como clase oprimida, y llevar a cabo actuaciones que materialicen su presencia social (Castellanos, 2017, p. 151; Híjar, 2017, p. 52; Vivero, 2012, p. 77). Esta apropiación les permite, por una parte, realizar una lectura subversiva del presente y construir una narrativa histórica peinada a contrapelo (Benjamin, 1940/1973), opuestas a las hegemónicas (Híjar, 2017, p. 52). Asimismo, supone una respuesta simbólica a la dominación simbólica de la clase dirigente, constituyendo un territorio donde convergen poderosos dispositivos oficiales de manipulación y herramientas populares de resistencia (Castellanos, 2017, p. 146; Vivero, 2012, pp. 76-78). Mediante estas últimas, y comprometiéndose en un proceso activo de representación, los individuos y las comunidades quedan dotadas para “cambiar las reglas las reglas del juego”, lo que conlleva concienciar, estimular la toma de conciencia colectiva y finalmente impulsar el cambio en la sociedad (Felshin, 2001, p. 78).

Diseño metodológico

De la pertinencia de las preguntas a la coherencia del enfoque

Esta investigación nace del proyecto sobre Libertad de expresión y Cultura de paz titulado “Narrativas para la construcción de la paz y la memoria en Colombia”, desarrollado en el país andino de los meses de septiembre

a mediados de noviembre de 2019. Este fue un año convulso marcado por el rearme de exintegrantes de las FARC-EP, el incesante asesinato de líderes sociales, medioambientales e indígenas, la crisis migratoria venezolana, los abusos cometidos por miembros de la fuerza pública y un histórico Paro Cívico-Nacional contra las políticas neoliberales del gobierno de Iván Duque. El propósito de este trabajo es el de trazar un análisis sobre el muralismo estudiantil colombiano, tomando como marco las pintadas de las paredes de la Universidad Nacional. Constituidas como un canal de comunicación alternativo del estudiantado, a lo largo de estas páginas realizaremos una identificación sistemática de las tipologías de sus mensajes, cotejando los posibles vínculos entre forma y contenido. Como muestra de esa expresión popular y espontánea en el campus universitario, hemos seleccionado 14⁴ murales que sobrevivieron al constante blanqueamiento institucional en los dos meses y medio de la estadía, que reflejan los sentipensantes⁵ de la comunidad universitaria por los acontecimientos que se sucedieron en el país. Para ello, emplearemos un análisis discursivo con perspectiva de género y la observación participante.

En inicio, nos planteamos las siguientes preguntas de las que surgieron esos propósitos/objetivos que hemos enunciado con anterioridad, pero creemos necesario recordar esas cuestiones que modelan tanto el enfoque metodológico como la perspectiva crítica adoptada.

- ¿Son los murales de la Universidad Nacional de Colombia (UNAL) un canal de comunicación alternativo del estudiantado para la construcción de la memoria colectiva, resistencia, visibilidad y denuncia social?
- ¿Suponen además una herramienta didáctico-subversiva estudiantil para interpelar a la comunidad universitaria a que se cuestione lo establecido y se movilice?

El presente trabajo exige un análisis crítico que busque desvelar las relaciones de poder –y, sobre todo, la capacidad de resistencia– intrínsecas en el discurso mural, así como, en este caso, servir de herramienta de aprendizaje y escucha de las enunciaciones que sobreviven en el campus de la Universidad Nacional. El Análisis Crítico de Discurso (ACD) se plantea como el procedimiento ideal para acercar nuestros oídos a las pintadas estudiantiles que, actuando como gritos en los muros, enuncian y denuncian las preocupaciones de la comunidad universitaria. Al ser analizadas, examinaremos sus posibles vínculos entre forma y contenido, tendiendo en consideración que las principales funciones de estos eventos discursivos nacidos en las grietas de la dominación son las de servir de dotación de recursos materiales y simbólicos de representación, constitución de identidades y actuación conjunta del estudiantado. El ACD (Van Dijk, 1999) sitúa su foco de atención en el poder y el abuso de este, así como en la forma en la que los grupos e instituciones de poder producen, reproducen y mantienen la desigualdad social por medio de la comunicación –el uso del lenguaje, el texto y el habla–. No obstante, dentro de estas relaciones de poder discursivas, el ACD también se interesa por la forma en la que los grupos subalternos ejercen resistencia y se oponen discursivamente a dicha dominación (Van Dijk, 2004). De esta manera, autores como Fairclough (2003) sugieren pensar las relaciones entre discurso y poder en términos de hegemonía gramsciana, para describir cómo dentro de un orden discursivo ciertas producciones y articulaciones de sentido intentan imponer una visión del mundo específica, sin establecer canales de diálogo con las subalternidades (Balsa, 2011). Sin embargo, la dominación hegemónica es siempre un logro contingente, puesto que, por su propia condición dialogal, está sujeta a ser contestada en mayor o menor medida en el marco de la acción de los movimientos sociales y de la lucha de clases a lo largo de la historia. Asimismo, su propio estatus le confiere la ineludible capacidad de escucha. Pero la necesidad de responder de forma coherente a nuestras preguntas empujó de forma natural a complementar el análisis discursivo con dos herramientas usuales en la metodología cualitativa: la observación participante y el registro fotográfico.

En primer lugar, el empleo de la técnica de observación participante en la investigación en comunicación permite una comprensión y captación muy precisa de dinámicas, situaciones o prácticas sociales en las comunidades en que se desarrollan. Esta, por su espontaneidad y dinamismo, se caracteriza por la alta

posibilidad de encontrar resultados inesperados y así desprenderse de ideas erróneas preconcebidas (Busquet-Durán y Medina-Cambrón, 2017, p. 188). Igualmente, esta forma de acercarse a un determinado contexto sitúa al investigador en un lugar privilegiado, permitiéndole conocer los fenómenos que desea estudiar de manera similar a como lo haría un *nativo* en las mismas circunstancias (Fàbregues et al., 2016, p. 196).

En este marco, el grado de participación posiblemente sea el criterio que posea una mayor trascendencia, lo que en palabras de Anguera Argilaga (1986) implica un “*continuum*” entre la completa inmersión en un programa y la completa separación de él, como puro espectador. Particularmente, en nuestra investigación esta técnica implicó un alto grado de intervención y una relación casi diaria en la cotidianidad de las personas cuyas prácticas murales constituían nuestro objeto de estudio. Ello fue, sin duda alguna, lo que nos permitió conocer testimonios que el poder trata de silenciar y que, por lo tanto, hubiese sido sumamente complejo su acceso en otros escenarios. Por otra parte, nos brindó la oportunidad de obtener un registro sistemático y, en la medida de lo posible, no intrusivo.

El registro fotográfico ha sido también empleado en tanto una manera –de entre las muchas existentes– de acercarnos a mirar la realidad analizada, como instrumento de extracción de información y reconstrucción de la memoria. En este último caso, nos ha servido tal y como describe Sontag, como archivo del cambio, de la “destrucción del pasado” (2006, p. 233) puesto que se realiza un inventario de lo que ya no existe –murales que después de su registro han sufrido la censura –, pero a su vez, el pasado con el que se trabaja se mantiene, al ser compartido con la sociedad, en contacto con el presente y con el futuro (p. 246). Conexionando las reflexiones de la autora norteamericana con el trabajo de Walter Benjamin, entendemos la fotografía como un momento único, “una imagen que destella, para nunca más verse” (1989). Empero, su materialización a través del soporte físico –la fotografía– nos permite en tiempo presente emplearla como documento que batalla contra el olvido, como un identificador de acontecimientos que suponen la verdad de los oprimidos y como una forma de participación en los afectos y rituales de vidas ajenas a las que se les niega la oportunidad de escucha a través de canales de comunicación masivos.

Para llevar a cabo el estudio e investigación sobre los murales de la UNAL, nos guiaremos de una ficha de análisis inspirada en la propuesta por la teórica María Isabel Úbeda-García para el análisis y documentación de obras de arte urbano (2016), que facilitará tanto la extracción de datos como la estandarización y la comprensión de la información recabada (tabla 1).

La ficha se ha codificado sobre la base de la siguiente estructura: esta, como modelo de registro, se enumera con números romanos; los bloques o categorías de análisis cuentan con un número arábigo asignado y, por último, a las subcategorías se les aplica un número precedido por un punto que permite el reconocimiento de la categoría mayor a la que pertenecen. De esta manera, la composición final sería la siguiente:

Tabla 1.

| 1. Documentación fotográfica | |
|--|--|
| 2. Autoría | 2. Autoría |
| 3. Descripción iconográfica (Forma/contenido) | 3.1 Tipología temática: lo que representa |
| | 3.2 Tipología del mensaje |
| | 3.3 Descripción formal e iconográfica (formas, composición, color) y descripción de los elementos artísticos (contenido simbólico, etc.) |
| 4. Iconología y Contexto social (La obra dentro del contexto de creación artística y comunicación, histórico y social) | 4. Iconología y Contexto social (La obra dentro del contexto de creación artística y comunicación, histórico y social) |

Ficha técnica y formal

Fuente: elaboración propia

De hegemonías y subalternidades: La representación como campo de resistencia

La *contrahegemonía* se construye apropiándose del espacio colectivo para realizar una reescritura crítica del imaginario social mediante la pintura mural. Partimos del concepto de ‘hegemonía’ en los términos en los que la desarrolla el pensador y político italiano, Antonio Gramsci. Esta podría definirse como la habilidad que tiene la clase dirigente para ejercer el poder e imponer su sistema de creencias y valores (cultura) a través de la combinación y el equilibrio de la fuerza y el consenso. Con ello, se persigue que la mayoría acepte y asuma esa cosmovisión como suya, adoptando una actitud pasiva ante la misma (Gramsci, 1971, p. 80). De esta manera, el uso que hagan los grupos de poder con la fuerza será directamente proporcional al grado de legitimidad y reconocimiento que posean: cuanto mayor hegemonía ostenten, menor uso de ella harán. No obstante, “si la clase dominante pierde el consenso, ya no será dirigente sino únicamente dominante, poseedora de la coercitiva” (Gramsci, 2010, p. 62).

Frente a una clase dirigente, dentro del contexto de supremacía del capital, existe la posibilidad de que se produzca una experiencia subalterna. Es decir, dentro de los márgenes de maniobra que posibilitan las relaciones de coerción-obediencia, puede alzarse, de forma reactiva, una contraparte que pretenda fundar un modo alternativo de ver el mundo (Campione, 2005, p. 16). Si bien este estrato subalterno suele ser rechazado porque no concuerda con las características, los modos y los valores hegemónicos (Piña, 1985, p. 29), Gramsci subraya que, inclusive en la rebelión de esta subalternidad, se presenta una internalización de la cosmovisión dominante que guía intelectualmente el proceso sociohistórico (Modonesi, 2012, p. 5). En el terreno cultural, ámbito de nuestra investigación, ‘lo popular’ es todo conjunto de significaciones, lógicas de representación y estructuras simbólicas opuestas a las dominantes. El sector que las acepta internamente y además conforma esta contraparte, vagamente definido como “pueblo”, busca la conquista de la hegemonía mediante una lucha consciente por su liberación en pos de una utopía. De esta manera, la conformación cultural de una sociedad de clases es definida alrededor de dos partes principales, en la que será el carácter contestatario a lo oficial o su silenciamiento por ello lo que marcará “la línea fronteriza de lo genuinamente popular y de lo que no lo es” (Piña, 1985, p. 30).

Por lo tanto, los grupos subalternos, en su camino hacia la autonomía, pueden dejar de ser tales haciéndose Estado mediante una revolución, convirtiéndose en clase dirigente –hegemónica– y poniendo así fin a su subalternidad (Modonesi, 2012, p. 7). Para que ello ocurra, debe darse una auténtica “iniciativa popular”, si no, no habría un verdadero cambio de dirección sino una mera “revolución pasiva”. La construcción de un nuevo bloque histórico –entendido como un sistema de alianzas entre lo material y lo espiritual– implica, por lo tanto, no solo el proceso de transformación absoluta del conjunto social, sino también variaciones en la dimensión económica, moral e intelectual del aparato estatal (Campione, 2005, p. 31).

La problemática surgida por la jerarquización de las formas y prácticas culturales constituye uno de los ejes de la producción intelectual del teórico cultural y sociólogo de origen jamaicano, Stuart Hall. Este autor es uno de los más destacados representantes del campo y movimiento nacido en los años sesenta para el estudio de la creación, producción y difusión de significados, el papel regulador del poder en dichas actividades y el contexto en el cual se insertan: los *Cultural Studies*.

Hall recupera la importancia de la disputa cultural gramsciana, enunciación basada en la existencia de un discurso hegemónico y una serie de resistencias que lo cuestionan o legitiman. No obstante, no concibe la hegemonía como una lucha universalmente presente, sino como una política coyuntural ocasionada por las condiciones del capitalismo avanzado, ligada a la incorporación de la gran mayoría de las personas a relaciones de consumo cultural de amplia base. Tampoco limita el concepto a la lucha ideológica del bloque de la clase dirigente para obtener el consentimiento de las masas e imponerles así su cosmovisión, aunque sí que reconoce en ella los procesos por los cuales se puede alcanzar tal consenso (Grossberg, 1986). Su pensamiento, si bien describe la hegemonía como el “centro” de cualquier sociedad (el *statu quo*), en lo subalterno o “periférico”, reconoce, además de luchas contra el bloque dirigente por el dominio, la coexistencia

de dinámicas intraculturales que poseen diferentes niveles de legitimación, pudiendo predominar en la colectividad unas sobre otras (Caloca-Lafont, 2016, p. 14). Lo subalterno, con sus diferentes flujos, subculturas y posicionamientos es asimismo un sistema de poder. Por otra parte, Hall (1984 citado en Grossberg, 1986), inspirado en la observación de Walter Benjamin (1989) en la que apunta a que “la orientación de la realidad a las masas y de estas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación”, subraya lo siguiente:

Una vez que las masas entran directamente en la transformación de la historia, la sociedad y la cultura, ya no es posible construir o apropiarse del mundo como si la realidad surgiera en *El Mundo* de la persona completamente individual que habla, el sujeto que enuncia. De esta manera, somos, en tanto sujetos históricos y oradores, «hablados» por los demás. Este supone el fin de un cierto tipo de inocencia occidental, así como el nacimiento de un nuevo conjunto de códigos. (Hall, 1976; traducción propia)

Ante la falta de estudios donde las subalternidades (minorías étnicas, sociales o sexuales) aparecieran “habladas” por sí mismas y no por la mirada hegemónica, que contrapone un “nosotros” (*hēgem#n*) frente a los “otros” (*alternus*), Hall impulsa los *Estudios poscoloniales* como una vertiente de los *Cultural Studies* (Caloca-Lafont, 2016, p. 14). “[Para la élite], la cultura es Cultura con C mayúscula; tiene que ver con las grandes ideas, con las grandes aspiraciones, con las cosas bellas, pero no está contaminada con los conflictos coloniales, de clase, de raza o de poder” (Hall, 2011, p. 42). Retomando la problemática dicotomía hegemonía-subalternidad en este plano, Hall entiende que, para que el bloque contrahegemónico derribe el *statu quo* y genere resistencia, necesita de “representación”. Esta práctica consiste en conferir a personas, grupos, conceptos o manifiestos con cierta “carga simbólica” para que obtengan presencia social y comuniquen su mensaje, sobre lo que son, lo que sienten, lo que intentan lograr, y desde qué vínculos institucionales pretenden hacerlo (Caloca-Lafont, 2016, p. 19).

La noción de cultura popular *halliana* se encuentra, por lo tanto, más próxima al proceso que siguen los objetos y prácticas culturales para adquirir significado social simbólico, que al canon patrimonial e histórico de símbolos distinguidos de una sociedad (Caloca-Lafont, 2016, p. 5). En el caso que nos ocupa, solo el estudio de la pintura mural como una dinámica cotidiana nos puede llevar a entender las dinámicas sociohistóricas que la rodean como objeto cultural.

Resultados

Los resultados del análisis de la muestra evidencian la indisoluble correspondencia entre la forma y el contenido de los murales, encontrando unas codificaciones estéticas concretas que se han entrelazado en todo momento con la tipología del mensaje –según la intencionalidad del emisor– y la tipología temática. Esta última clasificación es de elaboración propia, y se ciñe exclusivamente al contenido del corpus de estudio del que consta nuestro trabajo. Asimismo, algunas pintadas, por su amplia exposición de ideas, han podido circunscribirse a más de una subcategoría tipológica –tanto temática como de mensaje–.

A continuación, pasamos a describir los resultados de esta dicotomía encontrada en los murales de la muestra, que, para mayor facilidad de interpretación, hemos dividido en categorías cuyo título responde al tema tratado por cada uno de estos.



Figura 1.

Fotografía Mural - Pieza 1
Fuente: elaboración propia



Figura 2.

Fotografía Mural - Pieza 2
Fuente: elaboración propia



Figura 3.

Fotografía Mural - Pieza 3
Fuente: elaboración propia



Figura 4.

Fotografía Mural - Pieza 4
Fuente: elaboración propia



Figura 5.
Fotografía Mural - Pieza 5
Fuente: elaboración propia



Figura 6.
Fotografía Mural - Pieza 6
Fuente: elaboración propia



Figura 7.
Fotografía Mural - Pieza 7
Fuente: elaboración propia



Figura 8.
Fotografía Mural - Pieza 8
Fuente: elaboración propia



Figura 9.

Fotografía Mural - Pieza 9
Fuente: elaboración propia



Figura 10.

Fotografía Mural - Pieza 10
Fuente: elaboración propia



Figura 11.

Fotografía Mural - Pieza 11
Fuente: elaboración propia



Figura 12.

Fotografía Mural - Pieza 12
Fuente: elaboración propia



Figura 13.

Fotografía Mural - Pieza 13
Fuente: elaboración propia



Figura 14.

Fotografía Mural - Pieza 14
Fuente: elaboración propia

Mural de denuncia

La categoría Mural de denuncia, extraída de los resultados obtenidos de la subcategoría de análisis Tipología temática (3.1 de la tabla 1), es la mayoritaria en nuestra muestra, encontrando ocho murales en ella (figuras 1, 5, 6, 7, 10, 11, 12 y 14), lo que supone el 57,14 % de la representación total. Asimismo, un 50 % de estos murales (figuras 5, 7, 11 y 12) pertenecen también a la tipología temática de Mural de la memoria. En cuanto a la tipología de sus mensajes (la subcategoría de análisis 3.2 de la tabla 1), destaca que todos ellos poseen una función apelativa. En la mitad de los casos (figuras 5,7,11 y 12) esta función iba acompañada de la función persuasiva.

Por otra parte, los recursos iconográficos y expresivos que dan forma a los murales de esta categoría están caracterizados por su colorida visualidad, sus referencias a la naturaleza y la simbología popular que recuerda al arte brigadista chileno. Por medio de ellas, las colectividades permiten materializar de una manera muy llamativa las denuncias que sostienen a la vez que combaten el oscuro silencio al que han sido sometidas por el poder. Suponen, en otras palabras, la materialización visible de las verdades de las víctimas que, como es habitual, no serán contadas por los grandes medios de comunicación. Los muros del campus de la UNAL rechazan la vanguardia y sus formas caligráficas artesanas, al igual que sus ilustraciones sencillas y claras permiten hablarle de “tú a tú” al viandante, para que este capte el mensaje con facilidad. Por ello, su fin último no es la belleza, sino afectar al que pasa por su lado y movilizarlo. Por otra parte, y esto se adscribe al resto de

categorías, los grupos que firman los murales exponen sus firmas en un lugar visible para que quien lo desee, pueda contactarlos fácilmente y unirse a sus causas.

Mural feminista

La categoría Mural feminista, extraída de los resultados obtenidos de la subcategoría de análisis Tipología temática (3.1 de la tabla 1), representa el 28,57 % con cuatro ejemplares (figuras 3, 4, 8 y 9). En lo que respecta a la tipología de sus mensajes (la subcategoría de análisis 3.2 de la tabla 1), subrayamos que los cuatro murales poseen tanto la función apelativa como persuasiva.

Las formas estéticas de este tipo de pintadas evidencian un rasgo ineludible: la presencia del color morado –ya sea en sus letras o sus figuras–. Esta tonalidad representa al movimiento por los derechos de la mujer y no por casualidad, entre sus significados se encuentra el deseo de conquista de la libertad y de romper con los destinos impuestos. A su vez, el trazo caligráfico de los mensajes que acompañan a estos murales actúa como una llamada a las mujeres del campus a unirse a la causa, a construir un feminismo común que hable desde la posición donde ellas se ubican.

Mural de la memoria

La categoría Mural de la memoria, extraída de los resultados obtenidos de la subcategoría de análisis Tipología temática (3.1 de la tabla 1), representa el 35,71 % con cinco ejemplares (figuras 5, 7, 9, 11 y 12). También un 50 % de estos murales (figuras 5, 7, 11 y 12) pertenecen a la tipología temática de Mural de denuncia. En relación con la tipología de sus mensajes (la subcategoría de análisis 3.2 de la tabla 1), cuatro de los cinco ejemplares (figuras 5, 7, 11 y 12) tienen sincrónicamente la función apelativa y persuasiva.

Centrándonos en su dimensión estética, estos murales guardan bastante similitud con los Murales de denuncia. Al igual que ellos, presentan vistosas tonalidades –destacando el azul, el amarillo, el naranja y el verde–. Cabe añadir que, siendo Colombia una cartografía de sistemáticas desapariciones forzadas–, tema que aparece reiteradamente en la muestra, la tipografía y los símbolos de estas prácticas visuales poseen clara voluntad pedagógica para que puedan ser decodificables, y la problemática quede así bien entendida por los receptores del mensaje.

Como rasgo particular de esta categoría, y sirviéndonos de los datos recogidos en la entrevista semiestructurada en profundidad y la figura 11, podemos sostener que estas prácticas sirven, además, de modos alternativos de apropiación física y simbólica del espacio universitario. Ellas en este caso, más que ser un relato plasmado sobre un soporte –el muro– se transforman en acontecimiento y ritual colectivo, son en sí mismas la memoria.

Mural antisistema o revolucionario

La categoría Mural antisistema o revolucionario, extraída de los resultados obtenidos de la subcategoría de análisis Tipología temática (3.1 de la tabla 1), representa el 28,57 % con cuatro ejemplares (figuras 2, 4, 9 y 13). Por lo que concierne a la tipología de sus mensajes (la subcategoría de análisis 3.2 de la tabla 1), tres de cuatro ejemplares (figuras 2, 4 y 13) presentan de manera conjunta la función apelativa y persuasiva.

La codificación estética de estos murales ensalza las luchas sociales por medio del lenguaje cromático. En ellos encontramos de forma continua el color rojo, que ha identificado históricamente a los movimientos comunistas, revolucionarios o de izquierda del mundo, así como su posición internacionalista. En cuanto al color negro, este ha acompañado a los anarquistas desde finales del siglo XIX. Una de las interpretaciones más comunes de la elección de esta tonalidad por parte de los seguidores de dicha filosofía política y social es

su capacidad de negación de todo culto, ideología y tradición. También destacamos que la oscuridad propia de esta tonalidad se considera una alusión a las barricadas. Asimismo, se han tomado recursos formales de la imaginería revolucionaria del siglo XIX y la cartelería soviética para ilustrar a los personajes protagonistas de estas manifestaciones gráficas.

Mural pacifista

La categoría Mural pacifista, extraída de los resultados obtenidos de la subcategoría de análisis Tipología temática (3.1 de la tabla 1), es la minoritaria en nuestra muestra, encontrando dos murales en ella (figuras 2 y 3), lo que implica el 14,29 % de la representación total. En relación con la tipología de sus mensajes (la subcategoría de análisis 3.2 de la tabla 1), los dos murales presentan simultáneamente la función apelativa y persuasiva.

Atendiendo a las cuestiones formales, la tipografía de ambos murales posee una mayor elaboración, buscando ensalzar el discurso poético-social que sostienen. Mientras que la paz tarda en materializarse en Colombia, el fulgor que esta emana se anticipa iluminando los muros, pero, sobre todo, los pensamientos, argumentos y acciones de la comunidad universitaria, que en ellos construyen su utopía.

Por último, la importancia de conocer el contexto social de estas obras murales reside en que la visualidad que presentan no puede separarse de su geografía, su tiempo histórico y la posición de resistencia desde la cual se enuncian. De ahí que la dimensión estética vaya en consonancia con el conjunto político y cultural que transforma y condiciona el contexto social colombiano, con el que intencionadamente busca abrir debate, establecer diálogos y lógicas de escucha, así como estimular la participación colectiva buscando, de una vez por todas, derribar las lecturas únicas y unilaterales de la Historia reciente del país.

Conclusiones

Con base en todo lo expuesto, concluimos que los murales del campus de la Universidad Nacional analizados suponen tanto herramientas didáctico-subversivas como vehículos de la memoria que, frente a las amenazas de olvido y silenciamiento, materializan las luchas del presente en diversas visualidades. Los murales constituyen pues un canal de comunicación alternativo que tiene su raíz no solo en las prácticas discursivas revolucionarias o reformistas, sino que también encuentra ramas en su genealogía con el gran arte muralista americano que tuvo sus máximos exponentes en el muralismo mexicano. Los murales en todas las temáticas abordadas cristalizan la expresión de un deseo y una acción para el cambio social. Constituyen pues una muestra explícita de construcción del discurso como práctica social, a la vez que incorporan elementos formales de un arte “concebido para el pueblo”, enlazando con postulados estéticos y éticos de la tradición muralista americana pero también de las vanguardias europeas de principios del siglo XX.

Lo didáctico hace referencia a la capacidad que el proceso de creación mural tiene para organizar a las comunidades estudiantiles y de víctimas, posibilitando entre sí el encuentro y acercando de dentro hacia fuera sus lenguajes, sentipensantes y experiencias comunes. Esta característica refleja su carácter procesual, puesto que la finalidad perseguida no es únicamente el resultado de la obra, sino los caminos de futuro que en su desarrollo esta construye, visibilizando y enunciando desde la resistencia el pasado y presente traumáticos. En esta toma de muros, los subalternos no solo experimentan otras formas de estar en el mundo, sino que abandonan su posición de otredad iluminando en estos sus relatos, que evidencian, cuestionan y denuncian la Historia oficial que los deja al margen. Ello entronca con su cariz subversivo, puesto que se configura desde las bases sociales, moldeando nuevas formas de representatividad reflejadas en el indivisible binomio forma-contenido de las obras y que, consciente o inconscientemente, abren nuevos espacios de diálogo y participación que se escapan del control del sistema –razón por la cual este busca incesantemente su censura–.

En la batalla contra el olvido es donde la memoria entra en juego. El propósito comunicativo y la función de los murales como canal social exige una simbología que trascienda las cifras y los datos violentos y permita, simultáneamente, una lectura y una reivindicación centrada en los nombres, las fechas, los rostros y los afectos de víctimas y causas representadas. Estos murales son también, pues, espacios informales de la memoria, constituyen espacios simbólicos alternativos a la memoria *oficial* de un estado que ha segregado acontecimientos, discursos y acciones que no encajaban en el relato hegemónico sobre la vida y muchas veces la muerte en nuestro país. Estas iniciativas estético-políticas no podrían surgir sino en tiempos históricos o cartografías específicas como las que presenta Colombia, donde el Estado persigue desde hace tiempo a los diferentes sectores estudiantiles, sociales, indígenas y ambientales, razón que convierte en una cuestión vital organizar el dolor, la indignación y la solidaridad del pueblo desde los muros, actuar como voz de protesta, semilla de acción y aliento en la lucha por la transformación del país por medio de la memoria, la dignidad, la verdad y la justicia social.

Referencias

- Anguera Argilaga, M. T. (1986). La investigación cualitativa. *Educar*, 10, 23-50. <https://doi.org/10.5565/rev/educar.461>
- Arteta Hernández, C., Cerquera, E., y Luna Castilla, C. (2012). Pincel, pintura y paredes: discursos inscritos y borrados en los muros de la Universidad Nacional de Colombia. *Visitas al Patio*, 6, 151-164. <https://doi.org/10.32997/2027-0585-vol.0-num.6-2012-1672>
- Baczko, B. (1985). Imaginação social. En *Enciclopédia Einaudi*, vol. 5. Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*. Nueva Visión. (Obra original publicada en 1984)
- Balsa, J. (2011). Aspectos discursivos de la construcción de la hegemonía. *Identidades*, 1(1), 70-90. <http://www.iesac.unq.edu.ar/wp-content/uploads/2015/06/4-identidades-1-1-2011-balsa.pdf>
- Benjamin, W. (1973). *Sobre el concepto de historia. Tesis VII* (J. Aguirre, Trad.). Taurus. (Obra original publicada en 1940)
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I*. Taurus.
- Busquet-Durán, J., y Medina-Cambrón, A. (2017). *La investigación en comunicación. ¿Qué debemos saber? ¿Qué pasos debemos seguir?* Editorial UOC.
- Caloca-Lafont, E. (2016). Significados, identidades y estudios culturales: una introducción al pensamiento de Stuart Hall. *Razón y Palabra*, 19(92), 1-32. <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/377>
- Campione, D. (2005). Hegemonía y contrahegemonía en la América Latina de hoy. Apuntes hacia una nueva época. *Sociohistórica*, 17-18, 13-36. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/13590>
- Castellanos, P. (2017). Muralismo y resistencia en el espacio urbano. *URBS: Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 7(1), 145-153. <http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/castellanos/328>
- Fàbregues, S., Meneses, J., Rodríguez-Gómez, D., y Paré, M. H. (2016). *Técnicas de investigación social y educativa*. Editorial UOC.
- Fairclough, N. (2003). *Analysing discourse: Textual analysis for social research*. Psychology Press.
- Fals Borda, O. (2015). *Una sociología sentipensante para América Latina. Antología y presentación*, Víctor Manuel Moncayo (Comp.). Siglo del Hombre Editores/CALCO.
- Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 73-94). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Fernández Quesada, B. (2004). *Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995* (Tesis doctoral). Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid.

- Gramsci, A. (1971). *Passato e presente*. Editori Reuniti.
- Gramsci, A. (2010). *Cartas desde la cárcel (E. Benítez, Trad.)*. Editorial 27 Letras.
- Grossberg, L. (1986). History, politics, and postmodernism: Stuart Hall and cultural studies. *Journal of Communication Inquiry*, 10(2), 61-77. <https://doi.org/10.1177/019685998601000205>
- Hall, S. (1976). *Introduction*. In D. Selbourne, *An eye on China* (pp. i-iv). Black Liberation Press.
- Hall, S. (2011). *La cultura y el poder: conversaciones sobre los Cultural Studies*. Amorrortu.
- Híjar, C. (2017). Los murales actuales como herramientas de resistencia y vehículos de la memoria. *Discurso Visual*, 40, 48-60. http://www.discursovisual.net/dvweb40/PDF/07_Los_murales_actuales_como_herramientas_de_resistencia_y_vehiculos_de_la_memoria.pdf
- Lippard, L. R. (2001). Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 51-72). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Modonesi, M. (2012, mayo). *Subalternidad*. Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo. http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/497trabajo.pdf
- Piña, C. (1985, noviembre). *Lo popular: notas sobre la identidad cultural de las clases subalternas*. Trabajo presentado en el I Congreso Chileno de Antropología, Santiago de Chile. <https://www.academica.org/i.congreso.chileno.de.antropologia/4.pdf>
- Saldarriaga, A. E. (2018, 29 de septiembre). Sobre la inevitabilidad del tropel dadas las actuales circunstancias. *Lanzas & Letras*. <http://lanzasy letras.com/sobre-la-inevitabilidad-del-tropel-dadas-las-actuales-circunstancias/>
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Úbeda-García, M. I. (2016). Propuesta de un modelo de registro para el análisis y documentación de obras de arte urbano. *Ge-conservación*, 10(10), 169-179. <https://doi.org/10.37558/gec.v10i0.410>
- Van Dijk, T. A. (1999). El análisis crítico del discurso. *Revista Anthropos: Huellas del Conocimiento*, 186, 23-36. <http://www.discursos.org/oldarticles/El%20an%20E%20l%20cr%20EDtico%20del%20discurso.pdf>
- Van Dijk, T. A. (2004). Discurso y dominación. *Grandes conferencias en la Facultad de Ciencias Humanas*, 4, 5-28. <http://www.discursos.org/oldarticles/Discurso%20y%20dominaci%20F3n.pdf>
- Vivero, L. (2012). Murales y graffiti: expresiones simbólicas de la lucha de clases. *Ánfora*, 19 (33), 71-87. <https://www.redalyc.org/pdf/3578/357834267004.pdf>

Notas

- * Artículo de investigación
- 1 Inscripción encontrada en el campus de la Universidad Nacional.
 - 2 En el argot estudiantil de Colombia, se llama 'tropel' a las manifestaciones de denuncia e inconformidad en las que se dan enfrentamientos con las fuerzas policiales –normalmente el ESMAD–. Saldarriaga lo expone en los siguientes términos: “La universidad es un espacio simbólico porque las relaciones reales que en ella tienen lugar son manifestación a escala de órdenes más amplios y complejos, relaciones que conforman el espacio de la sociedad en general. Por esto mismo, el enfrentamiento entre encapuchados y agentes del orden es, no una batalla real sino una *representación*: las correrías y escaramuzas de unos y otros escenifican la lucha entre energías revolucionarias y ordenamientos sociales opresivos, una lucha que no puede ser percibida de manera directa e inmediata y que por lo tanto tiene que ser representada para que se la pueda percibir” (2018).
 - 3 Para el activista social y líder de los *Yippies*, Abbie Hoffman, la calle resultaba un símbolo extremadamente importante, ya que consideraba que todos los procesos de experimentación de la cultura están encauzados a mantener a la sociedad fuera de ella. El espacio público, por lo tanto, se concibe como un pulso al *statu quo*: “Así, cuando vienes a desafiar a los poderes establecidos, inevitablemente, tú mismo te encuentras en el bordillo de la indiferencia, preguntándote: ¿debería permanecer seguro y estar en la acera o debería ir a la calle? Y son los líderes los que primero alcanzan la calle. Aquellos que realizan el mayor desafío y que efectuarán el cambio en la sociedad” (Felshin, 2001, p. 77).
 - 4 Si bien recopilamos 28 murales, para adaptarlo a la extensión y exigencias de un artículo académico de esta naturaleza hemos reducido a la mitad la muestra.

- 5 El concepto *sentipensante* fue acuñado por el sociólogo barranquillero y referente del pensamiento latinoamericano, Orlando Fals Borda. Está inspirado en la cultura popular del Caribe Colombiano, de la que toma la representación antropomórfica del *hombre-bicotea* –una analogía entre la tortuga homónima y los habitantes de las riberas del río San Jorge, que resisten en una lucha contra la invasión latifundista, la contaminación ecológica y otros desastres perpetrados por la expansión del capitalismo en sus tierras–. Esta población autóctona que enfrenta la adversidad y resurge con energía de ella simboliza al ser humano *sentipensante*, que une corazón y cabeza para juntar acción y pensamiento (Fals Borda, 2015).

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar este artículo: Jorge Alonso, A., y Hernández Rueda, E. (2021). El muralismo estudiantil en Colombia. Acción política y discurso sobre las paredes de la Universidad Nacional de Colombia. *Signo y Pensamiento*, 40(78). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp40-78.meca>