

**LAS VOCES DE LOS MUROS. REPRESENTACIÓN SOCIAL E HISTÓRICA A
TRAVÉS DE LOS DISCURSOS ICONOGRÁFICOS, DE LOS MURALES DE
COLECTIVOS ESTUDIANTILES, DE LA UNIVERSIDAD DEL VALLE (2000 Y
2023).**

Juan Diego Barona Fernández

202024911-3247

**Universidad del Valle
Facultad de Humanidades
Departamento de Historia
Santiago de Cali**

2024

Las voces de los muros. Representación social e histórica a través de los discursos iconográficos, de los murales de colectivos estudiantiles, de la Universidad del Valle (2000 y 2023).

Juan Diego Barona Fernández

202024911-3247

Trabajo de Grado presentado como requisito para optar al título de Historiador

Germán Feijoo Martínez Profesor director del trabajo de grado

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTORIA
PROGRAMA DE HISTORIA
SANTIAGO DE CALI – VALLE DEL CAUCA
2024**

Agradecimientos

Después de un largo y extenuante recorrido lleno de aprendizajes, errores, tropiezos y experiencias quiero dedicar este pequeño espacio con mucho significado para mí para agradecer a aquellas personas que por su invaluable apoyo hicieron este trabajo posible y que me acerca cada vez más a mi sueño de ser historiador.

Quiero agradecer en primer lugar a mi padre y a mi madre quienes me apoyaron y motivaron de todas las formas posibles a escribir este trabajo, su amor y apoyo incondicional me motivaron a escribir siempre un párrafo más; agradecer a Florencia, mi tía, quien por razones amorosas me ofreció los recursos económicos para realizar esta respetable carrera; agradecer a mi hermano por su constante apoyo y por supuesto, al resto de mi familia quienes estuvieron atentos a mi proceso y estuvieron prestos a ofrecerme su apoyo. Agradecer también a María de los Ángeles, la joven amorosa que con sus palabras cada día me regaló un soporte esencial para no desistir este trabajo. También darle las gracias a mis compañeros de carrera con quienes compartí muchas ideas para que sacáramos todos adelante nuestros trabajos, especialmente a Juan David quien me ofreció su ayuda para recopilar varios murales con su cámara y al buen Víctor del que aprendí muchas cosas. Agradezco a mi querida amiga Stephani que pese a sus numerosas responsabilidades me brindó espacios e ideas para varias entrevistas que lleve a cabo, y de paso agradecer a los entrevistados que me regalaron sus valiosos testimonios para mantener viva la memoria. Por supuesto, agradecer a la profesora Carmen Cecilia quien inspiró con sus cursos este trabajo y a mi director de monografía el profesor Germán Feijoo, quien me acompañó, aconsejó y enseñó a lo largo de este proceso, agradezco profundamente sus charlas, espero el trabajo este a la altura de las expectativas de ambos docentes. Gracias a todos los que dieron palabras de aliento para que este escrito lograra ser concluido.

Por último, este trabajo se lo dedico a mi abuelo un hombre excepcional con mil historias que lamento no haber podido entrevistar, espero que donde sea que esté tenga una sonrisa en su rostro por ver a su nieto un paso más cerca de ser un historiador.

Resumen

La Universidad del Valle es un espacio muy rico en el arte urbano producido por diferentes sujetos que buscan representar una diversidad de agencias que dan cuenta de la forma en que los colectivos estudiantiles han significado su historia dentro de un espacio de participación política. Por lo tanto, esta monografía busca aportar a la reconstrucción histórica de las voces de los muros, es decir, tratar de comprender desde una perspectiva historiográfica como el muralismo del campus ha sido el resultado de una serie de prácticas en las que se ha configurado una serie de discursos que mediante lo iconográfico buscan aludir a sensibilidades para movilizar la acción colectiva y política de la universidad. En esa medida, se abordará desde el análisis iconográfico y la historia oral, la forma en que diferentes sujetos han dado sentido a la memoria colectiva mediante el mural, con el fin de reflexionar en torno a cómo ha sido históricamente representado un espacio de disputa ideológica y cultural como lo es la Universidad del Valle entre el año 2000 y 2023.

Palabras clave: Representaciones sociales, muralismo, memoria colectiva, iconografía.

Abstract

The Universidad del Valle is a very rich space in urban art produced by different subjects that seek to represent a diversity of agencies that account for the way in which student groups have meant their history within a space of political participation. Therefore, this monograph seeks to contribute to the historical reconstruction of the voices of the walls, that is, to try to understand from a historiographic perspective how campus muralism has been the result of a series of practices in which a series of speeches that through iconography seek to allude to sensitivities to mobilize the collective and political action of the university. To that extent, the way in which different subjects have given meaning to collective memory through the mural will be addressed from iconographic analysis and oral history, in order to reflect on how a space of ideological dispute has been historically represented. and cultural such as the Universidad del Valle between the year 2000 and 2023.

Keywords: Social representations, muralism, collective memory, iconography

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	7
CAPITULO 1. ICONOGRAFÍA POLÍTICA UNIVERSITARIA: REPRESENTACIONES SOCIALES E HISTÓRICAS.....	11
1.1. El problema de la representación en la historiografía.....	11
1.2. Discursos iconográficos universitarios.....	13
1.3. Representaciones sociales e históricas en la Universidad del Valle.....	15
1.3.1. Construcción histórica de la representación social en la Universidad del Valle.....	19
1.3.2. Construcción de la representación de la memoria colectiva.....	23
1.3.3. Condiciones para la construcción de una representación social en colectivos estudiantiles desde el muralismo.....	27
1.4. Transformación histórica del muralismo como representación.....	36
1.5. Condiciones metodológicas para comprender el muralismo como discurso y representación de la historia de colectivos estudiantiles.....	43
1.6. La voz del mural: caracterización de las fuentes iconográficas.....	45
1.7. El mural como discurso político e histórico.....	46
1.8. El estudio de las representaciones sociales como ejercicio del pensar histórico.....	49
 CAPÍTULO 2. HISTORIA DE LA REPRESENTACIÓN SOCIAL A TRAVÉS DEL MURAL.....	 53
2.1. Precisiones metodológicas de la representación social de colectivos universitarios.....	53
2.2. Representaciones de los discursos y conceptos de los colectivos estudiantiles.....	55
2.2.1. Los iconos y el culto de la personalidad.....	55
2.2.2. Los mártires del campus.....	67
2.2.3. El arte mural de denuncia.....	78

2.3. Interacción histórica entre representaciones	
en el campus universitario.....	89
2.3.1. Del antagonismo a la convergencia en	
contextos de coyunturas políticas amplias.....	92
2.4.Reconstrucción de la memoria a partir de representaciones.....	96
CONCLUSIONES.....	108
BIBLIOGRAFÍA.....	112

INDICE DE IMAGNES

1. Imagen 1. Mural Johnny Silva.....	18
2. Imagen 2. Mural del Che Guevara.....	20
3. Imagen 3. Mural de Camilo Torres 1.....	21
4. Imagen 4. Mural de la mirada de Hugo Chávez.....	31
5. Imagen 5. Mural de la columna Che Guevara.....	33
6. Imagen 6. Mural de Malcolm X.....	57
7. Imagen 7. Mural de Fidel Castro.....	59
8. Imagen 8. Póster de propaganda China con el presidente Mao Zedong.....	63
9. Imagen 9. Mural de Camilo Torres 2.....	63
10. Imagen 10. Póster de Stalin, Gloria al gran Stalin, de 1938, la propaganda soviética.....	64
11. Imagen 11. Mural de Jaime Garzón.....	66
12. Imagen 12. Mural de Jaime Pardo.....	67
13. Imagen 13. Mural de la Comandanta Ramona.....	67
14. Imagen 14. Mural de Nicolas Guerrero.....	74
15. Imagen 15. Mural de Johnny Rodríguez.....	75
16. Imagen 16. Mural de Jaime Rosas.....	77
17. Imagen 17. Mural “Él dio la orden”.....	81
18. Imagen 18. Fotografía mural ¿Quién dio la orden?.....	84
19. Imagen 19. Mural contra el neoliberalismo.....	86
20. Imagen 20. Mural feminista contra la misoginia y el acoso.....	87
21. Tabla de catalogación de los murales de la Universidad del Valle.....	97

INTRODUCCIÓN

Cali es una “ciudad rayada”, popularmente en Cali el raye tiene dos connotaciones: la primera se refiere a la locura o el desequilibrio mental de alguien “vos estas muy rayado pa’ hacer eso”, y la segunda se refiere a la molestia que una acción puede generar, algo que produce un “raye” en otra persona. El sentido literal de aquella frase se refiere a como las calles de Cali tienden a ser pintadas, sin embargo, ese sentido no deja de relacionarse con aquellas personas “rayadas” que intervienen artísticamente el espacio público para representar realidades e identidades, de manera que produzcan un “raye” en quienes pasen por esa calle en su día a día, y dicha cuestión del raye es profundamente política.

En este contexto, el raye es una manifestación de arte urbano, el cual dado que se inserta en el espacio público es por sí mismo una expresión política, por lo tanto, se trata de un arte político, en esa medida, según donde se ubique puede dar cuenta en términos históricos del devenir de una comunidad y unos sujetos en particular. En ese sentido, se ha elegido investigar la historia cultural y política de la Universidad del Valle mediante su producción artística mural, dado que se trata de un lugar muy rico en el arte urbano producido por diferentes colectivos que buscan representar una diversidad de agencias que dan cuenta de la forma en que los colectivos estudiantiles han significado su historia dentro de un espacio de participación política.

El muralismo desde sus inicios ha sido en esencia profundamente político e ideológico, y ha sido un medio de representación que ha sido empleado históricamente en la Universidad del Valle. Ahora bien, es un absurdo suponer que una universidad de carácter público sea apolítica, por lo cual, no es de extrañarse que se vea una gran cantidad de murales por la universidad de carácter ideológico porque constituyen un aura de participación y enunciación política que se transmite cuando se camina por sus instalaciones. En ese orden de ideas, esta investigación se pregunta: ¿Cómo se han representado social e históricamente los colectivos estudiantiles dentro del espacio del campus de la Universidad del Valle en la ciudad de Cali a través de sus respectivos discursos iconográficos entre 2000 y 2023?

Tal y como el título lo adelanta el problema central de esta investigación es lo que concierne a la representación como problema historiográfico, que consiste en un conflicto que genera el cuestionamiento sobre el cómo se ha intentado representar un mundo tan antagónico y diverso, sin embargo, antes de proceder con los planteamientos académicos quisiera que el lector recordara este fragmento del Principito:

Cuando yo tenía seis años vi una magnífica imagen de un libro sobre la selva virgen que se titulaba Historias vividas. Representaba una serpiente boa que tragaba a una fiera (...) Entonces reflexioné mucho acerca de las aventuras de la jungla y quise trazar con un lápiz de color mi primer dibujo:

mostré mi obra maestra a las personas mayores y les pregunté si mi dibujo les daba miedo.



Ellos respondieron: ¿Por qué habría de asustar un sombrero? -Mi dibujo no representaba un sombrero. Representaba una serpiente boa que digería un elefante¹.

Este fragmento tiene su razón de ser en lo que se va a precisar a lo largo de la presente investigación, y es la forma en que diversos sujetos significan sus realidades por medio de representaciones, las cuales constan de una carga ideológica que construye discursos y orientan comportamientos, en ese sentido así como el protagonista del Principito buscaba significar una realidad por medio de un dibujo que representaba una boa digiriendo un elefante, los adultos lo significaron como un sombrero.

Cuestión similar ocurre con el muralismo que se produce en un espacio de disputa política, ideológica y cultural; la comunidad universitaria se organiza en redes que mediante la acción colectiva producen una agencia dentro del espacio, por lo tanto, llevan a cabo unas prácticas culturales que buscan producir y difundir una representación de sus experiencias sociales e históricas, en este caso, los murales son producto de dicho proceso, ahora bien, esta investigación propone que cada mural, al fungir como representación estructura un discurso que según sus elementos iconográficos, alude de una u otra manera a la emocionalidad de los sujetos que conviven en el espacio y lo significan según su subjetividad y su rol dentro de la memoria colectiva, lo que termina por movilizar a los sujetos en torno a una causa política, por ejemplo, una sujeto feminista no va interpretar de la misma manera que un comunista un conjunto de signos y símbolos que refieran a la violencia, ambos movilizan sus agencias, sin embargo, de formas diferentes. Tal premisa, implica una diversidad, pero también una disputa

¹ Antoine de Saint Exupéry. *El Principito*. (Bogotá: Editorial Solar, 2015) 12.

simbólica, que problematiza las formas de representación que ha tenido la acción colectiva universitaria en su totalidad durante su historia.

En esa medida, la presente investigación pretende abordar en términos historiográficos dicha problemática, para comprender las formas en que históricamente se ha configurado una representación de las organizaciones estudiantiles, teniendo en cuenta el muralismo como un medio para el desarrollo de dicho proceso. Por consiguiente, la presente monografía, tiene como objetivo general comprender cómo se han construido históricamente las representaciones sociales de diferentes colectivos políticos de la Universidad del Valle en Cali, a través de la iconografía muralista y sus distintos significados políticos, los cuales se corresponden con discursos que configuran la agencia de estos sujetos. En consecuencia, la investigación se desarrolla según los siguientes objetivos específicos: en primera instancia, se busca caracterizar los discursos iconográficos de los murales como representaciones sociales de los conceptos que dan sentido a la experiencia histórica de los diferentes colectivos estudiantiles de la Universidad del Valle al relacionarlos con las condiciones en que se constituye una manifestación mural. En segunda instancia, se pretende interpretar los discursos, contra discursos e interacciones de diversas representaciones sociales de los colectivos políticos de la Universidad del Valle, y como entre los años 2000 y 2023 los sujetos en cuestión han significado mediante murales la realidad tanto universitaria como social.

Por tal razón, se explorarán las implicaciones teóricas del concepto de Representaciones sociales, y las condiciones metodológicas para interpretar el mural bajo dicha perspectiva conceptual, también teniendo en cuenta su relación con la noción de memoria colectiva y sus consecuencias para la concepción de un universo simbólico constituido desde la práctica del mural; en ese orden de ideas, el trabajo encuentra menester comprender como han funcionado los procesos de construcción de representaciones dentro del campus, para interpretar la construcción de sentido de la comunidad estudiantil. De este modo, la investigación busca someter a discusión los conflictos que suponen las representaciones en los procesos culturales concernientes a los movimientos sociales, a partir de un pensar histórico y una perspectiva de tiempo y espacio.

Por último, la investigación se sustenta en fuentes primarias visuales que dan cuenta del tipo de murales que se han producido, siguiendo una metodología de análisis iconográfico. Se recopilaron un total de cien murales en la universidad, de los que se tuvieron en cuenta treinta y dos, las fuentes fueron seleccionados bajo criterios que dieran cuenta tres formulas

discursivas con sentido político que han sido empleadas desde la propaganda las cuales fueron: murales que representaran iconos, es decir, personalidades políticas reconocidas internacionalmente, estudiantes asesinados, y un arte empleado para la denuncia, asimismo, de los treinta y dos se analizaron en términos históricos, metodológicos y conceptuales 17 murales que son los que podrán verse en el cuerpo del texto, dichas imágenes se eligieron para explicar por temáticas representadas o porque sus lecturas fueron complementadas con testimonios orales y de prensa. Ahora bien, se entrevistaron cuatro colectivos políticos que dan cuenta de realidades diferentes en el campus: Marxistas, afrocolombianos, latinoamericanistas y feministas.

También, se incluyó el método de historia oral, por lo cual se emplearon fuentes orales, como testimonios de representantes de colectivos involucrados en las prácticas de producción de murales. Dichas fuentes se complementan con archivos de prensa virtuales que dan cuenta la manera en que la opinión pública representó determinado proceso colectivo de la universidad. De esta manera, la monografía integra estas fuentes con una información bibliográfica que le dé sentido metodológico y conceptual a la investigación con el fin de brindar una visión más amplia del fenómeno en cuestión. En esa medida, la investigación busca poner en discusión la pertinencia de fuentes alternativas para comprender procesos culturales concernientes a los movimientos sociales, en la medida en que se reflexiona en torno a sus virtudes y vacíos.

A continuación, el presente trabajo de investigación, en primera instancia, explorará como ha sido abordado en la historiografía el concepto de representación y como su desarrollo ha propuesto un desplazamiento de la noción de mentalidad para ampliar su enfoque epistémico, por lo tanto se abordará dicho concepto y se relacionará con el de memoria colectiva con el fin de analizar las dinámicas discursivas reflejadas en el muralismo como una forma de comprender y dar sentido histórico al universo simbólico de un espacio estudiantil politizado, en ese sentido, el primer capítulo tendrá un enfoque que delimite y defina los linderos conceptuales de la investigación para construir una metodología que pretenda explicar las fuentes primarias iconográficas, orales y de prensa que se recopilaron. En segundo lugar, con las fuentes ya caracterizadas se abordarán las diferentes nociones y conceptos representados en la producción mural de los colectivos políticos en cuestión, se tomarán los murales con estas temáticas y se triangularán con un acervo bibliográfico y con otras fuentes: la prensa, la cultura escrita de diferentes colectivos y los testimonios orales, en ese orden de ideas, el segundo capítulo examinará desde una perspectiva histórica diferentes representaciones murales y después se catalogarán para comprenderlas también desde su conjunto.

CAPÍTULO 1:

ICONOGRAFÍA POLÍTICA UNIVERSITARIA: REPRESENTACIONES SOCIALES E HISTÓRICAS

1.1. El problema de la representación en la historiografía

La historia del movimiento estudiantil en Colombia es un conflicto de Representación. Si discursivamente los movimientos proponen una unidad homogénea en pro de una acción colectiva común ¿Cómo se ha representado un entorno social tan antagónico y diverso? Desde el giro cultural en la historiografía las representaciones han sido de un interés importante para los análisis de la forma en que se ha representado el devenir histórico. El historiador Roger Chartier en su texto *el mundo como representación* planteó que, dado que hubo una transformación teórica en la historiografía, señaló las virtudes y la emergencia de un enfoque cultural en la historia. En consecuencia, por influencia de la primera generación de *Annales*, (en la que se estudió utillajes mentales y la psicología en la historia) y por un renovado interés por la interdisciplinariedad se reformularon los objetos de estudio que previamente se habían asociado a los metarrelatos totalizantes. Ahora bien, Chartier para ejemplificar lo anterior expuso sus frentes de trabajo dentro de la historia cultural, los cuales son: “el estudio crítico de los textos, la historia de los libros y el análisis de las prácticas que, diversamente, se apoderan de los bienes simbólicos, produciendo así usos y significaciones diferenciadas”². Estas líneas de estudio se incluyen entonces en problemas de representación de las matrices culturales de determinada época.

En esos términos las representaciones describen practicas sociales que dan cuenta de cómo se estructuraba una organización social dentro de un contexto específico, esto a su vez se desbordó al mundo de las mentalidades y la relación que se establece entre un mundo material y mental³, que orienta la conducta del sujeto en un entorno social determinado. Así pues, desde los tiempos de la escuela de Annales con trabajos como los de Lucien Febvre se ha hecho énfasis en las formas en que culturalmente se han constituido unas mentalidades, y posteriormente también desde historiadores como George Duby, Michelle Vovelle, o hasta el mismo Roger

² Roger Chartier. “El mundo como representación”. En *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* de Roger Chartier. (Barcelona: Gedisa editorial, 1992). 50

³ Denise Jodelet, “Pensamiento social e historicidad”, *Relaciones* 93, (2003)

Chartier han estudiado como se han representado aquellas estructuras mentales en diferentes momentos de la historia como la Edad Media, el Antiguo Régimen, o la Francia revolucionaria. No obstante, estos énfasis de lo psicosocial en la historia han significado problemas dada la distancia entre disciplinas como la historia y la psicología y los problemas de representación terminan por correr el riesgo de verse relegados. No obstante, frente a este distanciamiento disciplinar la autora Denise Jodelet relacionó el concepto propuesto por Serge Moscovici de Representación social como puente disciplinar entre la psicología social y la historia que posibilite la convergencia de nociones como mentalidad y cognición social a través de distintos aparatos culturales⁴. Esta investigación se preocupa entonces por recuperar este concepto con origen en la psicología social para realizar una historia cultural de las mentalidades de los colectivos estudiantiles inmiscuidos en los procesos de acciones sociales de la Universidad del Valle, a través de las representaciones murales que han producido, y que deben comprenderse como matrices culturales que ostentan connotaciones discursivas que permiten adentrarse en la historia de la agencia de los estudiantes del campus universitario en cuestión.

De modo que, los murales, son tanto objeto de estudio como fuentes a la vez, su análisis historiográfico no deja de enmarcarse en la historia cultural, sin embargo, su carácter iconográfico, según Peter Burke, por una parte implica una alternativa al uso de fuentes tradicionales para leer determinados procesos históricos que suelen estar ligados a la cultura, por lo cual se refiere a la imagen como un documento histórico con un potencial historiográfico que a su vez supera la idea de testimonio en un sentido estricto, y en la línea de Francis Haskell, analizarla en términos del «impacto de la imagen en la imaginación histórica»⁵. No obstante, así como el concepto puede funcionar como un documento histórico para interpretar ciertos aspectos pretéritos de una sociedad, también consta de unas problemáticas ligadas a la rigurosidad de sus interpretaciones que se pueden terminar alejando de lo que el autor pretendía significar en un momento histórico específico.

Cabe destacar que, en el caso del arte mural, hay de por medio un carácter efímero que no asegura la permanencia de su existencia, quedando solo en la memoria de aquellos que estuvieron involucrados en su producción. Por lo tanto, abordar los murales de determinados colectivos es un trabajo historiográfico en tanto estos se comprenden como vestigios de un

⁴ Jodelet, “Pensamiento social e historicidad”. 99

⁵ Peter Burke. «Introducción: El testimonio de las imágenes.» En *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, de Peter Burke. (Barcelona: Critica, 2001). 16

contexto histórico particular que expresa en el espacio público una representación de la agencia de diversos sujetos en un momento dado.

En ese sentido se busca analizar estas manifestaciones desde un pensar histórico en el que para Zemelman es fundamental

Reconocer los múltiples procesos heterogéneos que lo constituyen, pero ello exige partir de la capacidad de los sujetos para construir realidades. El desafío es avanzar desde los hombres a sus ideas; de las ideas a la conciencia, y desde ésta a la conducta individual o socialmente organizada⁶

1.2. Discursos iconográficos universitarios

En términos de Foucault “El espacio es fundamental en todo el ejercicio del poder”⁷, la dinámica discursiva inmersa en las representaciones implica unas relaciones de poder dentro de un espacio común entre colectivos con intereses políticos diversos y divergentes que a modo de resistencias han reivindicado sus agendas políticas a través de las representaciones de las mismas, por lo cual el cuestionamiento de la presente investigación se basa en ¿cómo se han representado social e históricamente los colectivos estudiantiles dentro del espacio del campus de la Universidad del Valle en la ciudad de Cali a través de sus respectivos discursos iconográficos entre 2000 y 2023?

En ese sentido esta investigación se propone estudiar este fenómeno en dos dimensiones: 1) colectivos políticos estudiantiles como sujetos de estudio para comprender como se representan socialmente en el campus de la Universidad del Valle a partir del 2000 y 2) los discursos iconográficos a través de los cuales se representan para enunciar y significar su realidad, en este caso el objeto de estudio es la iconografía que producen los sujetos mencionados en primer lugar.

El movimiento estudiantil ha tenido un lugar privilegiado en la producción historiográfica con estudios referidos a sus orígenes, sus convergencias con otros sectores sociales, sus acciones colectivas en contextos de represión, su organización como agentes políticos activos, sus estrategias políticas, entre otras; ahora, sobre la perspectiva referida a la producción discursiva iconográfica que se percibe en sus espacios se ha escrito en menor medida. Destaca el artículo

⁶ Hugo Zemelman, *Pensar y poder. Razonar y gramática del pensar histórico*. (México: Siglo XXI. 2015). 25.

⁷ Michel Foucault. “Poder y saber”. En *El poder, una bestia magnífica: sobre el poder, la prisión y la vida*. Ed. Edgardo Castro (Argentina: Siglo veintiuno editores, 2012) 67-86.

*El muralismo estudiantil en Colombia. Acción política y discurso sobre las paredes de la Universidad Nacional de Colombia*⁸ de Ana Jorge Alonso y Eugenia Hernández Rueda quienes en una perspectiva cercana a la que le interesa a la presente investigación, abordaron el muralismo de la Universidad Nacional como un mecanismo de denuncia social, comunicación contrahegemónica y vehículo para la construcción de memoria colectiva.

Desde la historia no se ha escrito mucho más sobre el muralismo en el contexto espacial universitario, ya que predominan investigaciones centradas en el aspecto de la comunicación visual, pero que bien podrían aportar a la discusión como es el caso de la tesis de Erinson Fernando González Santos: *El Muralismo Ciudadano. Construcción de la memoria colectiva de Jaime Garzón*⁹; que, pese a que no aborda la problemática desde una perspectiva estrictamente historiográfica, ni desde un contexto espacial universitario, si lo analiza desde los procesos de construcción de memoria colectiva a partir de una manifestación mural en el espacio público de un referente político como lo es Jaime Garzón, el cual también se refleja en la Universidad del Valle, y que por tanto ha terminado por alimentar en cierta medida esta monografía.

Por otra parte, en el contexto de la Universidad del Valle no se ha escrito sobre el tema en términos históricos de la producción mural de la variedad de colectivos que interesan aquí, sus análisis tienden a centrarse, como ya se mencionó anteriormente, en estudios que investigan el cómo se ha configurado la agencia de su movimiento estudiantil, sin embargo, dado que la caracterización de los colectivos de la universidad es un pilar de los sujetos que transforman el conflicto histórico, la tesis doctoral de William López Gutiérrez *Significaciones y resignificaciones de la política y lo político: prácticas y discursos de los estudiantes de la Universidad del Valle, durante el periodo 1980-2010*; es relevante para los objetivos de este trabajo de grado, puesto que se abordan las: “contradicciones o tensiones que se establece entre el cruce de “la política en lo político” y “lo político en la política” en las prácticas de socialización, instituciones, proyectos de acción y discursos que se resitúan permanentemente en la inclausurable reproducción/transformación que opera en la constitución de los

⁸ Ana Jorge Alonso y Eugenia Hernández Rueda, “El muralismo estudiantil en Colombia. Acción política y discurso sobre las paredes de la Universidad Nacional de Colombia”. *Signo y Pensamiento*, vol. 40, núm. 78, (2021).

⁹ Erinson Fernando González Santos. *Muralismo Ciudadano. Construcción de la memoria colectiva de Jaime Garzón*. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2021). <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/79570>

estudiantes”¹⁰. La manera en que aborda la relación entre colectivos y el inventario que lleva a cabo de varios colectivos ha sido una fuente importante para la selección de algunos de ellos, y en este caso se hará énfasis en los que han realizado murales como mecanismo de construcción de representaciones.

1.3. Representaciones sociales e históricas en la Universidad del Valle

El muralismo es una corriente artística que no se limita solo a lo estético y lo contemplativo, si se piensa en términos históricos su esencia es su connotación política puesto que está plasmado en el espacio público. Cristina Terzaghi lo define de la siguiente manera:

[El muralismo se entiende] esencialmente como humanista, ya que propone incorporar el arte como constitutivo del espacio urbano integrado en un proyecto de arte para todos (...) En la época en que el arte es apreciado solo por su valor mercantil, el muralismo propone construir nexos de relación ante la separación relativa entre arte, individuo y sociedad.¹¹

Lo anterior, da luces sobre cómo debe ser comprendida la particularidad del muralismo, y en ese sentido autores como Polo Castellanos entienden el mural como mecanismo de resistencia que arrebató el monopolio del arte al academicismo para llevarlo a contextos populares.¹²

Ahora bien, dado que el muralismo en su proceso construye un discurso sociopolítico que es significado por cada sujeto según sus experiencias, este arte es de igual manera un *médium* de representación social. En el caso de la Universidad del Valle, a través de sus muros se manifiestan unos procesos discursivos que representan las diferentes identidades que constituyen la idea de campus. Las representaciones sociales, son un concepto que proviene de la disciplina de la psicología social que tiene su raíz en el enfoque de la dimensión sociológica de la propuesta de Emile Durkheim de representación colectiva, la cual buscaba definir las líneas de pensamiento de un grupo social determinado; en ese orden de ideas, desde la psicología social Serge Moscovici retomó este enfoque dotándole un papel fundamental para entender la construcción de la realidad, dado esto, según el diccionario de psicología social “Este autor las define como sistemas de valores, ideas y prácticas con una función doble;

¹⁰ William Gutiérrez López, *Significaciones y resignificaciones de la política y lo político: prácticas y discursos de los estudiantes de la Universidad del Valle, durante el periodo 1980-2010* (Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, 2010) 4.

¹¹ Cristina Terzaghi, “Presentación de la cátedra de Muralismo y Arte público monumental, UNLP 2006” En *Murallas del cono sur*, de Rod Palmer (Santiago: Ocho libros editores, 2015) 121.

¹² Polo Castellanos. “Muralismo y resistencia en el espacio urbano”. *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*. Volumen 7, número 1, (2017): 145. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6196113>

primero, la de establecer un orden que les permita a los individuos orientarse en su mundo social material y dominarlo, y segundo facilitar la comunicación entre los miembros de la comunidad, proporcionándoles un código para nombrar y clasificar los diversos aspectos de su mundo y su historia individual y grupal.¹³

Para Denise Jodelet, su principal interés es como este fenómeno, que traduce en teoría, opera en el sujeto y como permite comprender sus relaciones sociales, por lo tanto, el carácter social es fundamental en este concepto. Dado esto, la conceptualización de esta noción es un punto de partida para el análisis de la representación que en primera instancia relaciona con imágenes que condensan un conjunto de significados y significantes que dan sentido a las experiencias subjetivas y colectivas, en este caso las de la comunidad estudiantil. En palabras de Jodelet las representaciones son: “Una manera de interpretar y de pensar nuestra realidad cotidiana, una forma de conocimiento social”.¹⁴ Esto implica entonces una interpretación, pero sin dejar de ignorar el hecho de que resultan en conocimientos socialmente contruidos y compartidos, en consecuencia, lo planteado resulta en conocimientos prácticos que constituyen una determinada percepción de la realidad.

En segunda instancia, partiendo del supuesto que entiende la representación social como una forma de conocimiento, Jodelet busca alinearlo en un modelo teórico que lo desarrolle de mejor manera por lo cual termina por proponer una definición del concepto representación social y en términos generales el concepto: “designa una forma de conocimiento específico, el saber de sentido común, cuyos contenidos manifiestan la operación de procesos generativos y funcionales socialmente caracterizados. En sentido más amplio, designa una forma de pensamiento social”.¹⁵

Ahora en términos de Moscovici, las representaciones sociales se construyen mediante dos procesos fundamentales que pueden leerse en un sentido histórico para la presente investigación, y son la objetivación y el anclaje:

1. **Objetivación:** Se trata de un proceso que le dota el carácter social a la noción de representación, es decir lo social en la representación, en la medida en que se relaciona el lenguaje social con el intento de materializarlo en el mismo espectro, y “se traduce

¹³ Harre Rom y Lamb Roger, “Representación social” en *Diccionario de psicología social y de la personalidad*, 377. (Barcelona: Paidós, 1986).

¹⁴ Denise Jodelet. «La representación social: Fenómenos, concepto y teoría.» En *psicología social II. pensamiento y vida social. Psicología y problemas sociales*, de Serge Moscovici. (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1986). 473.

¹⁵ Jodelet. “La representación social: Fenómenos, concepto y teoría” 474.

en el agenciamiento y la forma de conocimientos relativos al objeto de una representación”¹¹ lo que a su vez se relaciona con el pensamiento social, en ese sentido es una operación que materializa el discurso abstracto y lo que se pretende representar lo traduce en experiencias concretas. Dado esto, Jodelet citando la línea de pensamiento de Moscovici plantea que: “Objetivar es reabsorber un exceso de significados materializándolos”.¹⁶ En este caso el muralismo es el producto del proceso de objetivización de los significados de un colectivo estudiantil el cual materializa su pensamiento en un sistema de símbolos iconográficos para representar su realidad social.

2. **Anclaje:** Por otra parte el anclaje se refiere a la representación en su mundo social y su objeto, y se traduce en sus significados y utilidades, y al contrario que el proceso de objetivización en el que se construye determinado conocimiento, en el anclaje es la inserción del mismo dentro de un pensamiento ya configurado, dado esto el anclaje resulta en un proceso dialéctico con la objetivización “al articular tres funciones básicas de la representación: función cognitiva de integración de la novedad, función de interpretación de la realidad y función de orientación de las conductas y las relaciones sociales”.¹⁷ En ese sentido, se refiere a como son interpretados aquellos símbolos como por ejemplo alguna temática del mural, dentro de un contexto preconfigurado.

Asimismo, cabe destacar el concepto en cuestión como un rasgo fundamental en los fenómenos representativos ya que permite entender, a través de una red de significados situados socialmente, las relaciones que establece cultural y socialmente, por lo cual el anclaje funge como una operación de asignación de sentido a determinada realidad.

En suma, la objetivización y el anclaje articulan un método para dar sentido a un mural como una representación social, por ejemplo, el mural de la imagen 1 se comprende como una representación social puesto que pasa por un proceso de objetivización ya que aquellos que se representan en ese mural previamente han materializado un conjunto de significados atravesados por la experiencia histórica de la universidad, por lo cual entienden quién es Jhonny Silva y que su figura junto al mensaje de justicia implica un reclamo contra la impunidad que mantuvo el caso de su asesinato, cuestión que genera en consecuencia una invitación a solidarizarse con las luchas estudiantiles; por otra parte, se complementa como representación social por el proceso de anclaje que produce el mural, consiste en la manera en que

¹⁶ Jodelet. “La representación social: Fenómenos, concepto y teoría”. 481.

¹⁷ Jodelet. “La representación social: Fenómenos, concepto y teoría”. 486.

determinados sujetos dan sentido al hombre pintado con un mensaje de justicia a su lado, según quién lo vea y bajo que experiencia, ese discurso se va anclar según su experiencia social le corresponda, dado que la misma va a condicionar su interpretación de los signos que lo componen y según le da sentido a su discurso va a orientar sus conductas dentro de su entorno social. Es posible tomar como ejemplo la perspectiva que tiene un militante de determinado colectivo estudiantil, quien interpretará dicho mural como un reclamo de justicia por la impunidad del caso y una protesta por la represión estructural y sistemática del brazo armado del Estado; mientras que un policía condicionado por una experiencia a fin al discurso de una derecha política y como un agente estatal, este lo comprenderá como una instrumentalización ideológica de su muerte dado que si fue asesinado por otro policía se trata de un caso aislado



Imagen 1. Fotografía de mural Jhonny Silva. 2023, Universidad del Valle.

que no representa el actuar policial. En síntesis, el anclaje se puede comprender como la forma en que se asimila y se da sentido a una representación objetivada.

Pese a que es un concepto anclado en la psicología social, el fenómeno planteado que se busca comprender es de carácter histórico en un sentido cultural y es posible desarrollarlo desde la interdisciplinariedad en la medida en que el concepto de representación social dialoga con la disciplina histórica cuando se pregunta por los modos de representación de la realidad que han imaginado distintos grupos sociales históricamente y como en consecuencia sus procesos colectivos, han moldeado su mundo social a través de diversos aparatos culturales. Es precisamente lo que se pretende desarrollar en este trabajo, explorar mediante los vestigios, (los murales) las formas en que unos discursos que parten de la memoria y expresión iconográfica han relacionado mediante el arte a un movimiento estudiantil profundamente heterogéneo, es decir, como se ha representado la idea de universidad a través de la figura pintada en un muro concurrido de un estudiante asesinado como Jhonny Silva; ¿Cómo estas

representaciones han relacionado, por ejemplo, colectivos feministas con colectivos de tendencias de izquierda en su historia en el campus?

En esa medida, Denise Jodelet desde la psicología social como discípula de Moscovici, propone un diálogo interdisciplinario entre la psicología social y la Historia siendo el concepto de representación social el puente que posibilita la convergencia de nociones como mentalidad en la historia y cognición social en la psicología, a través del análisis de distintas manifestaciones de la realidad. En ese sentido Jodelet se pregunta: “¿En qué condición el estudio del pensamiento social puede asegurar una “coordinación de los puntos de vista” que sea fecunda para las disciplinas psicológica e histórica?”¹⁸. Esta pregunta remarca la problemática en torno a la distancia entre estas dos disciplinas, no obstante Jodelet propone unos argumentos a través de los postulados de la representación social, en la que este concepto propio de la psicología social se puede corresponder, por ejemplo, con la historia de los movimientos sociales o de las mentalidades. En ese orden de ideas Jodelet retomando a Moscovici plantea que: “la noción de representación social aparece en sus diversos campos y paradigmas como un espacio privilegiado para captar, en el nivel individual y colectivo, el juego de las determinaciones sociales y de los procesos psicológicos en la construcción de los saberes, la elaboración de los experimentos y de las visiones del mundo social”.¹⁹ Esto por supuesto, se corresponde con la idea de mentalidad trabajada en la historia, tanto así, que la autora retoma al historiador George Duby para abordar la relación entre lo mental y lo material en el devenir histórico.

Por otra parte, según lo planteado previamente las imágenes no escapan de lo que Barthes entiende como sistema de signos, y por lo tanto como se hace significativo lo insignificante en la cotidianidad, en consecuencia, la construcción de una interpretación de la representación viene condicionada por las experiencias del sujeto que ha estado en previa interacción con otros signos,²⁰ por lo cual, la imagen como un lenguaje de representación posibilita unas herramientas para entender como distintos colectivos significan su agencia en un espacio y contexto determinado, por ejemplo, bajo una lógica lingüística un colectivo afro significaría en diferentes términos una representación iconográfica sobre la discriminación de forma diferente a un colectivo feminista.

¹⁸ Jodelet, “Pensamiento social e historicidad”, 99.

¹⁹ Jodelet, “Pensamiento social e historicidad”. 101.

²⁰ Mauricio Beuchot, “La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia” (México: Fondo de cultura económica, 2004), 163.

1.3.1. Construcción histórica de la representación social en la Universidad del Valle.

El fenómeno histórico que caracteriza a los colectivos de la Universidad del Valle debe abordarse bajo una lógica de representación de los mismos, lo que implica una serie de prácticas sustentadas en discursos y conceptos que constituyen una suerte de imaginario colectivo que caracteriza los ideales estudiantiles, por lo tanto, estas manifestaciones han operado de la siguiente manera: tomar un espacio concurrido y representar mediante un discurso iconográfico los procesos de la memoria colectiva la cual es fundamental abordar para comprender procesos en torno a la construcción de narrativas históricas desde el presente. Dichos murales se basan pues, en estrategias políticas que buscan apelar a la cognición del individuo que percibe la imagen, la cual pretende movilizar sensibilidades para generar conciencia de la enunciación de las agencias colectivas. En ese sentido la iconografía tiende a unas fórmulas discursivas que se basan, por ejemplo: en apelar a cultos de personalidad de líderes populares en la historia; en la memoria de líderes y estudiantes fallecidos; o en obras originales que son de carácter político en la medida que producen un mensaje de denuncia. De tal manera que según el contexto histórico coyuntural que se esté desarrollando está sujeto a que los colectivos involucrados lo representan según su agencia para generar conciencia de los procesos históricos que se construyen cotidianamente.



Imagen 2. Fotografía de mural Che Guevara 1. 2023, Universidad del Valle.

En ese sentido los discursos iconográficos, analizados como murales o grafitis, son representaciones sociales de una variedad colectiva que como bien plantea Moscovici opera en dos dimensiones, en primer lugar la orientación del individuo en su mundo social por medio de un sistema de valores y prácticas, y se articula con el presente caso en la medida en que un sujeto que hace parte de la idea de universidad interactúa con su significación social, y en segundo lugar la comunicación mediante códigos definidos y contruidos socialmente entre las redes de actores que hacen parte de determinado espacio para así representar su realidad social.

Dado esto los murales son representaciones sociales de la historia de las agencias estudiantiles en la Universidad del Valle, es decir que operan como discursos y contradiscursos que según su interacción se significan de diferentes maneras, bajo esta perspectiva estas imágenes son producto de la objetivación, es decir, de la relación entre un mundo material y mental en la que ha sido construido a partir de la forma en que un grupo de sujetos comprende según sus experiencias unas coyunturas sociales.

En esa medida, los murales son un médium de representación que se compone de signos, y son los mismos los que permiten la reproducción de esa representación. Para Foucault el signo es el resultado de una relación entre lo significado y lo significante, “el signo encierra dos ideas, una la de la cosa que representa, la otra la de la cosa representada y su naturaleza consiste en excitar la primera por medio de la segunda (...) el signo es la representatividad de la representación en la medida en que esta es representable”²¹. En ese orden de ideas, el signo es una realidad que representa otra por medio de la semejanza, es decir, que aquel lenguaje artístico que se manifiesta en un espacio público como lo es el mural, produce mediante iconos y símbolos un discurso visual que remite al sujeto a otro, en el que el significado es interpretado según las experiencias sociales del sujeto.

²¹ Michel Foucault. *Las palabras y las cosas una arqueología de las ciencias humanas*. (México: Siglo XXI, 2010), 80.

Ahora bien, a continuación, se abordará un mural como ejemplo para comprender como se configura la representación de sus signos.



Imagen 3. Fotografía de mural Camilo Torres. 2023, Universidad del Valle.

La imagen 3, es un mural ubicado en la facultad de socioeconomía, su protagonista es Camilo Torres, sociólogo, sacerdote y un guerrillero; personaje famoso en la universidad pública por ser cofundador de la primera facultad de sociología en América Latina, ser pionero en la idea de la teología de la liberación, y por su participación en el ELN (Ejército De Liberación nacional). Este mural se compone de varios elementos que se pueden destacar. En primer lugar, la figura de su protagonista a la izquierda del mural, su vestuario negro y un pequeño alzacuello clerical denota la condición particular de cura que tenía Camilo Torres, no obstante no se reivindica la figura del sacerdote ya que por otra parte, Camilo sostiene un libro que lee con convencimiento y con una sonrisa en su rostro, este signo dentro del contexto amplio de la imagen alude a la idea de que es un sacerdote que no está leyendo la biblia sino un libro de sociología, sin embargo no cualquier libro de sociología, incluso fácilmente podría estar leyendo el manifiesto del partido comunista o las tesis de Lenin, lo que se intuye debido a otros símbolos como la estrella roja que los respalda, símbolo del comunismo, y por la gama de colores que hay en la obra en el fondo: rojo y negro, signos que nos remiten a los colores del ELN, guerrilla marxista leninista, los cuales nos remiten también a otra significancia.

Por último, hay que destacar los elementos escritos, pequeñas capsulas discursivas que tratan de caracterizar lo que representa Camilo Torres, un sociólogo, pero también un revolucionario²², además de una frase que se le atribuye que demarca la unión como requisito revolucionario, requisito necesario para su teoría del amor eficaz.

Así pues, mediante una serie de signos que se compone también de iconos y símbolos, buscan representar como diría Jodelet una forma de pensamiento específico, a través de los signos de los que se compone el mural, como el vestuario que remite al discurso del cura, el libro que remite al discurso del académico, los colores y la estrella que remiten a su carácter de izquierda; en definitiva son un conjunto de elementos significantes sintetizados en una frase que encierra toda la representación, la cual en su totalidad, remite a otra imagen, la del discurso construido a partir del icono de Camilo Torres de la labor revolucionaria de un estudiante de universidad pública.

Ahora bien, los murales de la universidad dado que en general se componen de signos como se acaba de ver, sostienen unas formulas discursivas que tienen como propósito relacionar a los diferentes grupos de la universidad por medio de la construcción de memoria. Halbwachs amplía esta perspectiva al señalar que: “Desde el momento en que nosotros y los testigos formemos parte de un mismo grupo y pensemos en común en determinados aspectos, seguimos en contacto con dicho grupo, y somos capaces de identificarnos con él y confundir nuestro pasado con el suyo”²³. Por lo tanto, frente a una percepción de un movimiento estudiantil desorganizado, la memoria es la forma en que estos colectivos se relacionan en momentos de coyuntura.

1.3.2. Construcción de la representación de la memoria colectiva

Al igual que lo plantea Jacques Le Goff la memoria es un concepto crucial y en este caso debe ser considerado puesto que los sistemas de representación que se vienen trabajando sostienen una relación con la configuración de la memoria colectiva. Conceptualmente, la memoria es el proceso por el cual se reconstruyen experiencias que tienen lugar en el pasado, es por lo tanto

²² Si bien la palabra revolucionario esta tapada en el mural, se trata de una intervención externa posterior en la que también se tapó la palabra “cura” por lo tanto hay una discordancia del verde dentro de la paleta de colores roja, negra y blanca. Se desconoce la razón de su intervención. A continuación, la fuente en la que se puede apreciar el mural original como una fotografía tomada por Alejandro Salazar Jiménez para una edición de 2016 del periódico de Univalle; *La Palabra*. <https://lapalabraperiodicocultural.blogspot.com/2016/03/cvi-pagina-3-camilo-torres-medio-siglo.html>

²³ Maurice Halbwachs. *La memoria colectiva*. (Zaragoza: Editorial Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004). 28

un intento de reconstrucción de una vida o una serie de experiencias mediante recuerdos que producen una concatenación de acontecimientos. Según la perspectiva de Maurice Halbwachs, la memoria colectiva es un proceso que no sería posible mientras no esté delimitado a un grupo en un espacio y tiempo determinado que de sentido y coherencia a lo que se recuerda, de ahí que para el autor sea una noción en que lo colectivo es inherente, en ese orden de ideas, es un proceso sustentado en testimonios, subjetivos pero condicionados por unas relaciones sociales con otros sujetos de un grupo. Así pues, de cualquier manera, según el autor lo que se recuerda es siempre relacionado en virtud de la experiencia colectiva.

Halbwachs insiste en la dicotomía entre memoria individual y colectiva al considerar como están estrechamente relacionadas, teniendo en cuenta como la individualidad depende de las condiciones de determinados colectivos, es decir que los recuerdos sólo pueden ser concebidos en cuanto que unas relaciones sociales lo posibiliten. No obstante, Halbwachs reduce el valor de la memoria individual, en cambio Paul Ricoeur la rescata al establecer que su carácter colectivo no implica que no exista una reconstrucción individual del pasado, sino que esta se constituye de manera simultánea según la experiencia compartida de la memoria de un grupo que no deja de depender del lugar y tiempo en que este se ubique.

Los individuos dada su condición de sujetos siempre están inmersos en los procesos de construcción, reconstrucción y reproducción de la memoria colectiva teniendo en cuenta la premisa de humano como ser social que pertenece a diferentes grupos que según su contexto determinan un conjunto de representaciones sociales. Este concepto de memoria colectiva se sitúa en la Universidad del Valle como espacio en que confluyen diferentes grupos que buscan generar una representación social de sus diferentes realidades, entre ellas la de memoria. Para Jacques Le Goff:

La memoria colectiva ha constituido un hito importante en la lucha por el poder conducida por las fuerzas sociales. Apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas.²⁴

En ese sentido, Le Goff comprende que la memoria se somete a un campo de disputa porque su producción es atravesada por unas relaciones de poder, por lo tanto, la memoria es manipulable según los intereses de un grupo particular, por lo cual, los recuerdos, olvidos y

²⁴ Jacques Le Goff. "El orden de la memoria. El tiempo como imaginario" (Barcelona: Paidós Ibérica, 1991) 134.

modificaciones son regulados desde el lugar en que se enuncia el discurso que lleva a cabo el ejercicio de reproducción mnésica. Dado esto, la memoria colectiva es un instrumento y objetivo de poder²⁵ y se adapta según determinadas representaciones de algún grupo y en esa medida produce una narrativa histórica y una idea de identidad. Resulta en un proceso que se retroalimenta porque tales identidades manipulan la representación de su memoria, en consecuencia, en la línea de Le Goff la memoria colectiva es politizada.

Tal caso ha ocurrido con los estudiantes del grupo de la Universidad del Valle con otros grupos externos de la universidad. Un caso para ejemplificar fue el del estudiante Johnny Rodríguez, colectivamente se recuerda su muerte en un proceso de lo que denominan tropel que ha consistido en que un grupo de encapuchados arrojen piedras y papas bombas a la calle como modo de protesta; por una parte un grupo manipula la memoria para construir un discurso en que los explosivos explotaron en su estómago porque una de las papas que cargaba se le cayó ocasionando su muerte y otro grupo dentro de la universidad también manipula la memoria cuando manifiesta en sus espacios de sociabilidad y sus medios de difusión que Rodríguez fue víctima de la represión del Estado²⁶. Tal como lo plantea Le Goff la memoria cumple un rol en el mundo social, cultural y político²⁷, y se refleja en instrumentos como el mural para condicionar la representación de la memoria, en este caso particular la imagen de Johnny Rodríguez pretende recordarlo como un mártir de la comunidad universitaria.

Jacques Le Goff alude a la memoria colectiva como un elemento fundamental en una sociedad desarrollada y subdesarrollada que se someten a disputas marcada por la noción de poder y la memoria refleja eso y a la vez permite “entender mejor esta lucha por el dominio del recuerdo”²⁸. En esos términos, la memoria se constituye bajo una representación social dado que esta tiene como fin hacer del universo simbólico de un grupo algo inteligible para orientar conductas de sujetos y difundir sus códigos e ideas, por lo tanto, el mural es también una representación social de la memoria. Por ejemplo, el colectivo CPEL agrupa estudiantes de la Universidad del Valle que comprenden los signos y pautas del pensamiento latinoamericanista y se reconocen como estudiantes que desde una perspectiva decolonial defienden la educación pública, en esa medida han estructurado el discurso que da sentido a su agencia desde la forma en que rememoran la lucha histórica del movimiento estudiantil, desde estudiantes asesinados en contextos coyunturales violentos, desde iconos internacionales históricamente reconocidos

²⁵ Le Goff. “El orden de la memoria”, 181.

²⁶ Véase la página 74.

²⁷ Le Goff. “El orden de la memoria”, 155.

²⁸ Le Goff. “El orden de la memoria”, 182

y desde experiencias de compañeros predecesores; ahora bien, su ejercicio de memoria no es uno de rigor académico sino desde instrumentos emocionales, como escritos, manifiestos políticos, películas, discursos, murales, historias de vida y actualmente podríamos tomar en cuenta también redes sociales.

En esa línea, la disputa política en la universidad se ha producido desde la asimilación emocional de aparatos que representan una idea definida de la memoria colectiva de determinado grupo. Sin embargo, cada grupo produce su memoria a partir de sus interpretaciones de sus realidades y terminan extrapolando la memoria de su grupo a la comunidad que es un grupo a una escala mayor, por ejemplo, un colectivo afrocolombiano tiene una memoria construida desde la idea del antirracismo pero mediante su agencia dotan la memoria de la historia del movimiento estudiantil con sus reivindicaciones y entienden su lucha histórica a partir de una idea presente de que el movimiento debe ser antirracista, lo que nos permite retomar a Le Goff cuando plantea que la memoria o el olvido puede determinar efectos en una identidad colectiva.

Por su parte Paul Ricoeur sigue la línea de Le Goff en torno a la importancia de la memoria como un componente importante en la construcción de narrativas históricas y en consecuencia de representaciones del pasado. Para Ricoeur aquel concepto es definido “por la presencia de algo del pasado en la mente y por la búsqueda de dicha presencia, puede ser atribuida, por principio, a todas las personas gramaticales: yo, ella o él, nosotros, ellos, etcétera”²⁹. A diferencia de Halbwachs, valida la memoria individual sin dejar de lado su impronta colectiva³⁰; en ese sentido, Ricoeur enfatizó en la importancia del recuerdo y definió, a diferencia de la historia que produce un discurso riguroso y crítico, que su efectividad se daba en el reconocimiento del recuerdo, no obstante, aquel proceso implica una serie de dificultades; Paul Ricoeur plantea tres: “memoria impedida, memoria manipulada, memoria forzada”³¹. La primera concierne a lo que evita o reprime la memoria, la segunda a las formas que se adulteran los recuerdos según diferentes dinámicas y la tercera consiste en ejercer un proceso de memoria como un deber que termina reduciendo la operación a un proceso acrítico.

Ahora bien, es necesario considerar que en cada espacio en que se estudia la memoria desde las reconstrucciones históricas, los testimonios pasan por dichas dificultades, en ese orden de

²⁹ Paul Ricoeur, “Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado”. En *Historizar el pasado vivo en América Latina* (2007): 7. URL: http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php

³⁰ Ricoeur, “Historia y memoria”, 7.

³¹ Ricoeur, “Historia y memoria”, 10.

ideas, apelar a las representaciones que producen unos sujetos en el espacio universitario en cuestión conlleva tomar en cuenta que las representaciones del pasado que producen desde el presente a partir de la memoria atraviesan esas dificultades. Hay una problemática de memoria impedida que se ha reflejado cuando se contrastan las relaciones entre colectivos cuando evitan rememorar errores de militancia o cuando se trata de abordar un acontecimiento doloroso en el que es mejor no entrar y mantenerlo como mito; asimismo hay un obstáculo de memoria manipulada cuando se condicionan ciertas narrativas según agendas ideológicas; y por último existe una memoria forzada en la medida en que se ha pensado, fundamentalmente en espacios asamblearios, aludir a culpabilidades al no cumplir con el deber de recordar acontecimientos que deberían ser tratados con herramientas históricas para comprenderlos ampliamente, es decir, como plantea Ricoeur, se entorpece el trabajo de contextualización histórica que en lugar de pensarlo como un deber de memoria debe ser pensado como un trabajo de memoria.

No obstante, el mural permanece como representación pese a dichos obstáculos, al fin y al cabo, son el resultado del reconocimiento de la memoria de diferentes colectividades, en ese orden de ideas emprender su análisis supone un trabajo en perspectiva histórica que contraste e identifique los obstáculos planteados. En síntesis, Le Goff y Ricoeur defienden la memoria como aspecto fundamental en la construcción reconocida de narrativas históricas, sin embargo, son recuerdos que se producen desde el presente y son atravesados por relaciones de poder, ambos nos recuerdan lo esencial de comprender desde donde se enuncian sus representaciones, por consiguiente, la labor de la historia resulta de suma importancia para intentar no caer en las manipulaciones de la memoria o el deber de la memoria que supone un ejercicio acrítico de representaciones del pasado.

1.3.3. Condiciones para la construcción de una representación social en colectivos estudiantiles desde el muralismo

Al inicio de la presente investigación se mencionó que la historia del movimiento estudiantil era una cuestión de representación, frente a esta premisa entonces resulta necesario analizar esta categoría. Según Mora para Moscovici “las representaciones sociales emergen determinadas por las condiciones en que son pensadas y constituidas, teniendo como denominador el hecho de surgir en momentos de crisis y conflictos”³². En ese sentido, aquellos

³² Martin Mora, “La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici”. *Athena Digital* - num. 2 (2002): 8. <https://atheneadigital.net/article/view/n2-mora>

grupos que se ven inmersos en conflictos configuran la manera en que representan su agencia según las determinaciones del grupo para así comprender la forma en que deben orientar su accionar, es decir, como movilizarse acorde a su contexto. Esto da luces a la idea de movimiento social que, desde la *teoría de movilización de recursos* propuesta por autores como Tilly, Zald, Ash y Kitschelt, se propone que la acción colectiva se comprende: “como formas innovadoras de participación política, la cual crea y toma nuevos recursos políticos disponibles en las modernas sociedades democráticas. (...) Ellos surgen como parte de los procesos políticos y tienen objetivos precisos”³³. Ahora bien, referidos al movimiento estudiantil en el caso colombiano, históricamente dados los procesos de modernización en la primera mitad del siglo XX, el estudiantado mantuvo una convergencia con movimientos políticos -los cuales tienen su principal interés en el ejercicio del poder político y estatal- por lo que estuvo muy involucrado en dinámicas bipartidistas (de preferencias liberales) y posteriormente en dinámicas de carácter izquierdista dado el contexto global de la Guerra Fría, sin embargo, para la década del 70 se había configurado una nueva representación del movimiento estudiantil al hacer énfasis en la emergencia identitaria y cultural, por consiguiente, se enmarcó en los nuevos movimientos sociales, nuevos en la medida en que el propósito era la movilización de la sociedad civil en aras del reconocimiento y no del poder político.

En el contexto del mayo del 68 en que lo mencionado anteriormente se produce, Alvaro Tirado Mejía agrega:

La rebelión de los estudiantes no era política en el sentido tradicional de tomarse el poder y por ello los manifestantes pasaban frente a los ministerios sin que se les ocurriera tomárselos. Tal como lo relató en su momento Carlos Fuentes, testigo de los acontecimientos: "Es una insurrección, no contra un gobierno determinado, sino contra el futuro determinado por la práctica de la sociedad industrial contemporánea. Asistimos a una revolución de profundas raíces morales protagonizada en primera instancia por la juventud de una nación desarrollada". Y en la reflexión sobre los acontecimientos que cuarenta años después hizo uno de los protagonistas más visibles, Daniel Cohn-Bendit, podemos leer. "Contrariamente a los revolucionarios que querían el poder político, los revoltosos de 1968 querían el poder sobre su propia vida. Los ministerios no les importaban"³⁴.

Por su parte, Archila caracteriza en términos históricos al movimiento estudiantil como heterogéneo en términos sociales y culturales, pero también políticos, lo que implica por supuesto que la representación del movimiento ha sido históricamente atravesada por una cuestión ideológica antagónica. Slavoj Žižek en su artículo: *El “trabajo del sueño” de la*

³³ José María Aranda Sánchez, “El Movimiento Estudiantil y la Teoría de los Movimientos Sociales”. Convergencia Núm. 21 (2000): 227. <https://www.redalyc.org/pdf/105/10502108.pdf>

³⁴ Álvaro Tirado Mejía, “Los años sesenta una revolución en la cultura”. (Bogotá: Debate, 2014). 40.

representación política problematiza desde Marx y Lacan una idea homogeneizadora de la representación social y política, así que Žižek parte de un diálogo que establece con Marx y con el psicoanálisis desde Lacan el cual explica por medio de una lógica del significante se sostiene que el antagonismo “imposibilita materialmente una representación completa”³⁵, puesto que significa que no existe un *Todo* neutral ya que siempre hay un privilegio dirigido a cierta clase, es decir que cada sujeto que se ve reflejado en un colectivo lo representa en contraste a una otredad, por lo tanto hablar de una representación total que implica la construcción de un discurso post-ideológico que logra reconciliar estos antagonismos se cae por sí mismo puesto que no deja de ostentar una carga ideológica que resulta ineludible. Al asimilar esto con la historia del discurso del movimiento estudiantil, la intención homogeneizadora de la comunidad universitaria es una constante (estos discursos se analizarán en el capítulo 2), pese a su condición de diversidad que en ocasiones se inserta en antagonismos ideológicos, ya que estos interactúan en un mismo espacio y su convivencia se basa en una identidad estudiantil determinada, y esta como hemos adelantado se constituye a partir del discurso que produce la memoria colectiva.

Los discursos pueden ser de distinta índole, y el que interesa a la presente investigación es el iconográfico de carácter artístico, ideológico y efímero: El mural. No obstante, dada la gran cantidad de murales que hay realizados en la universidad, es pertinente realizar una delimitación dentro de los linderos conceptuales de la representación social en términos históricos. Martín Mora citando a Tajfel refiere a tres condiciones para la emergencia de una representación social, la primera de ellas es “clasificar y comprender acontecimientos complejos y dolorosos”³⁶, así que lo que plantea Tajfel se adapta a una de las temáticas predominantes de la producción del mural dentro del campus, y es lo que la comunidad universitaria comprende como “estudiantes caídos”, es decir, alumnos que durante la historia de la acción colectiva han sido asesinados o desaparecidos en contextos de represión por parte del aparato estatal. Según Ana Jorge Alonso, et al. estos murales “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”³⁷. En ese orden de ideas, aquellos rostros retratados en espacios públicos y concurridos, es la manera que

³⁵ Slavoj Žižek, “El “trabajo del sueño” de la representación política”. En *El año que soñamos peligrosamente* de Slavoj Žižek. (Madrid: Ediciones Akal, S.A, 2013). 31.

³⁶ Mora, “La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici”, 8.

³⁷ Ana Jorge Alonso, et al. “El muralismo estudiantil en Colombia. Acción política y discurso”. *Signo y Pensamiento*, 40 (2021): 11, doi: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp40-78.meca>

determinado grupo tiene para representar su memoria y condición política, lo cual, permite orientar conductas de sujetos según esa brújula.

La segunda condición que establece Tajfel, es “justificar acciones planeadas o cometidas contra otros grupos”³⁸. Como se mencionó a partir de Žižek, dado que los sujetos son atravesados por intereses ideológicos, la sustancia de su existencia es la diferenciación, su identidad se constituye en importante medida a partir del Otro, en ese sentido, esta condición se relaciona con los discursos que los grupos de la universidad llevan a cabo a modo de denuncia. Depende del colectivo y su realidad histórica desde qué frente lleven a cabo su denuncia, por ejemplo, los colectivos de izquierda definen sus discursos en contra de gobiernos y políticas neoliberales, (*mural, él dio la orden*), o los colectivos feministas definen sus discursos como anti machistas (*mural, matarme te hizo más hombre*). Dado esto, la segunda condición se cumple en la medida en que diferentes colectivos justifican su agencia y se movilizan en contra de lo que denuncian.

La tercera y última condición que establece Tajfel es que la representación de un colectivo emerge “para diferenciar un grupo respecto de los demás existentes, en momentos en que pareciera desvanecerse esa distinción”³⁹. Esta es precisamente la condición que complejiza la noción de movimiento estudiantil como una unidad homogénea que se moviliza bajo los mismos fines ideológicos. Murales como los de las imágenes 5 y 6 estructuran discursos que buscan la asimilación de una agenda política, a continuación, exploraremos estos murales.

El mural de la imagen 5 contiene varios elementos sujetos a análisis. Este mural se compone de una mirada fija en el espectador, abajo tiene escrita la palabra *unidad* en mayúsculas y debajo las frases “salvar la patria – salvar la revolución – salvar el futuro”, el mural se ubica en un pasillo de uno de los edificios más concurridos de la universidad: La Facultad de Ciencias Exactas. La composición de este mural se construye a partir de unos mecanismos ideológicos que se perciben en la iconografía política, dado que el factor central es la mirada en la parte superior, la que está ahí retratada es la vigilancia del líder político venezolano Hugo Chávez, y esta fue una figura muy empleada en la política venezolana durante las campañas del chavismo⁴⁰, y su imagen se relaciona con unas fórmulas que el historiador Carlo Ginzburg

³⁸ Mora, “La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici”, 8.

³⁹ Mora, “La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici”, 8.

⁴⁰ “En fotos: la omnipresencia de los ojos de Hugo Chávez”, *BBC News Mundo*, acceso el día 21 de agosto de 2023, https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2014/03/140305_galeria_fotos_chavez_ojos_venezuela_vh

percibe a partir del análisis de los posters de reclutamiento de la Primera Guerra Mundial de la imagen de Lord Kitchener.



Imagen 4. Fotografía de mural mirada de Chávez. 2023, Universidad del Valle.

Asimismo, es bien conocida la imagen que describe George Orwell del Gran Hermano en su novela 1984, que Ginzburg retoma en uno de sus fragmentos para su análisis y el cual retomaremos aquí también:

[un] póster coloreado, muy grande para desplegarlo dentro de una casa... pegado a la pared. Ese póster muestra simplemente una cara enorme, de más de un metro de ancho: la cara de un hombre de cerca de treinta y cinco años, con un grueso bigote negro y facciones toscamente bellas... Era una de esas imágenes que son muy ingeniosas y en las cuales los ojos parecen seguir al espectador cuando se mueve. EL GRAN HERMANO TE ESTÁ MIRANDO, es el lema que podía leerse debajo de ese rostro⁴¹

Ginzburg se propone a analizar desde la perspectiva del *phatosformel* planteada por Aby Warburg, el impacto propagandístico de corte político del poster de reclutamiento de Lord Kitchener, lo que se relaciona con la creación de un icono, en esa medida plantea que: “Este fenómeno masivo hizo desaparecer finalmente la distinción entre Lord Kitchener el póster y Lord Kitchener el general, contribuyendo a la victoria de la imagen sobre el personaje real”⁴². Ahora bien, es fundamental enfatizar en las miradas, y respecto a ello Ginzburg alude a testimonios que dan cuenta de la emocionalidad que se suscitaba, quisiera destacar de entre ellos la siguiente aseveración:

⁴¹ Carlo Ginzburg, “Miedo, reverencia, terror. Cinco ensayos de iconografía política”. (México: Editorial Contrahistorias, 2014). 147.

⁴² Ginzburg, “Miedo, reverencia, terror” 133.

Su mirada era de alguna manera extraña, debido, sin duda, a la ligera divergencia de sus ejes visuales, una mirada que nadie que hablara con él podía abarcar totalmente, y que sin embargo él podía intrépidamente fijar. ¡La Esfinge ha debido mirar de esta misma manera!⁴³

Según este hilo de ideas, y comprendiendo el mural que nos atañe en este análisis, se cumplen unas condiciones en los ojos de Chávez que permiten aterrizar una formula ideológica iconográfica que es asimismo histórica, pues consiste en una gestualidad que reside en las miradas pero que se refuerza por medio de pistas o indicios como mensajes, signos, símbolos o frases que pretenden representar la agencia de un colectivo con el fin de buscar reconocimiento de sí mismos en los sujetos espectadores, es decir, buscan el reconocimiento del otro a través de la suscitación de emociones. La mirada de Kitchener no sostiene su impacto por sí misma, se refuerza también con el signo del dedo que apunta al espectador y con la consigna *LORD KITCHENER TE QUIERE*, en ese sentido, el mural de los ojos de Chávez no se sostiene solo con su mirada, su mirada es un signo que ni siquiera se acopla a la historia política colombiana, es un signo venezolano, sin embargo, la mirada se constituye a partir de una paleta de colores blanca y negra que realza las expresiones y complementa con el mensaje *unidad* que ocupa tanto espacio en el muro como el signo de arriba, por lo tanto, al estar insertada en un nuevo espacio (ajeno al venezolano) se termina por resignificar y se acopla al contexto universitario colombiano.

Así pues, no resulta necesario saber qué es la mirada de determinada figura política, para el sujeto descontextualizado puede ser cualquier persona, sin embargo, la idea de unidad en torno a los mensajes inferiores que se refieren al eje político de patria, revolución y futuro, remiten a un discurso asociado a la izquierda, y dado esto, así como en el caso de Kitchener propuesto por Ginzburg, el fin iconográfico de esta serie de murales es una asimilación de un discurso ideológico que busca un espacio de representación, en otro sentido también se comprende como propaganda política, que tiene como particularidad adaptar el discurso que representa a una corriente de izquierda al discurso del movimiento estudiantil.

De igual manera tenemos el mural de la imagen 6, se refiere a la figura del Che Guevara el revolucionario argentino que colaboró con Fidel Castro para llevar a cabo la Revolución Cubana, su imagen es muy famosa en el mundo y su icono (en el caso que se expone aquí) se compone de varios elementos: el mural parte de la famosa fotografía del Che Guevara tomada

⁴³ Ginzburg, "Miedo, reverencia, terror" 134.

por Alberto Díaz (Korda), pero esta pieza decide conservar solo su cabeza, la cual se repite tres veces, se compone de signos como la boina militar que representa liderazgo, el cabello largo que en su momento desafiaba cánones estéticos masculinos como el cabello corto por lo que era entonces sinónimo de rebeldía, cada rostro tiene una paleta de colores particular, y se complementa con una frase y un título en la parte inferior que dice “columna Che”, lo que denota una apropiación del espacio que percibimos en la imagen, y de algún modo se sacraliza.

Ahora bien, lo que por el momento nos atañe de este caso es el discurso de unidad, por lo cual, la mirada es un signo fundamental para comprender su significancia, cuando esta imagen construyó el mito del Che que fue asimilado por los movimientos estudiantiles – construcción que se abordará en el capítulo dos – la mirada en los 60 y 70 tenía una intención de intransigencia, si bien es una mirada triste es también desafiante, esto se relaciona con el auge de la Revolución Cubana en la que la idea de revolución y toma del poder político era la alternativa más atractiva para los movimientos políticos, sin embargo, con la atomización del bloque soviético y el debilitamiento del discurso marxista leninista, los movimientos sociales enfocan su lucha en lo que concierne al reconocimiento de sí mismos, pues la identidad facilita procesos de construcción de representación social. No obstante, el Che no se desvanece como icono como si pasó en su mayoría con Lenin o Mao, en su lugar se resignifica, esta es un argumento que desde una perspectiva histórica intenta comprender que la significancia de la mirada del Che, ahora como objeto de consumo del capitalismo, resulta en un icono en que se entiende que con su mirada ve al futuro, un futuro de oportunidades, pero también de justicia social y unidad, esta última es la noción que inquietó en primer momento este mural.

La cuestión de la unidad conlleva a otro aspecto fundamental del mural, la frase complementa el mural que dice textualmente: “No creo que seamos parientes muy cercanos, pero si usted es capaz de temblar de indignación cada vez que en el mundo se comete una injusticia SOMOS COMPAÑEROS que es lo más importantes”, como se ha planteado en el caso de Chaves, los



Imagen 5. Fotografía de mural columna Che Guevara. 2023, Universidad del Valle.

murales de esta índole se acogen a unas formulas particulares, en el caso del Che un mensaje que alude a una condición colectiva, la del compañero, (o compa abreviado) si bien es una frase que supone la diversidad, levanta una bandera de unidad, pero que es importante señalar, se enuncia desde una representación específicamente de izquierda política, en ese orden de ideas, hay un intento discursivo de dotarle una identidad política al movimiento estudiantil de la Universidad del Valle, al fin y al cabo, al estar plasmado en un espacio de estudio, en que las dinámicas de comunicación se basan en designar al otro como compañero puesto que hacen parte de la comunidad universitaria⁴⁴, se busca aludir a todos los que se reconozcan como parte de ese grupo. A este planteamiento cabe añadir la yuxtaposición de la frase “SOMOS COMPAÑEROS” la cual está separada del resto de la consigna, y se encuentra entre dos cabezas del Che, prácticamente en el centro para que así destaque en mayor medida.

Si bien hay un espacio de cierto grado de tolerancia frente a la diversidad social, precisamente esa diversidad implica una diferenciación, por lo tanto, como mecanismo de resistencia a la invisibilización de la realidad social de cada colectivo, estos llevan a cabo discursos que mediante lo iconográfico se representan a sí mismos y sus intereses como colectividad, debido a esto, los colectivos afrocolombianos representan su realidad histórica desde la lucha antirracista y reivindicadora de sus derechos; los colectivos socialistas se representan contra el capitalismo; los colectivos estudiantiles por un gobierno estudiantil democrático y una educación pública gratuita y de calidad. Por consiguiente, frente a un riesgo de la disolución de una identidad colectiva, emerge en busca de reconocimiento una representación social de determinado colectivo.

En síntesis, lo que tenemos por lo tanto, son colectivos políticos que se representan a sí mismos por medio de manifestaciones artísticas que buscan espacios de reconocimiento de su identidad en la suscitación de emociones, y en indicios que los diferencien de otros colectivos o grupos, y algunos de estos indicios pretenden que los espectadores, en este caso estudiantes, que se asume son parte del movimiento, asimilen una ideología determinada la cual no da cuenta de toda la realidad política de quienes conforman dicho movimiento dada su heterogeneidad. En

⁴⁴ Referirse a la comunidad de Universidad del Valle implica abordar el problema de representación que se constituye a partir de la idea de “universidad pública”, limitarse a su carácter institucional delimitado por sus cercas y por quienes están incorporados en sistema, es una idea que se desmorona por si sola cuando se aborda su historia y los iconos que representan su memoria colectiva. Esta problematización será abordada en el capítulo 2, por medio de los testimonios que han brindado aquellos que se han ocupado de retratar rostros particulares en murales de la Universidad de Valle y que hacen parte de colectivos que han desbordado su agencia más allá de las cercas institucionales del campus.

ese sentido, los mecanismos propios de la propaganda política permean la producción mural de la universidad.

Esto conlleva a preguntarse, ¿Qué diferencia al muralismo de la propaganda política? Y si es el caso ¿habría que comprender el muralismo como una estrategia de la propaganda política? Dados estos cuestionamientos, cabe preguntarse por la noción de propaganda política, el autor Ramiro Faustino Remón-Lara en una síntesis de un diálogo de autores que han reflexionado en torno a la propaganda política señala que esta noción se puede comprender como un fenómeno comunicativo que se configura “como un mecanismo difusor de pensamiento y generador de sentidos que busca influir en el sistema de valores del ciudadano y en su conducta”⁴⁵. No obstante, es un planteamiento que se acota cuando habla de sus fines, los cuales deben ser políticos y no comerciales, y además alude a unos condicionamientos propuestos por Posdniakov:

La propaganda se presenta como un proceso que consta de algunos componentes distintos por la finalidad que tienen y son precisamente: el sujeto de la propaganda (los propagandistas); su destinatario (el objeto de la influencia ideológica o el auditorio); el contenido (ideas, objetivos y tareas); los medios, las formas y los métodos de divulgación. Estos componentes actúan como un todo indivisible⁴⁶.

Posdniakov según lo planteado articula estos componentes para comprender la constitución de un proceso propagandístico, que es fácilmente asimilable al uso de la imagen como aparato de propaganda. Junto con esto, el autor Jean-Marie Domenach precisamente reflexiona aquella cuestión en su ensayo denominado *La propaganda política* y se refiere a que:

La imagen es, sin duda, el instrumento de más efecto y el más eficaz. Su percepción es inmediata y no exige ningún esfuerzo. Si se la acompaña con una breve leyenda, remplace ventajosamente a cualquier texto o discurso. En ella se resume preferentemente la propaganda, tal como lo veremos al tratar de los símbolos⁴⁷.

Previamente se estableció una estrecha relación con determinadas estrategias históricamente empleadas en los carteles propagandísticos con fines políticos, como lo es dentro de una imagen la gestualidad, los colores, la composición, el fondo o la leyenda; además se ha comprendido el mural como una manifestación profundamente política y que mantiene dicho carácter en la medida en que interviene el espacio público con un discurso que visualmente representa una realidad sociohistórica. Según las condiciones que se han establecido en torno a la propaganda

⁴⁵ Ramiro Faustino Remón-Lara “Propaganda política y la comunicación visual”, *Santiago* 123(2020): 23. <https://santiago.uo.edu.cu/index.php/stgo/article/view/4987>

⁴⁶ Remón-Lara “Propaganda política y la comunicación visual”. 24

⁴⁷ Jean-Marie Domenach “La propaganda política” (Buenos Aires: EUDEBA, 1968), 21.

política, al explorar el origen de la manifestación mural y su transformación enmarcada en un proceso histórico, esta es posible relacionarla como medio de difusión de ideas determinadas.

1.4. Transformación histórica del muralismo como representación.

En México a inicios del siglo XX en el contexto de la Revolución, una considerable colectividad generó una protesta hacia los cánones del arte tradicional y colonialista imperante de esa época, esto se da inicialmente por una influencia del pintor e intelectual Dr. Atl*,seudónimo de Gerardo Murillo, quien apoyaba la Revolución mediante la propaganda y alentaba “la necesidad de un arte monumental”⁴⁸. Murillo dio los primeros pasos hacia este movimiento y poco después David Alfaro Siqueiros, fiel a los ideales revolucionarios del movimiento lo vigorizó en América Latina al escribir junto a otros artistas varios llamamientos en el que destaca el “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores” en el cual proclama que:

EL ARTE DEL PUEBLO DE MÉXICO ES LA MANIFESTACIÓN ESPIRITUAL MÁS GRANDE Y MÁS SANA DEL MUNDO y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva y es por eso que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas teniendo la desaparición absoluta del individualismo, por burgués. REPUDIAMOS la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra- intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de Arte Monumental por ser de utilidad pública⁴⁹.

Según estas bases el muralismo como movimiento pretendió forjar una identidad en su arte a través de las raíces de los pueblos originarios, que en un contexto político de totalitarismos y crisis en Latinoamérica buscaba producir mecanismos ideológicos de resistencia al autoritarismo. Por consiguiente, si se pretendía una identificación del muralismo como un movimiento que se correspondiera al Cono Sur debía estudiar su propio pasado en las raíces prehispánicas, lo cual permitiría la distinción de otras líneas artísticas a nivel mundial y además lograría redefinir el muralismo en el sentido en que sus temáticas en un momento dado se

* Agua en náhuatl.

⁴⁸ Gerard Durozoï, “Muralismo”. En *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*, 454. Madrid: Ediciones Akal, 2007. <https://books.google.co.ve/books?id=y6709Jr7JD0C&printsec=frontcover&hl=es&source=gb&atb#v=onepage&q&f=false>

⁴⁹ David Alfaro Siqueiros, et al. “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores”. 1923. *INTERNATIONAL CENTER FOR THE ARTS OF THE AMERICAS*. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/751080#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-1426%2C-400%2C4913%2C2749>

habían basado en discursos plenamente nacionalistas que excluía de su representación social múltiples realidades americanas como la indígena⁵⁰.

Ahora bien, el muralismo es posibilitado en la medida en que se piensa como un arte anti-aura, dado que es democratizado al llevarlo al espacio público, esto implica entonces lidiar con una connotación ideológica que se percibe desde los mismos orígenes del movimiento cuando era empleado como medio pedagógico para difundir los ideales constitucionalistas de la Revolución en una población considerablemente analfabeta. Así pues, los muros se convierten en medios de comunicación de masas que se basan en lo efímero como un acto de desapego, pero también de apropiación; por lo tanto, el muralismo desde sus inicios ostenta un compromiso social que se podría resumir en la idea del pintor Joaquín Torres García: *Nuestro norte es el sur*⁵¹.

Para Lyilia Gallo, aquel muralismo mexicano era el fenómeno artístico de mayor importancia en la plástica del continente “al conectar arte y sociedad, supliendo la carencia de la misma, para acceder a una información que la situara como protagonista de la historia”⁵². Aspecto que produjo una marcada influencia en Colombia que se puede percibir, por ejemplo, a partir de Pedro Nel Gómez quien, en el contexto de los años 30, ya en la Republica Liberal, con el proceso de modernización que se estaba gestando, recibió un importante apoyo por parte del Estado. Dado esto, su producción mural estuvo encaminada según proyectos políticos de nacionalismo y modernidad, pero con un interés regionalista particular en Antioquia. En su ensayo “las paredes le hablan al pueblo” publicado en 1969, se propone explicar la presencia de la pintura al fresco en Medellín y plantea que el principal interés radica en “ciertos temas allí tratados abarcan, por primera vez también, la vida del país en distintos aspectos”⁵³, lo que sigue del ensayo es generar un serie de planteamientos en los que le da sentido a su obra, y se refiere al énfasis de problemáticas sociales que representen la realidad de la ciudad, aspecto que le generó múltiples críticas de los sectores conservadores. Gallo, señala que sus temáticas artísticas

⁵⁰ Palmer, “Murallas del cono sur”.

⁵¹ Palmer, “Murallas del cono sur”. 91.

⁵² Lyilia Gallo, “modernidad y arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX”. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 4. (1997): 21, Doi: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46493>

⁵³ Pedro Nel Gómez, “Las paredes hablan al pueblo”. 1969. *INTERNATIONAL CENTER FOR THE ARTS OF THE AMERICAS*. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1093449#?c=&m=&s=&cv=8&xywh=-483%2C973%2C2274%2C1273>

Constituyen la epopeya de su raza antioqueña, narra el trabajo de la minería del oro, la mujer como soporte de la familia, el poblamiento de su región, la violencia y los mitos relacionados con la aparición de la vida sobre la tierra y hasta los temas de la industrialización y de la vida de ciudad, con un lenguaje de manifiesta ruptura con la Academia y se liga con los más variados intereses⁵⁴.

Cabe destacar la importancia del medio institucional en que lleva a cabo varias de estas obras, por ejemplo, tal autor habla del mural que realizó para la sala de espera del alcalde, para Pedro Nel Gómez “en esa sala, el público debía esperar al Sr. alcalde y podía mirar los problemas que el pintor presentaría en los muros (...) Se trataba aquí de reclamar del Sr. alcalde, la atención sobre los grandes problemas departamentales y en realidad grandes problemas del país”⁵⁵. Si bien, Pedro Nel Gómez retrataba problemáticas sociales de nuevos actores, su obra no implicaba un ataque a las estructuras que ejercían el poder, es decir las de la Republica Liberal, al contrario, al retratar dichos discursos el objetivo era construir una narrativa ideológica que planteara un interés del Estado primordial por detener dichas problemáticas; ahora bien, aquel análisis es posibilitado en la medida en que se analizan los conceptos que condensa la obra en el despacho del alcalde, como lo son los obreros, la explotación, la historia o la agricultura, esto con el fin de difundir un discurso artístico que no se puede comprender desde una perspectiva apolítica.

Por su parte, los años sesenta se caracterizaron por ser una época llena de cambios, la moral se tornó abstracta y lo que antes era visto como malo en ese momento se consideraba bueno y viceversa, era una subversión ante los viejos relatos que se basaban en el colectivo, se dio la prioridad al individuo que se separaba de las instituciones y empezaba a ser regido por el consumismo; además la juventud comienza a destacar como un actor social. Eric Hobsbawm para abordar esta revolución social opta por acercarse a la idea de la familia; establece el modelo socialmente aceptado de una familia occidental durante la primera mitad del siglo XX que se caracterizó bajo la existencia del matrimonio formal, la sexualidad privilegiada, el patriarcalismo y la superioridad de los viejos sobre los más jóvenes, entre otras⁵⁶. En ese orden de ideas, ocurre una suerte de emancipación desarrollada por parte de los jóvenes que al ser una población considerablemente grande son objeto del consumismo, nuevamente según Hobsbawm “estos se encuentran impregnados en la música, Jimmy Hendrix, The Rolling

⁵⁴ Gallo, “Modernidad y arte en Colombia”, 25.

⁵⁵ Nel Gómez, “Las palabras hablan al pueblo”.

⁵⁶ Eric Hobsbawm, “Historia del siglo XX: 1914-1991”. (Buenos Aires: Crítica, 1995). 323.

Stones, Janis Joplin entre muchas otras figuras rodeadas de excesos y muertes memorables representaban una juventud transitoria que tenía como estandarte tal estilo de vida”⁵⁷.

De igual manera, para los años sesenta hubo unas discusiones importantes en torno al arte en la época del Frente Nacional, sus inicios a finales de los años cincuenta significó un retorno a los gobiernos democráticos y dio fin al periodo de la Violencia entre los partidos conservador y liberal dado el pacto bipartidista que se alternaría el gobierno, tal acuerdo conllevó un proceso de exclusión que produjo múltiples problemas políticos. Es importante considerar que aquel proceso se desarrolló en el contexto de la Guerra Fría en su apogeo, el macartismo que representó una persecución contra rojos se extendió por fuera de Estados Unidos hacia América Latina; el temor por un holocausto nuclear por el conflicto con la Unión Soviética era una posibilidad palpable; la Guerra Vietnam comenzó a generar un descontento profundo en la nueva generación de jóvenes que se opuso a participar de tal conflicto, por lo tanto, la juventud en un ejercicio de agencia pocas veces visto hasta entonces se politizó profundamente, de manera que, se sucedieron una ola de movimientos sociales contraculturales en contra de diferentes estructuras hegemónicas.

Álvaro Tirado Mejía agrega que en América Latina fue fundamental la Revolución Cubana y argumenta que fue la que ejerció la influencia más importante en la población estudiantil de Colombia que a partir de 1960 se lanzaban en huelgas, “El castrismo recién instalado en el poder, ejerció una especial atracción entre la juventud latinoamericana, así como el triunfante movimiento de descolonización que se adelantaba en el mundo”⁵⁸, asimismo destaca la influencia de movimientos sociales difundidos culturalmente “La contracultura pregonada por sectores de la juventud rebelde en Estados Unidos y Europa, así como la literatura política, que provenía especialmente de Francia, influyeron notoriamente en la actitud de los estudiantes universitarios”⁵⁹. Por consiguiente, el resultado fue una juventud rebelde caracterizada por el desafío a las estructuras culturales establecidas por generaciones previas, en esa medida, tales cambios fueron posibilitados por coyunturas altamente politizadas en la que el Estado era visto como una figura paternal con un principio de autoridad definido pero que terminó en crisis.

En dicho contexto se da el desarrollo del Frente Nacional en Colombia, pese a que acabó con la Violencia bipartidista, Tirado Mejía bien señala que

⁵⁷ Hobsbawm, “Historia del siglo XX” 326.

⁵⁸ Tirado Mejía. “Los años sesenta”, 346.

⁵⁹ Tirado Mejía. “Los años sesenta”, 347.

La juventud se despolitizó en el sentido de que ya no entendía la política dentro del cauce de los partidos tradicionales, lo cual se constata, entre otras manifestaciones, por la abstención que fue creciendo durante todo el periodo. Los partidos tradicionales dejaron de ser correas de transmisión, especialmente en las universidades públicas⁶⁰.

Lo que plantea el autor no implicó un desinterés sino una nueva forma de comprender la política, en ese sentido, según lo señalado hay un cambio importante en aquella idea del movimiento estudiantil, cerca de los años treinta con ideas de modernidad la identidad estudiantil hasta finales de los cincuenta era de carácter fundamentalmente liberal, aspecto producido por el sistema educativo de la hegemonía liberal, en esos términos el nacionalismo era imperativo en las producciones artísticas “En su mayoría estaban fuertemente influenciados por las tendencias del arte mexicano, por sus muralistas, y a través de nuevas formas pretendían proyectar un mensaje social con un fuerte acento nacionalista”⁶¹, en cambio para los años sesenta, la perspectiva cambia por el contexto sociopolítico del Frente Nacional postdictadura, en ese orden de ideas, la noción de lo moderno cambió a raíz de acontecimientos como la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto, las armas nucleares y los totalitarismos, en consecuencia, el relato nacionalista se debilitó. Dado esto, “en los sesenta, las tendencias más modernas, lo figurativo, lo geométrico, la abstracción expresionista, el arte conceptual, el nuevo realismo y el pop, entraron a formar parte del arte colombiano”⁶².

En Colombia se produjo entonces la polémica que debate el arte moderno contra el arte nacional. Marta Traba, crítica de arte, promovió las nuevas tendencias artísticas y se fue contra “los bachués”⁶³ y los muralistas y señaló que “su temática nacionalista a la manera de los muralistas mexicanos no logra tener una posición estética; se enfrasca en el entusiasmo superficial por lo social, lo popular, o por la exaltación de la historia general o privada de los colombianos y ninguno de sus integrantes ira más adelante del cambio de apariencias y de la renovación de los temas”⁶⁴. No obstante, su enunciación fue proyectada a una esfera institucional del arte en la que el muralismo estaba inmerso, tal y como se exploró con Pedro Nel Gómez, su producción artística era pensada para plasmarse en espacios institucionales que configuraban un discurso nacional y liberal, pese a su polémica con el sector conservador, su

⁶⁰ Tirado Mejía. “Los años sesenta”, 348.

⁶¹ Tirado Mejía. “Los años sesenta”, 282.

⁶² Tirado Mejía. “Los años sesenta”, 283.

⁶³ Bachué fue un grupo de pintores y escultores que inspirados por la escultura de la diosa de los Muiscas Bachué de Rómulo Rozo emprendieron un proceso artístico que impulsó una idea de arte moderno en Colombia a finales de los años veinte y en los treinta. En el grupo se destacaron artistas como Luis Alberto Acuña, Pedro Nel Gómez, Gonzalo Ariza e Ignacio Gómez Jaramillo.

⁶⁴ Luz Guillermina Sinning Téllez. “Miradas a la plástica colombiana de 1900 a 1950: un debate histórico y estético”. (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, Ministerio de Cultura, 2011). 171.

arte era instrumental para al aparato estatal en aras de una reconfiguración de las estructuras mentales.

Aquel debate en torno al arte no fue ajeno al contexto social de los sesenta en que los artistas se asumieron como sujetos políticos. Adriana Castellanos plantea que “El campo del arte no fue ajeno a estas transformaciones, y tanto las instituciones como las practicas artísticas evidenciaron este momento de transición y cambio de subjetividad. Los escritores y artistas se sintieron llamados a desempeñar un rol en este proceso”⁶⁵. En ese espacio, las artes graficas asumieron un protagonismo importante como una expresión artística independiente que se desligaba de la esfera institucional del arte y en los sesenta y setentas se empleó como un discurso político de las juventudes caracterizadas.

Adriana Castellanos destaca algunas obras producidas en la I Bienal Americana de Artes Gráficas de 1971⁶⁶.

Efectivamente, en la Bienal de 1971 podemos ver una variedad de obras de denuncia, la mayoría enmarcadas en la temática de la lucha estudiantil y obrera en la coyuntura de los acontecimientos. Zárate y Arango presentaron dos obras, Homenaje a María Cano y Colombia: febrero de 1971. La primera foto serigrafía hace alusión a la líder del movimiento obrero sindical de los años veinte y fundadora del Partido Socialista Revolucionario. Un emblema de la lucha y la reivindicación de los derechos civiles y de los trabajadores, quien había sido invisibilizada en la historia nacional; así, en esta obra "se retomaron elementos formales del pop, mostrando en primer plano la imagen de la líder sindical, acompañada por una multitud de nuevos obreros, indicando la continuidad de las luchas sociales y articulando el pasado, y el presente como parte de un mismo legado". En Colombia: febrero de 1971 el dúo colaboró con Clemencia Lucena para presentar una foto serigrafía con un montaje de recortes de prensa en relación con la represión estudiantil, donde se ve la imagen ridiculizada del rector de la Universidad de los Andes y el rostro de Édgar Mejía (estudiante asesinado) encabezando la lista de víctimas de las sucesivas re- vueltas, formando algo así como un periódico mural de contrainformación".⁶⁷

Según lo anterior, se emplearon estrategias discursivas desde la imagen, como el proceso de memoria colectiva o la reivindicación de iconos, en ese orden de ideas, hay una influencia importante de las artes graficas en las nuevas formas de pensarse el muralismo como una representación de unas colectividades políticas. En ese sentido, las artes graficas ejercieron una

⁶⁵ Adriana Castellanos Olmedo “¡No a la represión! Estampas políticas de la I Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali, 1971”, en *De mayo del 68 a la Cali del 70. Ensayos en perspectiva latinoamericana de una década que transformó el mundo*, ed. Carolina Abadía Quintero y Antonio J. Echeverri Pérez. (Cali. Universidad del Valle, 2020), 89.

⁶⁶ La I Bienal Americana de Artes Gráficas, organizado paralelamente con los juegos panamericanos de 1971 en Cali, fue un evento internacional con el propósito de mostrar lo mejor de las artes gráficas del continente.

⁶⁷ Castellanos, “¡No a la represión!”, 96.

influencia importante en el muralismo posterior, dado que estas eran consideradas “un arte de alcance popular, masivo, debido principalmente a sus bajos costos y facilidad de circulación”⁶⁸. Dado su carácter popular el mural se fue adaptando a estas nuevas expresiones artísticas aspecto que se refleja en como incorporo en sus temáticas estrategias como las planteadas previamente en la Bienal como las denuncias, los estudiantes asesinados o los iconos políticos. Es decir que hubo unas transformaciones importantes en el muralismo, si bien se mantuvo una esencia ideológica que lo acercaron a características propias de la propaganda, históricamente se produjo un cambio del discurso que paso de lo nacional a lo identitario en términos sociales y políticos, pasó de un arte a favor del Estado a uno que denuncia sus dinámicas; incluso implicó una nueva forma de pensarse la nación, Pedro Nel Gómez por ejemplo la comprendía desde una perspectiva regionalista de un pueblo trabajador y en la contemporaneidad se comprende desde los espacios universitarios como una comunidad nacional diversa culturalmente.

En síntesis, el muralismo tiende a unas dinámicas que son propias de la propaganda, y depende de la medida en que el fin sea el convencimiento de un discurso y las estrategias que lleve para tal aspecto, no obstante, si bien todo el muralismo es político hay temáticas que, si bien pueden emplear estrategias similares, tienen finalidades distintas como lo es la denuncia o en algunos casos la construcción o reivindicación de la memoria colectiva.

Tales aspectos se pueden relacionar con el proceso colectivo de construcción de la representación en un espacio universitario disputado ideológicamente a través de lo identitario. Una vez generado una representación de un colectivo con una agencia definida, lo que prosigue es el proceso por el cual buscan ser reconocidos y simultáneamente participar de tal manera que puedan definirle una identidad al movimiento estudiantil, ya sea feminista, antirracista, progresista. Esto se puede comprender a partir del planteamiento que cita Mora de George Mead sobre el interaccionismo simbólico en la cual la conducta del sujeto es orientada por la comunicación que se produce desde un espacio social, en este caso la universidad, por lo que propone es: “un espacio interactivo (...) social que es percibido en términos de significaciones, puesto que su materia es el símbolo. (...) El argumento básico de Mead es que en este espacio interactivo radican los símbolos y sus significados”.⁶⁹

⁶⁸ Castellanos, “¡No a la represión!”, 87.

⁶⁹ Mora, “La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici”, 5.

Dado esto, la disputa política del espacio se complejiza cuando estas identidades resultan antagónicas, sin embargo, la memoria ha sido el concepto integrador entre estos grupos y lo que ha permitido, en momentos de conflicto, una cohesión de las redes del movimiento social, de manera tal que históricamente ha orientado a los colectivos políticos a encaminar su accionar a fenómenos sociales que se desbordan al contexto nacional, como las reformas educativas, tributarias, presupuestarias o contra dinámicas de represión estatal o abuso de poder. Para este fin, se han triangulado las acciones de colectivos en primer lugar con su producción discursiva desde los iconos murales y la memoria y en segundo lugar con los conflictos en que la universidad ha participado activamente.

1.5. Condiciones metodológicas para comprender el muralismo como discurso y representación de la historia de colectivos estudiantiles.

Dado que el interés de esta investigación son sujetos que generan conflicto, como se ha caracterizado previamente son sujetos fundamentalmente estudiantiles, que según un proceso de construcción de conciencia colectiva a partir de la memoria se organizan en redes de agencia. En términos metodológicos, se percibe que las nociones de colectivo o redes estudiantiles son más acertadas que la idea de movimiento estudiantil por sus problemas de representación dados los antagonismos ideológicos dentro del campus que impiden una forma de anclar una representación de manera completa y homogénea. En ese sentido, los sujetos caracterizados son estudiantes organizados en redes de colectivos políticos dentro de la universidad, que han producido una serie de representaciones que enuncian y significan sus realidades políticas desde experiencias sociales determinadas.

Lo anterior, atiende una dimensión de significados políticos producidos por los sujetos de estudio y pone sobre la mesa el problema que se pregunta por la forma en que históricamente les han dado sentido a sus signos. Esta cuestión supone acceder a estas representaciones desde los vestigios iconográficos que preservan los muros de la institución, esto implica entonces una exploración de los discursos iconográficos bajo el lenguaje del mural, que se comprende como una representación social del pasado político de los colectivos universitarios anteriormente caracterizados. En ese orden de ideas y en rasgos generales, se ha investigado las representaciones sociales de los colectivos de la Universidad del Valle a partir de su muralismo y el cómo esto condiciona una objetivización y un anclaje que dan sentido a determinadas realidades.

En ese orden de ideas, las fuentes primarias inmediatas son los vestigios iconográficos del espacio universitario, es decir, los murales de la Universidad del Valle, por ende, se han capturado fotografías tanto de murales que han perdurado hasta hoy o hasta 2022 y que son parte fundamental para recopilar potenciales manifestaciones de representaciones sociales que en determinado contexto se produjeron y que hasta el presente todavía operan. Por otra parte, a partir de fuentes de archivos fotográficos se han buscado aquellos murales que operaron como representaciones sociales entre el 2000 y 2023, lo que ha permitido un acercamiento a distintos aspectos del fenómeno como la manera en que estos murales efímeros se configuraron en su momento, como se diluyeron y como contrastan con los actuales.

Por otra parte, dado el carácter efímero del mural y su carga ideológica en gran medida relacionada a procesos de memoria y resistencia, el método de la historia oral “como una subdisciplina asociada a la práctica historiográfica que se enfoca a los acontecimientos inmediatos o contemporáneos”⁷⁰ mantiene relación profunda con los problemas de índole popular y local, lo que posibilita un enfoque biográfico que va a ser fundamental como espacio de enunciación y autorreflexión de los sujetos interpelados; además su intención reivindicadora de la experiencia y la memoria como fenómenos de estudio son esenciales en este trabajo. Debido a esto, se han entrevistado sujetos en representación de su colectivo, para rememorar y dar testimonio de sus procesos políticos y como los han trasladado al arte urbano para que posteriormente se analice como el individuo opera desde su ideología para representar su realidad política y a su vez como interpreta representaciones ajenas a su subjetividad para asimismo examinar como interactúa esta diversidad social dentro de un espacio común.

En una línea similar, se han buscado archivos de prensa y redes sociales que den cuenta de las dinámicas que se desarrollan en medio de la producción colectiva del arte mural, por lo que cabe mencionar que dado que son actividades que escapan de lo institucional son manifestaciones que pasan desapercibidas por los medios masivos de comunicación, esto conllevó a acudir a medios alternativos como lo son las redes sociales en que se comparten las imágenes y su mensaje en donde el voz a voz, representado en los me gusta y los comentarios, funge como el medio de comunicación principal del estudiantado. En consecuencia, son las fuentes que posibilitan acercarse a aquel pasado representado en medios alternativos de difusión.

⁷⁰ Jorge E Aceves Lozano, “La historia oral y de vida: del recurso técnico a la experiencia de investigación”, en *Técnicas de Investigación en sociedad, cultura y comunicación*, de Jesús Galindo Cáceres, Coordinador, (México: Prentice hall, Pearson Educación, Addison Wesley, 1998). 210.

Abordadas estas metodologías, también cabe comprender estos murales bajo lógicas de significantes según la experiencia subjetiva, por lo que los postulados de Barthes y Panofsky (método iconográfico) se pueden articular con estos análisis, y asimismo interpretar el mural como vestigio contenido en imágenes que en la perspectiva de Peter Burke resulta en una forma alternativa de acceder al pasado⁷¹.

En esa medida, dada la diversidad artística que se percibe en el espacio que se está estudiando, se optó por abordar aquellos murales que basan su temática en: imágenes de personalidades políticas, estudiantes fallecidos y obras artísticas originales alineadas a una ideología política. Esta delimitación, condensa la dimensión política de los colectivos estudiantiles, por ende, el interés está en las relaciones de poder con cargas ideológicas definidas que disputan las representaciones sociales de determinados espacios de la comunidad universitaria, por lo tanto, se han entrevistado colectivos con discursos ideológicos manifestados en términos artísticos en el espacio público como lugar de enunciación.

1.6. La voz del mural: caracterización de las fuentes iconográficas.

Ya se ha abordado las fuentes que se emplearon, ahora es preciso establecer qué clase de discursos han constituido estos análisis; por ende, dada la gran cantidad de la producción mural las temáticas son específicas. Al enfocarse en el escenario universitario como un espacio de representación y participación política definida, los murales como fuentes se sistematizaron desde tres temáticas: La primera, es la que reivindica iconos, con los que nos referimos a aquellas personalidades políticas que en su figura condensan un conjunto de significados e ideas abstractas que buscan convencer al espectador de determinada ideología la cual representa al colectivo que llevó a cabo el mural; la segunda, es la que rememora mártires, un proceso que recurre a lo que denomina la comunidad como estudiantes caídos, figuras mitificadas con la que los colectivos estudiantiles buscan identificar sus agencias para protestar contra la represión institucional y estatal que provocó aquellas muertes; y la tercera temática, la del arte de protesta y denuncia, se caracteriza dado que produce un discurso que no parte de una persona específica sino de un conjunto de símbolos, signos y mensajes que pretenden representar una agencia por medio de la transgresión, por lo que se trata de un arte político más cercano a la creación original y que se debe interpretar con relación a la coyuntura histórica

⁷¹Peter Burke. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Critica, 2001).

que posibilita la emergencia de dicha confrontación artística. Estas temáticas en que se sistematizan los murales sujetos al análisis para la construcción del análisis histórico implican en esa medida una triangulación de fuentes primarias que permitan la interpretación de fuentes iconográficas.

Ahora bien, sobre lo concerniente a la triangulación de dichas fuentes, los murales tratados aquí y quienes lo producen, al responder históricamente a determinadas condiciones y necesidades ejercen un proceso de formación de la representación social, en esa primera medida, se posibilita un acceso a la historia intelectual de los estudiantes que se movilizan por la realidad de la Universidad del Valle, lo que significa, en segunda medida, acercarse a estos espacios para comprender bajo que discursos la manifestación mural se ha configurado la memoria de un movimiento social. No obstante, la interpretación del mural puede complementarse, en la medida en se relaciona con su contexto histórico y su interpelación. También se parte de involucrarse con representantes del movimiento que den testimonio de los conflictos que se han suscitado a partir de coyunturas internas y externas a la universidad, por lo cual, es necesario comprender que los colectivos que se van a tratar a continuación son integrados por sujetos política y socialmente activos.

Así pues, los murales que se analizaran en perspectiva histórica han sido triangulados con testimonios de historia oral que dan cuenta de los procesos de objetivación y anclaje de la representación de determinado mural, por lo tanto aquellas manifestaciones que se refieren en primer lugar a la construcción de iconos se han triangulado con los testimonios del colectivo CPEL⁷², Cadhubev⁷³ y Amarantas; en segundo lugar las manifestaciones de murales referidas a los mártires de la universidad son articuladas con testimonios de CPEL tanto orales como escritos; y en tercer lugar lo referido al arte más relacionado políticamente a la denuncia y a la protesta se articula con los testimonios de Univalle Unida, Coval⁷⁴ y ComRev. Asimismo, resulta necesario añadir fuentes que den sentido al contexto en que se concibe cada manifestación, por lo cual, la prensa que aborda la coyuntura de la agencia estudiantil en distintos momentos de su historia es fundamental para interpretar cómo estos colectivos se han representado a sí mismos en el escenario político nacional como “movimiento social”.

⁷² Círculos populares de estudios latinoamericanos

⁷³ Colectivo afrocolombiano pro- derechos humanos Benkos vive

⁷⁴ Colectivo voces alzadas

1.7. El mural como discurso político e histórico

Para este punto se ha problematizado la agencia estudiantil en su historia y dentro de la cual se ha construido en el imaginario colectivo un discurso de movimiento social unido bajo unas banderas políticas específicas, lo que implicó la difusión de una idea que asimile la identidad estudiantil que para ser solidificada debe haber un proceso de construcción de conciencia, que se adquiere por medio del reconocimiento de las dinámicas que atraviesan al estudiante de universidad pública, quien al verse inmerso en determinadas condiciones se moviliza con sus pares por unas banderas comunes, en esa medida, dentro del campus se emprenden acciones que construyen discursos que pretenden dotarle una identidad al “movimiento estudiantil”.

Sin embargo, el discurso del movimiento social en el caso estudiantil implica un conflicto de representación; la universidad con la emergencia de los nuevos movimientos centrados en la identidad y la diversidad ha configurado su agencia colectiva no desde una acción organizada con un frente político común sino desde un conjunto de redes que corresponden a distintas realidades sociales, por ejemplo, la femenina o la afrocolombiana, en ese sentido, desde sus redes y espacios -que no dejan de ser profundamente políticos- se ensamblan la comunidad universitaria en términos de acción colectiva, es decir, la universidad es organizada políticamente en colectivos y cada uno tiene como propósito representarse a sí mismos dentro de un espacio de sociabilidad para garantizar su participación política.

En ese orden de ideas, los procesos de construcción de conciencia se complejizan dado que la conciencia estudiantil no tiene un sentido único y su representación total es imposible porque termina invisibilizando otras subjetividades. Dado este conflicto, cabe preguntarse ¿cómo se han representado social e históricamente los colectivos estudiantiles dentro de la Universidad del Valle en Cali? Este cuestionamiento implica comprender los procesos de representación como mecanismos de resistencia a la invisibilización de determinadas realidades, lo cual, se busca desde el reconocimiento, la construcción de conciencia y la reivindicación de la memoria colectiva, de modo que la acción que condensa estas estrategias es el mural, un discurso que debe ser en primer lugar político para enunciar una realidad que condiciona a determinado grupo de personas y en segundo lugar artístico para apelar a la emoción del espectador.

En esos términos, los murales son discursos eminentemente políticos, pero también son históricos en la medida en que según sus elementos dan testimonio de las agencias de algún colectivo en el pasado en contextos coyunturales, en ese sentido, la incógnita previamente planteada debe necesariamente preguntarse por los murales de la universidad, que a través de

lo iconográfico, articulan una serie de discursos que pretenden representar a distintos colectivos, en esa medida estas organizaciones en términos de Koselleck según sus espacios de experiencia y horizontes de expectativas, en primer lugar cristalizan ideas abstractas en conceptos⁷⁵ que dan sentido al colectivo y de ahí pasan a objetivar estos conceptos en una representación, en este caso en un mural. Por ejemplo en la imagen 4 está representado el concepto de *revolución* significado por sujetos de ideología socialista; y en segundo lugar, dicho concepto se traduce en representación social e histórica, en la medida en que los elementos iconográficos que aluden a la historia ahí reflejada, anclan dichos conceptos en los espectadores, quienes condicionados por sus experiencias sociales significan o resignifican los conceptos representados, así que en palabras de Koselleck, “no hay experiencias sin conceptos y, por supuesto, no hay conceptos sin experiencias”.⁷⁶

En síntesis, el muralismo comprendido como una representación social, es una manera de acercarse a las formas en que los colectivos organizados en red y no como movimiento social dan sentido a su historia, y también a su memoria colectiva, dado este proceso llevan a cabo acciones que reivindican y den sentido a sus experiencias dentro de un escenario de participación política. Estos procesos se llevan a cabo en el contexto de un escenario político en disputa, en los que existen tanto antagonismos ideológicos entre colectivos como antagonismos con el aparato institucional, lo cual según se abordó con Žižek, quien problematiza los discursos que apelan a la unidad política según una identidad construida desde un solo foco de representación; sin embargo, en contextos coyunturales, es el conflicto el que permite la convergencia interseccional entre colectivos, lo que posibilita la configuración de una acción colectiva organizada pese a las diferencias; más adelante se abordaran estos casos en los que se caracterizan las movilizaciones nacionales en torno a la financiación de la educación pública, el plebiscito por la paz o el paro de 2021 contra la reforma tributaria; casos en los que la comunidad por medio del espacio asambleario reconciliaron determinadas diferencias, sin embargo, ya en la acción colectiva general no dejan de representarse a sí mismos mediante dinámicas como la creación de “trapos”, foros de conversación, ejercicios de pedagogía enfocada en como el conflicto en cuestión afecta al grupo que representan o la acción que más interesa en este trabajo la realización de murales para concentrar un conjunto de conceptos.

⁷⁵ Véase Reinhart Koselleck “Historia de los conceptos y conceptos de historia”, en: *Ayer*, no. 53, (2004).

⁷⁶ Reinhart Koselleck “Historia de los conceptos y conceptos de historia”, en: *Ayer*, no. 53, (2004), 28. https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/53-1-ayer53_HistoriaConceptos_Fernandez_Fuentes.pdf

Este problema de investigación se concibe desde el reconocimiento propio del lugar de enunciación de este investigador: el de un estudiante, que si bien no ha sido parte de algún colectivo particular ha participado en espacios que representan diferentes realidades de la universidad y también en algunos momentos coyunturales en los que se ha definido a sí mismo como un actor social que se ha identificado como estudiante. Dadas estas experiencias, una de las cosas que más influyen en la comunidad universitaria son los murales, a los estudiantes nuevos cuando se les hacen recorridos siempre se les realiza un ejercicio pedagógico en torno a sus monumentos porque la memoria colectiva debe ser transmitida mediante la oralidad a nuevas generaciones, además, los murales en gran medida se configuran como propaganda política por eso se perciben tantas de estas manifestaciones en un espacio tan politizado como la Universidad del Valle, en consecuencia estos ideales y conceptos terminan permeando a diferentes sujetos que buscan hacer parte de alguno de estos proyectos políticos y generar un relevo generacional.

En ese sentido, para comprender estos procesos de representación que han sido tradicionales e históricos en la universidad, para esta investigación la propuesta ha sido hablar con aquellos que le dan sentido a lo que dicen los elementos iconográficos del mural, puesto que aquello representa identidades colectivas y sociales de grupos, y debido a esto desean continuar sus agencias buscando relevos que continúen sus luchas teniendo en cuenta que la condición de estudiante se supone como un proceso transitorio. En consecuencia, para no desvanecerse entre toda la diversidad que se percibe, los murales son formas que de manera propagandística pretenden difundir sus conceptos guía.

1.8. El estudio de las representaciones sociales como ejercicio del pensar histórico.

Hugo Zemelman propuso la noción del pensar histórico como una capacidad de los sujetos para afrontar su realidad sociohistórica como una construcción con un amplio espacio de posibilidades que no se limitan solamente al hecho dado, y su propósito es asumir posiciones críticas y creativas para la transformación de aquella realidad social devenida. “[El pensar histórico] se enfrenta un ejercicio epistémico-metodológico concordante con la categoría de lo que es la práctica consciente de la historicidad y de los desafíos que plantea para el autocrecimiento del sujeto”⁷⁷. En ese sentido, esta capacidad se produce de la necesidad

⁷⁷ Zemelman, “Pensar y poder”. 25

socialmente compartida de la historia, pero no como un relato determinista y dogmático que suele relacionarse a los ideales de una “historia oficial”, sino como una racionalidad científica que busca explorar e ir más allá de la apariencia de lo devenido; se trata pues de un ejercicio de pensamiento que tiene como eje central la conciencia histórica que pretende comprender como a partir del hecho histórico es posible asumir una actitud transformadora, implica por lo tanto una relación con el tiempo que busca redefinir los horizontes de expectativas, además de manera inclusiva, es decir y en palabras de Zemelman “pensar lo real histórico- social desde lo necesario rompe con los razonamientos apegados a las formas de las determinaciones, pues plantea la necesidad de la inclusividad entre niveles en que lo real se plasma. Inclusividad que obliga a reflexionar desde horizontes”⁷⁸.

La alusión al planteamiento de Zemelman tiene su razón debido a que este trabajo tiene la intención de realizar el ejercicio de un pensar histórico, en la medida en que pretende enfatizar en la forma en que los sujetos de estudio inciden desde sus sistemas de representaciones en las estructuras sociohistóricas en que están inmersos, o en términos de Zemelman “el movimiento del sujeto históricamente situado”⁷⁹.

Esta investigación se cuestiona por el movimiento de los sujetos estudiantiles organizados en red que representan su realidad a partir de la agencia que ejercen en diferentes prácticas; aquellos sujetos tienen una conciencia histórica, a veces dogmática o instrumental y otras veces crítica y transformadora. Por consiguiente, se planteó como hipótesis que en el devenir de la agencia colectiva estudiantil se ha construido históricamente por medio de discursos una serie de representaciones sociales que de una u otra forma han dado sentido al espacio universitario bajo una mirada política, por ende, el significante iconográfico del mural ha sido un medio visual fundamental de transmisión de sentidos en el espacio de sociabilidad estudiantil de la Universidad del Valle desde los años 2000, por lo cual históricamente las intervenciones artísticas en los muros de la universidad han constituido una enunciación de agendas sociales de diversos colectivos y sus conceptos que significan sus experiencias. No obstante, lo anterior adquiere un sentido al relacionarse con otros medios de expresión como fanzines y volantes.

Estos colectivos pese a que resultan contrastantes, tradicionalmente se han enmarcado en la idea homogénea de movimiento estudiantil puesto que diversas estrategias discursivas

⁷⁸ Zemelman, “Pensar y poder”. 25

⁷⁹ Zemelman, “Pensar y poder”. 23.

plasmadas en iconografías reproducen unas representaciones sociales que han condicionado la manera en que un sujeto se relaciona con su mundo social y con su historia.

Ahora bien, el fenómeno histórico que caracteriza a los colectivos de la Universidad del Valle refiere a una serie de prácticas sustentadas en discursos y conceptos que constituyen una suerte de imaginario colectivo que caracteriza los ideales estudiantiles, por lo tanto, estas manifestaciones han operado en toma de un espacio concurrido para representar mediante un discurso iconográfico los procesos de la memoria colectiva. Dichos murales se basan en estrategias propagandísticas que buscan apelar a la cognición del individuo que percibe la imagen al pretender movilizar sensibilidades para generar conciencia de la enunciación de las agencias colectivas. En esos términos, la iconografía tiende a unas fórmulas discursivas que se basan en las siguientes narrativas:

1. Cultos de personalidad de líderes populares en la historia
2. La memoria de líderes y estudiantes fallecidos
3. Obras originales que son de carácter político en la medida que producen un mensaje de denuncia.

De hecho, la selección de fuentes murales partió de esos filtros discursivos.

De tal manera el contexto histórico coyuntural que se esté desarrollando está sujeto a que los colectivos involucrados lo representen según su agencia para generar conciencia de los procesos históricos que se construyen cotidianamente.

Estos medios visuales también se comprenden como signos en la medida en que un colectivo lo significa según su utillaje mental y sus experiencias políticas, por lo cual un conjunto abstracto de ideas es materializado iconográficamente según diferentes procesos de memoria que producen una representación social que se representa cuando se perciben murales en el espacio público.

En consecuencia, el movimiento estudiantil es una representación social, que no necesariamente atrapa otras manifestaciones de la realidad de otros colectivos o sujetos, en su lugar se corresponde con los discursos hegemónicos dentro de la misma universidad, por ejemplo, en algún momento histórico la representación social del movimiento estudiantil pudo estar sujeta a dinámicas discursivas relacionadas al progresismo por sobre el liberalismo o el socialismo.

En síntesis, los problemas derivados de los fenómenos históricos que se suscitan a partir de las representaciones se abordan de intentos de ejercicios del pensar histórico, debido a que aluden a la construcción de la realidad de los sujetos y como estos la asimilan desde una postura crítica frente a lo devenido. En este caso nos preguntamos por quienes asumen las paredes de una universidad como medios alternativos de comunicación que se rigen bajo diferentes dinámicas ideológicas, hay quienes lo llaman formas de resistencia colectivas, otros adoctrinamiento ideológico, independientemente de las opiniones que se susciten como parte de quienes pertenecen a la “comunidad universitaria” hay unas disputas por la memoria de una comunidad que se supone esta ensamblada por redes de colectivos sumamente diversos. Por lo tanto, con el análisis de las fuentes que se presentaran a continuación, se asume el desafío propuesto por Zemelman de avanzar desde el sujeto, sus ideas y conciencia a su conducta individual y socialmente organizada⁸⁰.

⁸⁰ Zemelman, “Pensar y poder”. 25

CAPÍTULO 2

HISTORIA DE LA REPRESENTACIÓN SOCIAL DE LOS COLECTIVOS DE LA UNIVERSIDAD DEL VALLE A TRAVÉS DEL MURAL

2.1. Precisiones metodológicas de la representación social de colectivos universitarios

En el trascurso del capítulo anterior se desarrolló la idea que plantea la historia del movimiento estudiantil como un conflicto de representación, puesto que la condición histórica de movimiento que le han atribuido a la agencia de colectivos estudiantiles por su diversidad ideológica —a veces antagónica— implica una dificultad para estructurar un discurso que enuncie una noción de identidad homogénea de todo el movimiento. En términos de Chartier, aquellos grupos se enmarcan en sistemas de representación en que los sujetos tienen capacidad para crear imágenes que construyan sentido, se trata pues de un principio de inteligibilidad del pasado; de ese modo, tal aspecto se produce a partir de objetos culturales que se acoplan a diferentes estratos temporales, por ejemplo, un sistema de representaciones de la agencia estudiantil que puede ser analizado es el de la música protesta consumida por jóvenes estudiantes universitarios desde la década de 1970, cuando la proliferación de ideas de izquierda impulsó iniciativas musicales con fines militantes que resultaban en obras que retrataban resistencias estudiantiles, es decir, aquel espectro ideológico representaba al estudiante como un agente revolucionario; Carlos Miñana ejemplifica lo anterior en su artículo *Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la “música colombiana”*⁸¹ trabajo en que explora aquella transformación de la música colombiana a partir de la experiencia histórica de la izquierda en los jóvenes universitarios que comenzaron a producir y consumir esa música en un contexto de coyuntura ideológica a raíz de los conflictos de la Guerra Fría, en los que destacó la Revolución cubana.

Con lo anterior, se pretende precisar que según las condiciones históricas que se traten dentro de un estrato temporal específico, los grupos sociales configuran representaciones de la realidad en la medida en que hacen inteligibles prácticas culturales. En ese sentido, en la década de 1970, como se ha esbozado a grandes rasgos, los sistemas de representación que daban sentido a los estudiantes como agentes se basaban en una militancia política que se

⁸¹ Carlos Miñana Blasco “Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la “música colombiana” *Trashumante*. Revista Americana de Historia Social 15 (2020): 150. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n15a07>

complementaba con una rebeldía relacionada a la izquierda, por lo tanto, las conductas a fines a estos sistemas eran orientadas por prácticas culturales como la música protesta. Aquellas prácticas, se traducen en representaciones en primer lugar debido al proceso de objetivación que atraviesa al condensar un conjunto de sentidos en una manifestación cultural: la música protesta; y, en segundo lugar, por el proceso de anclaje que se lleva a cabo en el que se incorpora aquella manifestación en el mundo social y en su imaginario colectivo⁸².

La aplicación de este concepto va en una línea similar cuando se considera la producción del mural como un aspecto para tener en cuenta en una historia cultural de los colectivos políticos de la Universidad del Valle. Su metodología, consiste en un ejercicio de rastreo de estas piezas, las cuales, fueron concebidas en momentos históricos determinados, dado esto, el proceso de identificación y análisis del discurso iconográfico es clave. Se ha propuesto la premisa que señala que el mural como obra de arte incorpora en si misma un conjunto de conceptos que mediante una serie de signos se hacen inteligibles y logran así establecer condiciones de enunciación tanto histórica como política. Ahora bien, el mural en su condición de obra de arte sigue unas formulas discursivas, por ende esta investigación ha considerado tres: el culto a la personalidad, los mártires, y la denuncia; su denominador común es la construcción de una representación social a partir de la suscitación de sensibilidades que permitan el reconocimiento de algún colectivo dentro de un espacio en disputa, por ejemplo, un colectivo afrocolombiano pinta a Malcolm X para alimentar un imaginario colectivo en que los estudiantes afro superan las barreras raciales para acceder a la educación superior.

La propuesta metodológica planteada no deja de tener dificultades en el campo de lo histórico, Ruiz Guadalajara, en sus reflexiones en torno al concepto de representaciones sociales advierte de la dificultad que no debe dejar de ser considerada para quienes se proponen desde la historiografía llevar a cabo un trabajo en historia cultural que enfatiza en las respectivas representaciones

¿Es posible, por ejemplo, reconstruir los procesos de objetivación y anclaje en sociedades pretéritas? Aun planteándonos el más optimista escenario documental (y entiendo por documental desde el texto hasta la lectura de espacios) la historia cultural difícilmente podrá plantearse la reconstrucción detallada de una representación social en las fases establecidas por la teoría. Para ello se necesitan grupos y colectividades vivas.⁸³

⁸² Juan Carlos Ruiz Guadalajara “Representaciones colectivas, mentalidades e historia cultural: a propósito de Chartier y el mundo como representación” *Relaciones* 93, volumen 24, (2003) 19.

⁸³ Guadalajara “Representaciones colectivas, mentalidades e historia cultural”. 48.

Pese a que Ruiz Guadalajara problematiza el concepto, a su vez propone un espacio de acción cuando refiere que para el tratamiento de este concepto hay que aludir a grupos vivos, por lo tanto, el método de la historia oral es alternativa para generar una interpretación más cercana a la forma en que los colectivos comprenden las representaciones que condicionan sus nociones del mundo. De este modo, la memoria se vuelve un aliado esencial en el ejercicio de la escritura histórica, si bien no es un sinónimo de historia su exploración con relación a las fuentes documentales establecidas en el presente trabajo complementa la perspectiva que un mural puede suscitar, cuestión que a su vez pretende reflexionar en torno a la capacidad que tienen los sujetos de construir historia. En esa medida, los discursos iconográficos que se trabajaran a continuación están relacionados con la memoria de algún representante del colectivo responsable de su realización en determinado contexto histórico.

2.2. Representaciones de los discursos y conceptos de los colectivos estudiantiles

Como se ha propuesto en este desarrollo, los murales como medios para configurar discursos iconográficos cumplen con una lógica que les permita darles un sentido, con cada entrevista que se hizo sobre varios murales hay una tendencia que indica que ninguna obra mural se hace sin un sentido, al menos las obras aquí propuestas se comprenden a sí mismas bajo una mirada política del entorno, es decir, se trata de murales que tienen razón de ser dado que se corresponden con procesos de apropiación de espacios disputados dentro del campus. De ese modo, aquellas obras pintadas en los muros a la vista de los espectadores siguen unas fórmulas que pueden ser consideradas propagandísticas, ideológicas y emocionales. Ahora bien, según esa línea es posible articular varios murales según temáticas comunes, catalogadas en iconos, mártires y denuncias, por lo tanto, a continuación, se abordará cada categoría, con el fin de analizar sus implicaciones políticas en conjunto aplicando una evaluación desde el método de Moscovici de objetivación y anclaje de las representaciones sociales.

2.2.1. Los iconos y el culto de la personalidad

Previamente se ha caracterizado como las imágenes representadas en murales enuncian determinados discursos a partir de la forma en que configuran sus signos y símbolos iconográficos y uno de los tipos más importantes son los que giran en torno a la construcción y difusión de iconos políticos. Peter Burke realizó un trabajo importante en lo que concierne a

los estudios de las imágenes y abordó como en diferentes contextos históricos “han sido utilizadas a menudo como medio de adoctrinamiento, como objeto de culto, como estímulo para la meditación y como arma en los debates”⁸⁴. Ahora bien, hay una alusión a los iconos cuando hay una referencia a las imágenes de individuos pintados en los murales; esto tiene razón particular, el concepto de icono alude a la imagen que se produce a partir de la representación de una similitud con alguien o algo y tiene sus raíces en las imágenes religiosas, que en su proceso de difusión de ideas mediante lo visual se propagaba la doctrina religiosa, sin embargo, con la secularización estos proceso doctrinales se trasladaron al ámbito político, no se trataba entonces, por ejemplo, del icono referido a Jesucristo sino al de Napoleón Bonaparte, lo que suponía unas implicaciones políticas específicas.

En ese sentido, la transformación de individuos en iconos objetiva unos conceptos abstractos en su representación iconográfica, es decir exhibe al individuo como “encarnación de ideas o valores”⁸⁵. Por lo general estas imágenes han sido históricamente asociadas a la de gobernantes que por lo general se construyen como iconos a partir de metáforas como la del Estado nave o la del gobernador atlético, y además tiene un carácter de monumentalidad bien definido. En el muralismo que aquí se trata, si bien también construyen iconos estos se crean desde una realidad de representación diferente en cuanto se pintan personalidades políticas de renombre, por lo tanto, están presente aquellas imágenes en que un individuo funge “como representación pública de una personalidad idealizada”⁸⁶. En ese orden de ideas, la Universidad del Valle no escapa de estos iconos y son principalmente líderes ideológicos que por lo general se asocian a una idea de izquierda política (Malcolm X, Che Guevara, Fidel Castro, la comandanta Ramona, Camilo Torres), así que la particularidad ha residido en los signos iconográficos que se asocian a unos principios políticos, pero también a una emociones; por ejemplo: las miradas de determinación, la gestualidad apacible, pero a la vez retadora, los lenguajes corporales, las frases.

Según lo que se ha desarrollado, los murales estructuran un sentido de representación desde dos esferas temáticas: la primera se refiere al icono ajeno a la experiencia del lugar de enunciación, pero que históricamente simboliza un ideal presente en el colectivo y la segunda alude a iconos propios del imaginario del lugar en el que se enuncia (Univalle); es decir, la primera esfera es la que considera el sentido de pintar un mural en torno a agentes externos

⁸⁴ Burke, “Visto y no visto”. 60.

⁸⁵ Burke, “Visto y no visto”. 83

⁸⁶ Burke, “Visto y no visto”. 87

como Fidel Castro, Malcolm X o el Che Guevara, que pese a que son iconos extranjeros, sus ideales y representaciones han permeado diferentes colectivos estudiantiles. Por otra parte, la segunda esfera temática se refiere a iconos más cercanos a la realidad colombiana como Jaime Garzón, Jorge Eliecer Gaitán o Camilo Torres. A continuación, se analizarán ambas subcategorías iconográficas.

Para argumentar claramente el planteamiento anterior cabe destacar el caso del mural de la imagen 6 de Malcolm X, es un mural con una estética de claroscuros, el fondo blanco resalta lo pintado de manera oscura y consta de una figura protagonista: Malcolm X, un líder afroamericano radical, que pese a lo drástico de su lucha antirracista su lenguaje corporal es apacible (no se emplea el puño como símbolo de resistencia), y su mirada sostenida también por su gestualidad es de una visión tranquila que ve hacia el futuro, el mensaje complementa bien el discurso el cual relaciona educación con futuro, y abajo tiene algo que no todos los murales destaca y es la firma del colectivo acompañado con un símbolo.

Sobre este mural caben varias reflexiones, frente al icono protagonista, el proceso de representación del colectivo se identifica desde dos dimensiones: la primera es la reivindicación de los iconos afroamericanos a partir de la mitificación de Malcolm X, sin embargo-- y he aquí la segunda dimensión-- el objetivo del mural se enfoca al derecho a la educación, en ese orden de ideas, y según los términos de



Imagen 6. Fotografía de mural Malcolm X realizado por el colectivo Cadhubev. 2023, Universidad del Valle.

Moscovici, se objetiva en un mural un universo de sentidos relacionados a la educación con una perspectiva étnica de manera tal que se produzca un anclaje de esta noción en los sujetos por medio del reconocimiento de un icono político asociado a la lucha antirracista del movimiento por los derechos civiles de los EE.UU, en otras palabras, por medio del reconocimiento de un icono antirracista se representa una bandera de determinado colectivo

mediante la manifestación mural, en este caso la referida a la educación y al acceso a la educación de personas afro.

Esto se complementa a partir del testimonio de César Cabezas, un representante del colectivo afrocolombiano Cadhubev*, quien en un ejercicio de historia oral recuerda que:

Hacíamos mucho trabajo de empoderamiento de la gente afro, en cuanto a lo que tenía que ver con la cuestión de cultura, sí, el apoyo cultural, tenemos que ver mucho con el acceso a la educación superior, recibir a la gente y explicarle los mecanismos y la metodología de acceso a la educación superior sobre todo la Universidad del Valle que es la universidad donde estamos nosotros⁸⁷

Según esto, uno de los pilares de dicho colectivo era el acceso a la educación superior de las comunidades afro, por lo tanto, como ejercicio de representación reivindicaron esta bandera por medio de un mural que conmemora una personalidad afroamericana:

Ideamos un mural en el 2017 ese mural fue el de Malcolm, nosotros una de las tantas conmemoraciones que hacemos es la de Malcolm X (...) un líder por los derechos civiles de Norteamérica pero, pues, influyó gran parte del pensamiento de la gente de la diáspora africana y aquí en Colombia, pues, es uno de los referentes del movimiento social afrocolombiano, entonces quedaríamos en ese febrero del 2017 conmemorar a alguien y ese era Malcolm X y que era un mensaje en favor de lo que nosotros más estamos profundizando en ese momento que era la educación superior (...) El mural lo pintamos con una expresión clara que es: “La educación es lo que permite un pasaporte para nosotros para tener un futuro”.⁸⁸

En síntesis, este colectivo mediante un ejercicio de memoria se representó a sí mismo junto a sus banderas por medio de un icono ideológico, que, si bien tenía una lucha política más alejada de los propósitos de esta colectividad, dada su reivindicación se pudo tanto objetivar como anclar en la comunidad universitaria una representación social, en este caso referida a la realidad afrocolombiana.

Otro caso que considerar del proceso de representación social a partir de iconos políticos es el que se puede apreciar por el mural de Fidel Castro llevado a cabo por el colectivo CPEL*. Se trata de un mural realizado en 2016 a manera de homenaje por su muerte ese mismo año, es bien conocida la figura de Fidel Castro alguien quien puede ser considerado icono por los procesos revolucionarios que llevó a cabo en Cuba y que históricamente ha sido referente para los movimientos de la nueva izquierda política de la década de 1960, pese a que no es tan

⁸⁷ Cesar Cabezas, *Entrevista sobre el colectivo Cadhubev*. Entrevista por Juan Diego Barona Fernandez. (2023). https://journaliststudio.google.com/pinpoint/document-view?collection=30638f225ffa8947&docid=c383e3853c396d44_30638f225ffa8947_0_0

⁸⁸ Cabezas, *Entrevista sobre el colectivo Cadhubev*.

*Círculos Populares de Estudios Latinoamericanos

icónico en el imaginario popular como lo fue el Che Guevara es una personalidad que con su muerte en 2016 se mitificó en el imaginario colectivo. Aquel mural es de los más grandes midiendo alrededor de 10 metros de altura, su fondo es el de una bandera de Cuba, el resto se compone del busto de Castro, con su uniforme verde oliva lo que da una idea de su connotación militar, pero, sin su gorra la cual usaba muy seguido, pero lo que le permite resaltar sus blancos cabellos y su barba, por lo general este tipo de representaciones tiende a plasmar a sus iconos en sus facetas jóvenes para construir un mito en donde el icono se muestra fuerte y vigoroso, basta con establecer la comparación con sus múltiples murales pintados en Cuba los cuales rememoran al joven Castro de aquella Revolución Cubana, no obstante, la

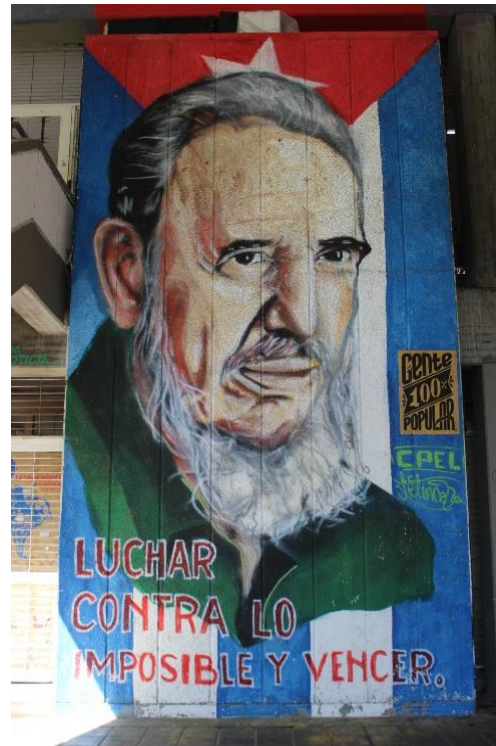


Imagen 7. Fotografía de mural Fidel Castro realizado por el colectivo CPEL. 2023, Universidad del Valle.

particularidad del mural univalluno es que la figura pintada es la de un hombre viejo, un Fidel más maduro, se trata, pues, de dos iconos relacionados al revolucionario cubano que plantean dos discursos distintos, el primero de ellos es el de una reivindicación de izquierda de la lucha revolucionaria latinoamericana objetivada en el joven Fidel; por otra parte, esta aquella imagen del Fidel maduro (mas no anciano) que para el caso del mural que estamos tratando tiene una connotación de homenaje al hombre que murió y a su lucha ideológica, lo cual se construye desde la gestualidad de la imagen que tiene la misma mirada que hemos destacado como fórmula en otros murales previamente caracterizados y, también hay que mencionar la frase inferior “luchar contra lo imposible y vencer”.

Fidel no es un icono de una magnitud comparable a la del Che, sin embargo, para ciertos colectivos encarna un conjunto de ideas que en cierta medida recoge el movimiento estudiantil como lo es el antiimperialismo y la emancipación latinoamericana, en ese sentido se materializa una representación de estas banderas no en el discurso revolucionario cubano sino en el icono de quien promovió estas luchas y se realiza a modo de homenaje. Cuando Fidel muere el 25 de noviembre de 2016, el noticiero independiente *Pazícfico noticias* —medio ya inactivo— cubrió la noticia sobre como un sector del movimiento estudiantil recibió esta noticia y como llevaron a cabo un “sencillo pero sentido homenaje (...) con el objetivo de resaltar la gran importancia

e influencia que tuvo el comandante de la Revolución cubana en el movimiento popular, social y estudiantil”⁸⁹, en ese mismo sentido, Jorge Ovalle, líder estudiantil explicaba el por qué el homenaje de un líder cubano como lo fue Castro:

Hay que rendir un homenaje a Fidel Castro porque fue una persona que practicó la solidaridad mandando miles de misiones de humanidades a todas partes del mundo que alfabetizó todo su pueblo que logró una revolución democrática una revolución cultural muy profunda y que hoy se mide en que a pesar de que falte su presencia el proyecto del socialismo sigue muy vigente en Cuba y que es un referente de vida para nosotros⁹⁰

Por otra parte, el colectivo CPEL, emprendió la iniciativa de un mural en 2016 que no solo se limitó a un homenaje, sino que se desbordó a un proceso en que buscaban representarse a sí mismos como colectivo estudiantil; Saray Díaz, representante de esta agrupación en un ejercicio de historia oral si bien no estuvo presente en su realización compartía el testimonio que su mismo colectivo difundía sobre la realización de este mural, lo que a su vez permitía en un ejercicio de memoria colectiva representar un conjunto de significados ideológicos que se consolidan en sus agendas de trabajo y activismo político; sin embargo no es posible hablar de que estos procesos constituyen una identidad para el colectivo dado que no hay una representación política homogénea dentro del mismo colectivo y su existencia depende de la diversidad que agrupan,

Somos como tan heterogéneos entre nosotros que realmente, nunca nos hemos sentido a decir ¿vos que sos? ¿comunista? ¿Vos sos marxista? ¿Vos sos anarquista? Nada, o sea, realmente nunca hemos tocado esos temas ni nos hemos puesto a sentarnos a hablar de ello y realmente cuando yo se los propuse en esa reunión que tuvimos lo hago porque me interesa a mí personalmente aprender esas cosas y ver en qué me puedo yo sentir más recogida o identificada y así mismo ver los demás, en qué estamos y qué podemos como sacar de todas esas... como posturas que podamos tomar, pero igualmente les dije y les aclare y es (...) que nuestra intención no es encasillarnos en una ideología entonces por el momento, Siempre he considerado y por eso estoy aquí porque me gustan, Esas ideas de izquierda progresistas, pero realmente no es como que CPEL haga parte o se sienta acobijado, pues como digamos listo ya esto es un colectivo que va a trabajar tal idea o se recoge dentro de una ideología tal, no⁹¹

Ahora bien, es fundamental abordar la agencia de este colectivo desde la forma en que se configura para ejercer procesos de representación social (el que mural de Castro es tan solo uno de ellos). Saray Díaz, expuso los ejes que constituyen al colectivo, se trata de frentes de

⁸⁹ Natalia Vinasco, “Fidel Castro, personaje del año en el mundo, fue recordado por estudiantes de Univalle”. *Pazífico noticias* 16 de diciembre de 2016, acceso el 1 de noviembre de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=hXoQavT8nSI>

⁹⁰ Vinasco, “Fidel Castro, personaje del año en el mundo, fue recordado por estudiantes de Univalle”.

⁹¹ Saray Díaz, *Entrevista sobre el colectivo CPEL* Entrevista por Juan Diego Barona Fernández. (2023). https://journaliststudio.google.com/pinpoint/document-view?collection=30638f225ffa8947&docid=c383e3853c396d44_30638f225ffa8947_0_0

trabajo que dan sentido a las formas políticas de operación que tienen como colectivo estudiantil, se trata pues de los siguientes: eje gremial, eje de formación y eje de memoria. Pese a que los tres concluyen en procesos de construcción de representación se hará énfasis en el de memoria.

En la misma entrevista, Díaz refiere que la expresión artística es el medio por el cual reivindican la memoria; en la investigación en torno a la relación del arte y la memoria como expresiones de resistencia llevada a cabo por Juan David Villa Gómez y Manuela Avendaño Ramírez sugiere que: “el arte es una forma de expresión simbólica de situaciones que no pueden ser manifestadas por medio de otros tipos de lenguaje, desarrollando un papel de transformación y denuncia social, sirviendo como forma de resistencia, reparación y memoria”⁹². Este planteamiento, da luces sobre una relación reivindicadora de la memoria, y consiste en representaciones que desbordan sus discursos a otros tipos de lenguaje, de ahí la importancia del mural.

Así como en el caso del mural de Malcolm X se busca representar unos ideales antirracistas de colectivos afrocolombianos dentro de la universidad, un caso similar ocurre con el mural que ha sido caracterizado de Fidel Castro, en este caso, según Díaz, “lo ven como una figura representativa de sus ideas, de sus propósitos y de la lucha latinoamericana”⁹³, en esos términos Castro es asimilado como un agente de resistencia latinoamericano, y esos son principios que el colectivo pretende rememorar con sus personalidad dado que la constitución de su organización se basa en una suerte de latinoamericanismo de izquierda. En ese sentido, CPEL traslada la experiencia cubana a la caleña a partir de un icono político con el fin de que funcione como un símbolo que le dote una identidad al ideal que se tiene del movimiento estudiantil, es decir, un movimiento socialista antiimperialista.

Ahora bien, la siguiente esfera temática trata sobre la construcción de iconos y símbolos que remiten a la resistencia colectiva colombiana, para este caso la producción de un discurso en torno a la identidad nacional es fundamental, puesto que a diferencia de iconos previamente abordados pese a que han sido reconocidos internacionalmente no tienen una cercanía con la experiencia particular de Colombia. En ese sentido, los iconos en este caso son figuras colombianas que representan diferentes agencias que pueden ser reconocidas a partir de los

⁹² Juan David Villa Gómez y Manuela Avendaño-Ramírez. “Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política” *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, vol. 8, núm. 2, (2017), Julio-diciembre, pp. 509, doi: <https://doi.org/10.21501/22161201.2207>

⁹³ Díaz, CPEL.

signos que componen determinados murales; tal aspecto conlleva a construir una representación a partir de lo que Max Weber comprendió por carisma.

La alusión a Weber en este caso no pretende hacer énfasis en sus nociones sobre la dominación, en este trabajo más bien se comprende que al asimilar a un líder carismático como matriz discursiva, se construye un icono y de aquel icono se desprenden unos símbolos y signos, lo cual, constituye un condicionamiento en la agencia de los sujetos que se acogen a unos principios colectivos basados en ideales producidos a partir de una personalidad específica, como, por ejemplo, lo puede ser Jaime Garzón o Camilo Torres.

La personalidad de Camilo Torres ya la hemos abordado y el culto a su personalidad en las universidades públicas de Colombia es evidente dada su trayectoria tanto intelectual como revolucionaria, su influencia es innegable, por lo tanto, dentro de estos espacios se ha reproducido una representación de colectivos que aluden a su figura icónica para definirse según sus banderas. Aquella alusión es posible comprenderla a partir de la noción de carisma que se viene adelantando con Max Weber; para el sociólogo el carisma es una personalidad, por cuya virtud se la considera en posesión de fuerzas sobrenaturales o sobre humanas -o por lo menos específicamente extra cotidianas y no asequibles a cualquier otro-, o como enviados del Dios, o como ejemplar y, en consecuencia, como jefe, caudillo, guía o líder”⁹⁴. Ahora bien, es necesario destacar que Weber valora este concepto desde procesos de dominación, y tal aspecto no concierne ahora, lo que debe ser considerado es la forma en que se construye desde la iconografía un símbolo con cualidades carismáticas que se configura como un líder, que al estar plasmado en un mural pretende orientar comportamientos en sujetos estudiantiles.

Lo anterior se refleja al examinar la estructura del mural, se trata de la imagen de Camilo Torres en blanco y negro, en que la sonrisa denota una sensibilidad que lo hace cercano a los espectadores, este aspecto puede ser relacionado con las estrategias artísticas de corrientes como el realismo socialista; para Lenin el concepto de proletariado conllevaba a la producción de una cultura que es servil a los intereses de la clase trabajadora “solo puede ser considerado desarrollo de la cultura verdaderamente proletaria el trabajo ulterior (...) inspirado por la experiencia práctica de la dictadura del proletariado como lucha final de este contra la explotación”⁹⁵. Aludimos a esta premisa puesto que aquella noción referida al proletariado se

⁹⁴ Max Weber. “Los tipos de dominación”. En *Economía y sociedad*. URL: https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/weber_marx- economia_y_sociedad_cap_3.pdf

⁹⁵ Vladimir Lenin “La cultura proletaria”, en *Arte y literatura en la Revolución Bolchevique*. Comp. Sonia Almazán del Olmo (Colombia: Ocean sur, 2019) 38.

trasladó al contexto del estalinismo para pregonar un arte monumental que además hacía un culto a la personalidad de Stalin, quien estructuró un discurso basado en que su persona encarnaba los ideales marxistas leninistas del proletariado y la revolución. En síntesis, el realismo socialista era una representación estética de los conceptos que significaban la experiencia revolucionaria soviética; ahora bien, la influencia de corrientes artísticas de este corte adquiere un sentido cuando se observa como el retrato de líderes soviéticos o maoístas requerían una representación visual que los humanizara a partir de gestos emocionales como, por ejemplo, la sonrisa que hace parte de un signo así como la mirada ya sea que este por fuera del cuadro con visiones de progreso como los casos abordados del Che Guevara, o de mirada fija en el espectador como la de Camilo Torres. En ese orden de ideas, su relación se basa en la forma en que se representa un icono político de izquierda de manera que se presente como una figura humanizada y cercana al espectador. Cabe destacar, que estos planteamientos se podrían considerar más a profundidad desde una mirada inspirada en los postulados de Aby Warburg de *pathosformel* tal como lo hizo Carlo Ginzburg en sus ensayos de iconografía política.



Imagen 8. Póster de propaganda China con el presidente Mao Zedong. S.f. Alamy URL: <https://www.alamy.es/poster-de-propaganda-china-con-el-presidente-mao-zedong-image407335403.html?imageid=61A537DC-3FEC-44B5-BB11-75A3F3994C7F&p=474710&pn=1&searchId=d4936d856057ed615bfdb90210d84099&searchtype=0>



Imagen 9. Fotografía de mural Camilo Torres. 2023, Universidad del Valle.



Imagen 10. Póster de Stalin, Gloria al gran Stalin, de 1938, la propaganda soviética. S.f. Alamy. URL: <https://www.alamy.es/poster-de-stalin-gloria-al-gran-stalin-de-1938-la-propaganda-sovietica-image239172573.html?imageid=8E050B1C-2D51-42E8-9ADA-F0BDA1798628&p=16392&pn=1&searchId=31070fefe00fc018879e02ebc2829936&searchtype=e=0>

En síntesis, la construcción ideológica de iconos es esencial en la representación de la historia de los colectivos estudiantiles y el mural como espacio de difusión política sustenta unas formas que pretenden dar sentido a determinada figura política, aspectos como la mirada pretenden determinación o mostrar cercanía con el sujeto, su gestualidad puede denotar propósitos relacionados a proyectos políticos y las frases ayudan a caracterizar de manera más específica el discurso del sujeto pintado. En esa medida, detalles como los mencionados, en su debida contextualización, sostienen una fórmula iconográfica que tiene como fin la constitución de un icono que ostente un carisma que, a su vez, permita la suscitación de emociones que movilicen formas de representar un espacio en disputa

como lo es la Universidad del Valle.

A continuación, se ofrecerán algunos ejemplos que argumentan esta fórmula—a la que más adelante se le agregara la idea de mártir—.

En la imagen 11 trata de Jaime Garzón, abogado y político, pero más recordado como comediante que realizaba sátira política, sus programas llenos de sarcasmo y humor realizaban una crítica a la clase política, fue asesinado por su constante sátira y transgresión política a diferentes agentes tanto legales como ilegales⁹⁶. El mural parte de una fotografía en la que ríe, lo que denota un carisma y amigabilidad, su fotografía es acompañada de una frase poética decorada con mariposas, de este modo su estructura iconográfica termina por configurar un discurso basado en el compromiso social del estudiantado. Sobre la muerte de Garzón, el centro nacional de memoria histórica señala que “Los abogados de la familia Garzón han argumentado que este asesinato fue parte de un ataque sistemático de los paramilitares contra defensores de

⁹⁶ “Asesinato de Jaime Garzón fue un crimen de Estado: Fiscalía”. *El Espectador*, acceso el día 21 de febrero de 2024, <https://www.elespectador.com/judicial/asesinato-de-jaime-garzon-fue-un-crimen-de-estado-fiscalia-article-621261/>

Derechos Humanos y dirigentes de izquierda”⁹⁷ y agrega en su informe “¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad los siguiente:

Los asesinatos selectivos no solo fueron una estrategia de invisibilización, sino que se integraron a los mecanismos de terror de los actores armados, junto con las huellas de la sevicia y la tortura en los cuerpos expuestos públicamente y con el asesinato de personalidades públicas. Estas prácticas buscaban lograr un efecto de desestabilización política y social, tal como ocurrió en los magnicidios de los candidatos presidenciales Jaime Pardo Leal, el 11 de octubre 1987; Luis Carlos Galán, el 18 de agosto de 1989; Carlos Pizarro, el 26 de abril de 1990; y Bernardo Jaramillo Ossa, el 22 de marzo de 1990, o como sucedió con el asesinato del humorista Jaime Garzón, el 13 agosto de 1999, entre otros.⁹⁸

Siguiendo esa línea, la imagen 12 aborda uno de los casos mencionados en el informe Basta Ya: Jaime Pardo, una figura política importante en el partido La Unión Patriótica fundado en 1985 como una alianza entre el brazo político de las FARC y el Partido Comunista Colombiano, Pardo fue candidato presidencial de la UP, en los resultados electorales “Pardo obtuvo un poco menos de 5% de los votos, la mayor votación en la historia para un candidato comunista; (...) logró ser la primera fuerza en una docena de pequeñas localidades, sobre todo en zonas de colonización y cultivo de coca”⁹⁹. Pese a que la UP tuvo unas estadísticas electorales crueles fue una fuerza política importante por lo que el gobierno de Virgilio Barco en una intención de un gobierno representativo más solido nombró veinte alcaldes de la UP en municipios donde obtuvieron mejores resultados electorales. No obstante, las fuerzas paramilitares en respuesta a la representación política adquirida por las alcaldías emprendieron una campaña coordinada para exterminar las redes políticas de la UP, por lo tanto, sus integrantes fueron asesinados sistemáticamente. Jaime Pardo, como figura representativa fue asesinado por su militancia en 1987, de manera que aquel partido de izquierda sufrió un genocidio¹⁰⁰. Su mural pretende reivindicar la memoria de una organización política de izquierda que sufrió un intento de erradicación, por lo que en el muro representan aquella colectividad a partir de Pardo, quien es percibido como un representante de la UP que busca demostrar fuertes convicciones a través de su lenguaje corporal (mano extendida al espectador). De aquel modo, su estructura iconográfica configura un discurso que tiene como propósito la búsqueda de reconocimiento por las luchas emprendida por organizaciones de izquierda. En

⁹⁷ Juliana Duque Patiño “Jaime Garzón enseñó a reírnos de nuestra tragedia”. *Centro Nacional de Memoria Histórica*, acceso el día 1 de Julio de 2024, <https://centrodememoriahistorica.gov.co/tag/jaime-garzon/>

⁹⁸ Centro Nacional de Memoria Histórica “¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad”. (Bogotá: Imprenta Nacional, 2013) 45.

⁹⁹ Jorge Orlando Melo, “Colombia: Una historia mínima”, (Bogotá: Editorial Planeta, 2020) 271.

¹⁰⁰ “El exterminio de la Unión patriótica”. *Comisión de la verdad*, acceso el día 23 de febrero de 2024, <https://www.comisiondelaverdad.co/el-exterminio-de-la-union-patriotica>

ese orden de ideas, se reivindica la memoria de un partido que sufrió más de 4000 muertes, es decir, un genocidio en el que, según La Comisión Interamericana De Derechos Humanos:

El Estado colombiano es responsable por la violación de los derechos al reconocimiento de la personalidad jurídica, a la vida, a la integridad personal, a la libertad personal, a las garantías judiciales, a la honra y la dignidad, a la libertad de expresión, a la libertad de asociación, a la protección especial de la niñez, a la libertad de circulación y residencia, a los derechos políticos, a la igualdad y no discriminación, a las garantías judiciales y a la protección judicial, (...) Las anteriores violaciones fueron cometidas en perjuicio de las personas pertenecientes y militantes de la Unión Patriótica en los términos en que se indicó a lo largo del presente informe y en los Listados de Víctimas anexos¹⁰¹.

Por su parte, la imagen 13 aborda la construcción de iconos, pero no desde la identidad nacional sino desde la condición de mujer y mujer indígena, es una obra que retrata a la comandanta Ramona quien hizo parte del grupo armado revolucionario Ejército zapatista de Liberación Nacional¹⁰². Fue un grupo armado que conjugó ideales zapatista de la Revolución Mexicana de inicios del siglo XX con ideales marxistas, Ramona tuvo un rol activo en dicho movimiento guerrillero y se transformó en un símbolo de insurgencia femenina e indígena. Lourdes Pacheco señala que: “se convirtió en un símbolo para las mujeres zapatistas y para todos los insurgentes. Es la primera mujer que el EZLN da a conocer públicamente en febrero de 1994 cuando inician las Jornadas por la Paz y la Reconciliación, apenas a un mes de haberse realizado la toma de San Cristóbal. Se convierte en una de las figuras centrales del movimiento”¹⁰³. Ahora bien, el mural es una imagen en la que aparece la comandanta con una máscara, lo que supone su



Imagen 11. Fotografía de mural Jaime Garzón realizado por el colectivo Idearios. 2023, Universidad del Valle.

¹⁰¹ CIDH, Informe No. 170/17, Caso 11.227 Fondo. *Integrantes y Militantes de la Unión Patriótica*. Colombia. 6 de diciembre de 2017. <https://partido-up.org/wp-content/uploads/2021/01/11227FondoEs.pdf>

¹⁰² “Comandanta Ramona (1959-2006)”, *Coordinación para la igualdad de Género UNAM*, acceso el día 23 de febrero de 2024 https://coordinaciongenero.unam.mx/avada_portfolio/comandanta-ramona-1959-2006/

¹⁰³ Lourdes Consuelo Pacheco Ladrón de Guevara “Nosotras ya estábamos muertas: Comandanta Ramona y otras insurgentas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional” (México: Universidad Autónoma de Nayarit, 2019) 68. URL www.unilim.fr/trahs/1881&file=1

condición de clandestinidad en lo que la lucha revolucionaria concierne, por otra parte, en una mano sostiene maíz lo que indica una reivindicación a pueblos latinoamericanos y sus campesinos, y en la otra mano con puño alzado tiene amarrado un pañuelo verde, símbolo asociado al feminismo; la particularidad de este mural es que en lugar de una frase poética tiene nombres de mujeres revolucionarias que se acogen a la consigna final: feminismo para la liberación. La estructura iconográfica de este mural configura un discurso político de reivindicación del feminismo latinoamericano como una forma de resistencia a dinámicas machistas, patriarcales y misóginas que se reproducen en los espacios universitarios.



Imagen 12. Fotografía de mural Jaime Pardo realizado por el colectivo de Estudios memoria patriótica. 2023, Universidad del Valle.



Imagen 13. Fotografía de mural Comandanta Ramona realizado por la colectiva Amarantass. 2023, Universidad del Valle.

2.2.2. Los mártires del campus

La memoria, en este contexto y para este apartado, es de suma importancia, según Enzo Traverso, “la memoria es un conjunto de recuerdos individuales y de representaciones

colectivas del pasado”¹⁰⁴. Por lo tanto, se trata de representaciones que hablan el devenir de experiencias colectivas que se configura desde el presente y las emociones.

Ahora bien, una temática recurrente en los murales de la universidad son los estudiantes caídos, sujetos relacionados de una u otra forma a la universidad pero que han sido asesinados en contextos de represión institucional y estatal o de violencia política y común. En ese sentido, diversos colectivos históricamente han buscado realizar ejercicios de memoria para identificar las agencias de aquellos estudiantes, y reproducir su cuerpo como discurso de reivindicación y resistencia.

Tal aspecto opera en dos dimensiones:

1. La primera, construye al estudiante como un símbolo que alude a sensibilidades y reproduce el ideal ya mencionado desde el homenaje del mural.
2. La segunda dimensión, trata la exhibición y reproducción de un trauma colectivo, lo cual, constituye la representación de la memoria colectiva del estudiantado.

Debido a esto, todas las organizaciones estudiantiles de carácter político tienen un componente de memoria, de modo que las prácticas culturales que refieren a la reconstrucción y difusión de la memoria son prácticas constantes que tienen como propósito anclar aquella representación del estudiante caído en el imaginario colectivo de la Universidad del Valle. A continuación, se abordará el problema histórico de la memoria y el trauma en el contexto del devenir de las colectividades políticas universitarias a través de su producción mural, a propósito de considerar como en el pasado se ha producido una representación a partir de estudiantes asesinados y preguntarse sobre la tendencia a pintar en murales estas temáticas.

Los colectivos de la Universidad del Valle, si bien han representado de diferentes formas su participación política y su reivindicación histórica, también han tratado de acercarse al trauma que han sufrido por la muerte de compañeros dentro de la institución, lo anterior, por supuesto nos remite a Dominick LaCapra quien comprende el trauma como “situaciones en las que el pasado nos acosa y nos posee, de modo que nos vemos atrapados en la repetición compulsiva de escenas traumáticas, escenas en las que el pasado retorna y el futuro queda bloqueado o atrapado en un círculo melancólico y fatal que se retroalimenta”¹⁰⁵, ahora bien, al

¹⁰⁴ Enzo Traverso. “La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del Siglo XX”. (Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2012). 282.

¹⁰⁵ Dominick LaCapra, “Escribir la historia, escribir el trauma”. (Buenos Aires: Nueva Visión, 2005), 46.

revisar diferentes prácticas sociales circunscritas a la universidad, es posible hablar de un trauma y conlleva a preguntarse ¿cómo se constituye la representación del trauma?

LaCapra insiste en que la estimulación de un trauma no necesariamente debe estar ligado a vivir una experiencia límite, porque “una persona puede participar en el acontecimiento sin pasar por la experiencia del trauma. (...) La traumatización secundaria puede incluso producirse en quienes sólo reaccionan a las representaciones del trauma”¹⁰⁶, y en ese sentido, dada la condición política de la universidad, el trauma en este contexto se reproduce de ambas maneras (en quienes vivieron una experiencia límite y quienes contemplan las representaciones del trauma), por lo cual, el conflicto y la violencia terminan por ser una constante en la forma en que se ha construido la memoria colectiva. Dado esto, la agencia de las organizaciones estudiantiles consideradas en este trabajo, aluden constantemente a compañeros asesinados refiriéndose a ellos como compañeros caídos o nuestros muertos; nuevamente LaCapra da luces sobre la interpretación de este fenómeno y señala que: “El lazo que nos une a los muertos, (...) puede conferirle valor al trauma y hacer que volver a vivirlo sea una conmemoración dolorosa pero necesaria a la cual nos consagramos o, al menos, quedamos apegados. Esta situación puede generar un deseo más o menos inconsciente de no desprenderse del trauma”.¹⁰⁷ Aquella comprensión, es asimilable con las dinámicas de memoria que se llevan a cabo en la universidad, en la que los colectivos una vez al año durante una semana organizan conmemoraciones en el marco de unas prácticas culturales en las que hay producción de sentido de las luchas a las que los colectivos se adhieren según un conflicto social lo demande.

En esos términos, durante aquellas prácticas se produce material de lectura como volantes o fanzines, se realizan conciertos, se dan espacios para emprendimientos, charlas y por supuesto murales; en su conjunto pretenden legitimar la acción política que algún colectivo emprenda. De este modo, este tipo objetos culturales permiten acercarse a las formas en que un grupo social representa la memoria colectiva y el trauma, consideremos a continuación un fanzine como un ejemplo. En el año 2023 se organizó el festival *semana de la memoria*, y para ejercer este proceso de forma colectiva se produjeron materiales pedagógicos para representar el trauma colectivo del asesinato de compañeros, el colectivo CPEL produjo y distribuyó el fanzine *Asonada* el cual, se componía de crónicas sobre la vida de aquellos estudiantes a los que esta les fue arrebatada, y era ilustrado con sus fotos, las cuales en su mayoría son las

¹⁰⁶ Dominick LaCapra, “Estudios del trauma: sus críticas y vicisitudes”. En *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, de Dominick LaCapra. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006). 156.

¹⁰⁷ Lacapra, “Escribir la historia, escribir el trauma”. 47

mismas que se han pintado en los murales, por lo que los rostros para quienes lo ven resultan familiares. El fanzine tiene la siguiente introducción:

La responsabilidad del Estado colombiano ante los asesinatos a estudiantes debería ser evidente. Pero como parece no serlo, se hacen completamente necesarios los ejercicios de memoria para visibilizar y conmemorar a algunxs de lxs compañerxs caídos mientras luchaban por lo que les parecía injusto. La lista es tan penosamente larga, que hace urgente recordar el deber ser de la universidad pública, el cual es un lugar político; un lugar privilegiado que interactúa dinamizando ideas, movilizandoy oxigenando la sociedad de manera amplia. Aquí es donde se requiere evitar la ignorancia, el olvido y el menosprecio de los derechos humanos. A continuación, compartimos algunas crónicas de los momentos que más nos han resonado, para de esta forma contribuir al ejercicio de la memoria colectiva.¹⁰⁸

Se alude a esta reflexión, por la forma en que se construye una representación de memoria que gira en torno al trauma colectivo, esto nos permite retomar a Tajfel, quien plantea que para la constitución de una representación es necesario un conjunto de condiciones que posibiliten a esta. La primera de estas condiciones es la clasificación y comprensión de acontecimientos dolorosos, es decir, experiencias traumáticas como lo es la muerte en contextos de represión institucional, lo que en la introducción anterior se define como “lo que les parecía injusto”. La siguiente condición, se trata de justificar acciones contra otros grupos, lo que en el texto anterior comprenden como “el deber ser de la universidad pública” y con lo que se pretende dar sentido a la agencia que se desarrolla dentro de un espacio político como lo es la Universidad del Valle, lo que conlleva a la última condición, y es la distinción de otros grupos, una distinción que alude a la particularidad con la memoria traumática, si bien muchas universidades han sufrido experiencias similares, pensarse unos sujetos muy específicos en contextos relacionados a la universidad en cuestión producen una representación social bien delimitada, por lo que se habla de *nuestros muertos*.

El discurso previamente analizado, es trasladado al lenguaje del mural como una suerte de elaboración del trauma o de *acting out*, noción recuperada por Dominick LaCapra para la comprensión del trauma mediante la lectura de comportamientos performativos que reelaboran el trauma vivido en el pasado, pero en el presente. Dada la dificultad de una representación verbal de los desbordamientos emocionales que se producen a raíz del trauma, se produce en consecuencia una representación simbólica de aquellas sensibilidades que no han podido ser expresadas verbalmente.

¹⁰⁸ CPEL, “Asonada memoria” (Fanzine, Universidad del Valle, 2023).

LaCapra plantea que el trauma contiene dos formas de transferencia mediante la identificación, aspecto que supone su sentido colectivo, y se trata del *acting out* y la elaboración del trauma, y ambas formas atraviesan la memoria colectiva en Univalle. El primero, se trata de una compulsión a la repetición por parte de las víctimas de un suceso límite, por lo que su trauma se convierte en acto y en esa medida los observadores sufren una identificación que termina por reproducirlo: “están acosados por fantasmas o transitan el presente como si estuvieran todavía en el pasado, sin ninguna distancia”¹⁰⁹; por otra parte, la elaboración, trata más un proceso para producir una distancia crítica con el trauma, en el que si bien no hay una negación hay un reconocimiento que permite elaborar una representación simbólica que posibilita convertir a la víctima en “un agente ético y político”¹¹⁰. Si bien, ambas transferencias se perciben en las dinámicas de colectivos políticos, la representación mural corresponde a una elaboración del trauma, en el sentido en que los diferentes rostros de los estudiantes asesinados buscan llevar a cabo un proceso de memoria para reconocer la agencia estudiantil y sus resistencias frente a estructuras de poder estatales.

En ese orden de ideas, los murales que representan a través de estudiantes asesinados una memoria y una posmemoria traumática son frecuentes y estructuran un sentido de agencia que es constantemente conmemorado, en dicha elaboración se presentan algunos casos que pueden ser abordados como procesos artísticos que enuncian experiencias y realidades; pero antes, es también necesario considerar que aquellos sujetos retratados no necesariamente tienen porque ser estudiantes de la universidad, puesto que la noción de universidad pública implica un ideal de comunidad, sin embargo, su problematización concierne a sus límites, Mercedes Causse, en una reflexión en torno a las acotaciones históricas de la noción de comunidad aborda dos perspectivas que pueden ser asimiladas al contexto universitario: la estructural y la funcional, la primera se refiere a un espacio geográficamente delimitado por la esfera institucional mientras que la segunda se traslada a las experiencias relacionadas con intereses comunes y objetivos. Ahora bien, Causse rescata la perspectiva de Violich, la cual, reconcilia ambos elementos, para comprender mejor la idea de comunidad por lo que concluye que: “Lo estructural está dado por la consideración de un grupo enmarcado en un espacio geográfico delimitado y lo funcional está presente en los aspectos sociales y psicológicos comunes para

¹⁰⁹ Lacapra, “Escribir la historia, escribir el trauma”. 156.

¹¹⁰ Lacapra, “Escribir la historia, escribir el trauma”. 157.

ese grupo”¹¹¹. Con estas breves coordenadas metodológicas, es posible afrontar el problema de los límites de lo que se ha entendido históricamente como comunidad universitaria.

Según lo abordado se han detectado dos perspectivas en cuanto a los límites de la comunidad en cuestión: el primero, se basa en lo que concierne a aquellos sujetos que conviven dentro de dicho espacio de forma institucional y que siguen una lógica burocrática de representación social, por lo que su condición de “univalluno” es determinada por acoplarse a unas características atribuidas a partir de un rol preconfigurado, como estudiante, profesor, trabajador, aspirante, egresado. El segundo límite, más amplio que sus cercas, refiere a sujetos de distintas esferas de la sociedad que mantengan una relación de agencia con la universidad, por lo que la universidad se focaliza como un espacio de disputa que trasciende lo meramente educativo, así que también es un espacio de intercambio cultural que es una resistencia a dinámicas hegemónicas, además de un lugar de crítica académica a ordenes establecidos, en ese sentido, la comunidad acoge estudiantes, artistas o trabajadores ligados a la universidad no por institucionales sino por experiencias compartidas con el espacio. Frente a estas perspectivas, cabe destacar lo planteado por Elena Socarras, ya que “[la comunidad] va más allá de una localización geográfica, es un conglomerado humano con un cierto sentido de pertenencia. Es, pues, historia común, intereses compartidos, realidad espiritual y física, costumbres, hábitos, normas, símbolos, códigos”¹¹².

La segunda perspectiva se acopla mejor a lo propuesto por Socarras, además amplía las limitaciones concernientes al espacio geográfico. De igual manera, dicha perspectiva se relaciona con la experiencia histórica dado que puede interpretarse a partir de casos en los que personas que no forman parte institucionalmente de la universidad, mantuvieron una relación importante con tal institución al convertir sus cuerpos en símbolos que movilizaron y condicionaron cómo se ha representado la Universidad del Valle.

Esa perspectiva, se relaciona con murales que resultan en casos que permiten dar sentido a esa idea de comunidad. La imagen 14 aborda el caso de Nicolas Guerrero, su particularidad se sustenta en que fue una persona que no hizo parte de la universidad, al menos esa sería la consigna si se considerara una idea de comunidad universitaria limitada por sus cercas, Nicolas Guerrero fue un joven artista que se manifestó durante el paro nacional de 2021 en el que Cali

¹¹¹ Mercedes Causse Cathcart, “el concepto de comunidad desde el punto de vista socio–histórico-cultural y lingüístico” *Ciencia en su PC*, núm. 3, 2009. P. 13. URL: <https://www.redalyc.org/pdf/1813/181321553002.pdf>

¹¹² Cathcart, “el concepto de comunidad desde el punto de vista socio–histórico-cultural y lingüístico”. 15.

tuvo una participación y resistencia activa, la noticia que difundía el diario *El Espectador* era la siguiente:

De acuerdo con las versiones preliminares, Guerrero se encontraba en el sector de la 14 de Calima, donde se llevaba a cabo una velación en memoria de las personas muertas en medio de las protestas, que terminó en enfrentamientos entre el Escuadrón Móvil Antidisturbios (Esmad) y algunos manifestantes. Un usuario en la red social Instagram transmitió en vivo desde el lugar de los hechos, y en el video se escuchan varias personas gritando y tratando de auxiliar a Guerrero, quien cayó al suelo tras recibir un disparo.¹¹³

Aquel paro nacional, entre las resistencias se generó un sentido de comunidad en los puntos de encuentro, ya que la noticia mostrada de su asesinato se sintió como una pérdida sentida de los estudiantes de la universidad que convivieron con él, quienes pudieron considerarlo como un integrante de su comunidad dada su lucha manifestada en el paro. En el periódico de Univalle *La Palabra* tuvo un espacio para una crónica sobre su símbolo resaltando sus cualidades humanas como la solidaridad:

Inicialmente estaba en mi casa y salía a las manifestaciones, pero sentía que era muy poco lo que estaba haciendo, y pues, yo no tengo las guevas para pararme en primea línea a pelear como lo hacen estos chicos, pero desde otro lado puedo aportar, y no quería seguir en mi casa viendo más noticias sin hacer nada, la manera es involucrarse con la comunidad, con las personas que de alguna manera han sido afectadas por esto y tratar de resignificar estos espacios que fueron contruidos para la violencia, dejarlos como espacios de paz, de cultura, de tranquilidad, un espacio donde la comunidad vuelva a encontrarse”.¹¹⁴

En ese orden de ideas, el mural en cuestión fue pintado por estudiantes de la universidad, varios miembros pertenecientes al colectivo CPEL; entre ellas Saray Díaz mencionó que:

Al lado de los tickets se pintó a Nicolás Guerrero también como idea de conmemoración. Nicolás no era parte de la universidad, pero fue como una muerte bastante icónica del estallido social, porque, pues, realmente fue como de esas muertes de las que más se habló y justamente como por esos días estaban empezando ya a matar a muchísima gente, entonces fue como un estallido bastante fuerte y por eso decimos conmemorarlo ahí también.¹¹⁵

Es decir, desde una esfera íntima con el propósito de realizar un homenaje se elaboró un trauma dentro de la comunidad que se desbordó en una denuncia política. El mural es pintado con una sonrisa y tiene su nombre y su edad, lo cual termina reflejando su juventud, asimismo como pasa con muchos estudiantes homenajeados, y a diferencia de los iconos políticos, contiene una

¹¹³ El Espectador, “Nicolás Guerrero, de 22 años, murió en el Paro Nacional y era familiar del alcalde de Cali”, *El Espectador*, 3 de mayo de 2021, acceso el 12 de marzo de 2024, <https://www.elespectador.com/colombia/cali/nicolas-guerrero-de-22-anos-murio-en-el-paro-nacional-y-era-familiar-del-alcalde-de-cali-article/>

¹¹⁴ John Alexander López, “Crónica- Paso del Aguante” *La Palabra*, 11 de junio de 2021, acceso el 12 de marzo de 2024 <https://lapalabra.univalle.edu.co/cronica-paso-del-aguante/>

¹¹⁵ Saray Díaz, *Entrevista sobre CPEL*.

frase que no es de su autoría, puesto que la intención es la construcción de una denuncia política que surge a partir del trauma suscitado. En su conjunto, el mural constituye una representación social del trauma de la comunidad universitaria, puesto que su configuración atraviesa un proceso de objetivación y a la vez produce un anclaje en el imaginario y la memoria colectiva.



Imagen 14. Fotografía de mural Nicolas Guerrero. 2023, Universidad del Valle.

Caso similar ocurre con el mural de Johnny Rodríguez que al igual que Nicolas Guerrero, no era estudiante en el momento de su muerte, pero es considerado parte de la comunidad por lo cual su mural concreto igualmente una representación social. Su composición sigue las fórmulas que se han venido planteando, la mirada y los gestos, el puño, su nombre grande para conmemorarlo, una frase que no es de su autoría, pero que busca captar el espíritu del sujeto y un fondo que destaca una fuerza colectiva con proyectos determinados según el signo de la bandera¹¹⁶. Rodríguez murió en el marco de unos disturbios presentados en la universidad razón por la que ha sido considerado un estudiante caído en el imaginario colectivo, ahora bien, su caso explica una de las formas en que operan las representaciones sociales.

¹¹⁶ Quizá se pueda intuir que la paleta de colores predominantemente verde se corresponde con la pertenencia de Rodríguez a los grupos relacionados a las barras del Deportivo Cali, en ese sentido, es posible considerar como una nueva representación social concerniente a equipos deportivos convergen con la representación de las agencias de los estudiantes de la Universidad del Valle.

Rodríguez en el imaginario de la universidad es una representación del trauma relacionado a la represión, dado esto tiene una condición de estudiante caído, de modo que el discurso de su muerte configurado por CPEL en su fanzine *Asonada* fue el siguiente:

Asesinan a Johnny Rodríguez en la Universidad del Valle, sede Meléndez, en el marco del apoyo a la minga indígena (...) y rechazando el asesinato de Jhonatan Landinez que había ocurrido hace pocos días. Aquel miércoles, la represión era implacable, las fuerzas del Estado al igual que siempre estaban preparadas para callar el clamor de un cambio social estructural, pero los estudiantes con digna rebeldía seguirían manifestándose.¹¹⁷



Imagen 15. Fotografía de mural Johnny Rodríguez. 2023, Universidad del Valle.

En ese sentido, Rodríguez es representado bajo esta perspectiva dentro de la universidad porque sus procesos de anclaje y objetivación corresponden al espacio universitario, sin embargo, por fuera de la comunidad el discurso es diferente; en una voz que pretendió ser más objetiva se habló de su muerte como una consecuencia de las circunstancias acarreadas por una manifestación en la que hubo violencia de por medio, aquel discurso fue una representación producida por medios de comunicación, a continuación un ejemplo con la cobertura de *El Tiempo*:

¹¹⁷ CPEL, “Asonada memoria” (Fanzine, Universidad del Valle, 2023).

A la 1:00 de la tarde del miércoles cerca de un centenar de jóvenes empezaron una protesta en la sede de la Universidad del Valle en el sector de Meléndez, sur de Cali.

El tránsito quedó interrumpido por la avenida Pasoancho, donde a través de videos se aprecian manifestantes que lanzan piedras al Escuadrón Móvil Antidisturbios (Esmad), también usan un 'tatuco', un lanzacohetes artesanal, cuando cruza en lo alto el helicóptero Halcón de la Policía; y otros que instalan barricadas con unas patinetas de servicio público

Pasadas las 3:00 de la tarde se escuchó una detonación en el interior del campus universitario. En la explosión murió Johnny Rodríguez, de 31 años, quien había estudiado en Univalle¹¹⁸

Se abordó entonces dos formas de representar un acontecimiento doloroso para la universidad, pero las perspectivas se diferencian según la forma en que cada sujeto da sentido a estos símbolos que se producen y se reproducen como discursos iconográficos en los muros. La muerte de Rodríguez, para los colectivos políticos de la universidad fue un acontecimiento limite producido a raíz de la represión de una manifestación social con causas legítimas mientras que la perspectiva y experiencia externa que no ha sido permeada por las dinámicas de la comunidad universitaria, lo representan como una muerte desafortunada de un sujeto que estuvo en el lugar y momento incorrecto.

Ahora bien, los murales representan una memoria traumática de su comunidad universitaria, la cual, basa sus límites según las experiencias que relacionan al sujeto con el espacio univalluno, dado esto, los colectivos que se involucran en estas producciones elaboran un trauma para rememorar lo que interpretan como luchas sociales. Por consiguiente, otro caso para destacar es el mural de Jaime Rosas, por una parte, en la esquina superior izquierda se escribió la razón de su muerte “asesinado por la policía en el paro nacional 2021” es decir, hay un retorno al pasado, a los traumas suscitados por la represión de aquel proceso coyuntural; en el *fanzine Asonada* gestionado por CPEL se agrega que: “las balas paramilitares que noche a noche se presentaban en las juntanzas populares, le arrebataron la vida a un sobresaliente estudiante, un gran hijo, excelente hermano e incansable luchador”¹¹⁹, sin embargo, según Saray Díaz, perteneciente a dicho colectivo, involucrado también en la realización del mural, comenta que aquella propuesta artística: “surge desde una iniciativa bastante íntima”¹²⁰ y su intención se

¹¹⁸ Gloria Arias, “La historia del universitario que murió durante disturbios en Univalle” *El Tiempo*, 4 de abril de 2019, acceso el 17 de marzo de 2024. <https://www.eltiempo.com/colombia/cali/investigacion-muerte-de-estudiante-en-medio-de-explosion-en-univalle-345640>

¹¹⁹ CPEL, “Asonada memoria” (Fanzine, Universidad del Valle, 2023).

¹²⁰ Saray Díaz, *Entrevista sobre CPEL*.

basó en un reconocimiento a su figura “dijimos (...) hay que conmemorar a Jaime, es una persona de la que nadie habla, (...) entonces vamos a pintar a Jaime en su facultad, porque él estudiaba ingeniería”¹²¹. Dichos aspectos, se reflejan en su nombre y en su condición de estudiante de ingeniería con el fin de hacer énfasis en su pertenencia a la comunidad. Hay entonces una elaboración del trauma mediante el homenaje y por tanto se busca seguir adelante, lo cual, también se manifiesta en la frase que lo acompaña: “Por todo lo que nos une, contra todo lo que nos separa” lo que supone una idea de un proyecto político gestado desde los colectivos, profundizado con los signos que hemos explorado como la mirada, la gestualidad o los colores.

En síntesis, la representación de los estudiantes asesinados en la Universidad del Valle surge a partir de la elaboración de un trauma, en el que se acepta su existencia, pero se rememora por medio de discursos iconográficos para la memoria colectiva con el propósito de reconocer la experiencia histórica de quienes han representado las agencias de la comunidad estudiantil.



Imagen 16. Fotografía de mural Jaime Rosas realizado por el colectivo CPEL. 2023, Universidad del Valle.

¹²¹ Díaz, Entrevista sobre CPEL.

Los casos abordados en esta categoría hasta ahora son algunos ejemplos que ayudan a explicar este fenómeno histórico que alude a formas de construir la memoria colectiva, hay una cantidad de estudiantes que no han podido ser abordados en profundidad, pero no dejan de ser fundamentales para comprender de qué manera se orienta la representación simbólica de un imaginario colectivo.¹²²

2.2.3. El arte mural de denuncia

Este apartado, remite nuevamente a la forma en que el muralismo se comprende como propuesta estética y política, hay que insistir que su involucramiento en el espacio público e institucional implica representaciones ideológicas que son significadas a partir de lo icónico. Al respecto Jacques Rancière, observó que una imagen según su contenido puede tener cargas simbólicas intolerables en la medida en que configura un discurso que enuncie problemas sociales que tienden a ser pasados por alto, en consecuencia, es intolerable porque pretende cargar de una responsabilidad política a quien ve la imagen¹²³, por lo tanto, el acto de representar aquellas realidades en un espacio público, resulta en un acto político en sí mismo, por lo que Rancière insiste en que “el simple hecho de mirar las imágenes que denuncian la realidad de un sistema aparece ya como una complicidad dentro de ese sistema”¹²⁴ e indudablemente con el discurso se proponen movilizar emociones. Tal fenómeno ideológico, es el que se busca precisar con el muralismo en la universidad, y como sus símbolos y narrativas se involucran en un proceso de construcción de conciencia estudiantil y memoria colectiva.

¹²² Los estudiantes representados en la Universidad del Valle son: Johnny Silva, estudiante de Física fue asesinado por integrantes del ESMAD cuando la fuerza pública ingresó a la universidad en 2005. Julián Hurtado, representante del consejo académico y estudiante de Atención Prehospitalaria fue asesinado en 2006 por unos sicarios. William Javier Ortiz, líder comunitario y estudiantil fue asesinado por sicarios en 2006, previamente había sido amenazado por el grupo paramilitar Las Águilas Negras. Katherine Soto, estudiante de Ciencias Naturales, fue asesinada por el ejército nacional al confundirla con una guerrillera de las FARC en 2007. Edward Tumiña Ocoró, estudiante de Ciencias Sociales con matrícula de honor fue asesinado por un ladrón en 2016. Jonathan Landínez estudiante de arquitectura fue asesinado en un atentado en Dagua por una explosión en el marco de una manifestación indígena en 2019. Cristina Bautista, líder social Nasa y egresada del programa de Trabajo Social, fue víctima de una masacre en 2019. Sebastián Jaconamijoy, estudiante de matemáticas y líder social indígena fue asesinado en el marco del Paro Nacional de 2021 en un contexto de represión de la fuerza pública. Todos los mencionados fueron víctimas recientes de contextos en su mayoría de violencia política. La comunidad en un ejercicio de memoria los recuerda en el imaginario colectivo.

¹²³ Jacques Rancière. “La imagen intolerable”. En *El espectador emancipado*, de Jacques Rancière. (Buenos Aires: Ediciones manantial, 2010), 86.

¹²⁴ Rancière, *la imagen intolerable*, 87.

Frente a dicho carácter ideológico y social del muralismo en el marco universitario, Ana Jorge Alonso formula que “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”.¹²⁵ Tal aspecto, supone unas prácticas culturales que según sus particularidades metodológicas deben ser historiadas. En esos términos, volvemos al problema histórico referente a las representaciones sociales de la universidad, y que requiere ser interpretado según fuentes iconográficas.

Hasta este punto, se han planteado dos categorías referidas a iconos tanto internacionales como locales, y en ambos se estructura la representación social de la memoria colectiva, caso similar ocurre con la categoría que se abordará a continuación. Consiste en un arte político que se constituye desde experiencias colectivas, conceptos y símbolos, a diferencia de las dos categorías ya trabajadas que parten desde los líderes carismáticos de los imaginarios colectivos y desde las experiencias traumáticas de la comunidad universitaria; la presente categoría, se puede comprender como un muralismo que responde a un arte activista “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”¹²⁶. En estos casos, la representación estudiantil se condensa a partir de conceptos que orientan acciones.

Este tipo de mural relaciona el activismo político con una expresión artística más simbólica que resulta en un componente fundamental para la representación icónica. Román Gubern presenta dicha acepción y afirma que “toda representación icónica es la simbolización de un referente, real o imaginario, mediante unas configuraciones artificiales (dibujo, barro de una escultura, etc.), que los sustituyen en el plano de la significación y le otorgan una potencialidad comunicativa”¹²⁷, y hay que añadir que para Gubern, la comunicación es un propósito esencial en la representación, por tanto, lo que plantea se relaciona estrechamente con los conceptos que se ilustran en un mural (configuración artificial). En ese orden de ideas, lo icónico en la representación mediante su potencialidad comunicativa, busca simbolizar un concepto

¹²⁵ Alonso y Rueda, *El muralismo estudiantil en Colombia*.

¹²⁶ Blanca Fernández Quesada. “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, 2004). 132. <https://docta.ucm.es/entities/publication/39e6a098-0ab1-477c-926a-435c50d25781>

¹²⁷ Román Gubern. “La mirada opulenta, exploración de la iconosfera contemporánea”, (México: Editorial Gustavo Gili, 1992). 63.

abstracto y hacerlo inteligible para así tejer discursos tanto verbales como icónicos, (testimonio y mural respectivamente) que se terminan retroalimentando.

Alonso y Rueda en sus análisis de los murales de la Universidad Nacional metodológicamente condicionaron sus categorías de análisis según su contenido: “mural denuncia, feminista, memoria, pacifista y revolucionario”¹²⁸. En contraste, este trabajo considera tres categorías a partir de lógicas de representación que producen unas formulas iconográficas para estructurar sus discursos, es decir, consideramos el mural como una representación que emplea determinada configuración temática según el contexto en que emerja, ya sea para personificar una ideología, elaborar el trauma con los mártires, o denunciar un contexto político¹²⁹. En ese orden de ideas, esta tercera categoría se construye a partir de la imagen de conceptos políticos, Alonso y Rueda, en su comprensión del mural de denuncia ayudan a explicar esta categoría “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”¹³⁰. Establecidas estas condiciones metodológicas, es posible abordar las fuentes iconográficas y orales para comprender como desde esta fórmula artística se han representado realidades, agencias, imaginarios y espacios de disputa.

¹²⁸ Alonso y Rueda, *El muralismo estudiantil en Colombia*.

¹²⁹ Organizar las categorías de este modo corresponde a las condiciones de representación establecidas por Tajfel (página 18), dicho método, les da sentido a las tres categorías y las moviliza en el campo conceptual de las representaciones sociales, respetando las respectivas particularidades. En esos términos, la pluralidad de contenidos temáticos de carácter político que se perciben en la gran cantidad de murales de la universidad se puede organizar según las fórmulas iconográficas empleadas por los autores o colectivos para estructurar su representación.

¹³⁰ Alonso y Rueda, *El muralismo estudiantil en Colombia*.

El primer mural para considerar fue realizado por el colectivo Univalle Unida en 2019 titulado “Él dio la orden”:



Imagen 17. Fotografía de mural *Él dio la orden* realizado por el colectivo Univalle Unida. 2023, Universidad del Valle.

El mural en cuestión fue una denuncia realizada desde la acción colectiva estudiantil contra la fuerza política uribista la cual unos meses antes se ganó las elecciones presidenciales, y protesta contra los falsos positivos. Así que el mural presentado es incluso una reinterpretación de la imagen original, por lo que no se corresponde con la reproducción de un discurso sino su reinterpretación según sus sistemas de representación.

Antes de la interpretación historiográfica del mural con la que se procederá, es de importante utilidad abordar la constitución del colectivo desde el testimonio oral de uno de sus representantes, David Galeano, que para el momento de la entrevista en 2023 era representante estudiantil en el Consejo Académico de la Universidad.

Según Galeano, el colectivo nace en el marco del paro estudiantil de 2018 en Colombia; este paro fue impulsado por una crisis de desfinanciación de la educación superior pública y se

desarrolló en el contexto del primer año de gobierno del presidente del centro democrático Iván Duque. Este colectivo tiene su origen en aquella coyuntura en la que estudiantes activos políticamente y articulados con comités de la UNES [Unidad Estudiantil] convergieron en espacios asamblearios en torno a discusiones sobre el paro. A partir de esa experiencia posterior al paro, se organizó la acción colectiva de Univalle Unida, un espacio en que sujetos políticamente activos se alinearon bajo unos principios ideológicos cercanos a espectros políticos de izquierda que posteriormente se concretaría en el marxismo leninismo¹³¹.

Ahora bien, el mural producido por el colectivo se trata de una protesta contra los falsos positivos, que consistieron en ejecuciones extrajudiciales por parte del ejército nacional contra población inocente haciéndolos pasar por guerrilleros para legitimar el programa de seguridad democrática del gobierno de Álvaro Uribe Vélez. En el mural responsabilizan al expresidente y varios altos mandos militares. David Galeano rememora sobre su realización:

Lo hicimos en el marco de una agitación a nivel nacional (...) que fue en 2019 que el fallo de una corte había dicho que no se podía publicar esa imagen de *Quién dio la orden* que porque afectaba el buen nombre de los oficiales entonces nosotros dijimos listo no se puede publicar entonces lo pintamos, entonces lo pintamos y, pues, pusimos obviamente, pues, Uribe ahí en el mural (...)¹³²

En esa línea, también reflexionó sobre lo que buscaban representar como colectivo a través de ese mural en dicho contexto:

Nosotros siempre hemos tenido una discusión referente a los simbolismos que hay en la universidad y a los espacios que a nosotros nos parece que todos los espacios de la Universidad han sido espacios de disputas (...) política y dentro de la universidad porque ninguno de estos espacios, han sido regalados lo mismo pasa con tema de los grafitis o tema de los murales ninguno de esos espacios han sido concedidos o abiertamente concedidos para un mural siempre digamos ha estado esa disputa histórica en cada uno de los espacios. Ese en particular [mural *Él dio la orden*] lo hicimos con toda la intención porque venía el movimiento estudiantil, veníamos del paro en 2018 y era una etapa de recesión muy fuerte interna en la universidad (...) Veníamos también de muchos golpes (...) del movimiento. Entonces cae de perlas ese fallo de la corte que censuraba a los medios de publicar la imagen de quien dio la orden (...) entonces ya que no se puede publicar... pintémoslo.¹³³

El mural se pintó en la entrada de un edificio de la universidad que se considera muy simbólico, espacio que tiene manifestaciones murales de otros colectivos; ahora bien, el mural en cuestión

¹³¹ David Galeano, *Entrevista sobre el colectivo Univalle Unida*. Entrevista por Juan Diego Barona Fernandez. (2023). https://journaliststudio.google.com/pinpoint/document-view?collection=30638f225ffa8947&docid=c383e3853c396d44_30638f225ffa8947_0_0

¹³² Galeano, *Entrevista sobre el colectivo Univalle Unida*.

¹³³ Galeano, *Entrevista sobre el colectivo Univalle Unida*.

es un replanteamiento de la idea original la cual es adaptada por un colectivo en función de unas representaciones sociales en la universidad en el marco de un contexto social coyuntural.

Por otra parte, en una lectura historiográfica del mural como fuente, se percibe un ejercicio relacionado a los medios de comunicación alternativos, la de los muros en un espacio específico que, en consecuencia, resulta en un mecanismo de resistencia frente a la censura de medios tradicionales. Desde un nivel iconográfico tiene varios elementos que se pueden destacar: El mural original fue realizado en Bogotá y señalaba los nombres de militares responsables y las cifras que se le atribuyen y retraban sus rostros, era acompañado de la pregunta *¿Quién dio la orden?* y la cifra de los falsos positivos¹³⁴. El mural realizado en Univalle consta de varias diferencias, en primer lugar, el cambio más sustancial es que la figura central, la del general Mario Montoya Uribe, es remplazada por la del expresidente Álvaro Uribe, no obstante, el nombre de Montoya Uribe se mantiene junto a las cifras que se le atribuyen. En segundo lugar, los rostros de los otros mandos militares son retirados, aunque sus siluetas y nombres permanecen, este elemento termina por resaltar aún más la figura del político. En tercer lugar, es el cambio de la consigna del mural, en la obra original se lee *¿Quién dio la orden?* mientras que en la versión de Univalle la lectura cambia a la afirmación: *Él dio la orden*. Otro aspecto que cambia son las cifras: 5763 (cifra que según la comisión de la verdad se ha incrementado a 6402 para 2024)¹³⁵.

¹³⁴ Pilar Cuartas Rodríguez “Intimidaciones y allanamientos: así se hizo el mural “¿Quién dio la orden?”, *El Espectador*, acceso el 20 de noviembre de 2021. <https://www.elespectador.com/investigacion/intimidaciones-y-allanamientos-asi-se-hizo-el-mural-quien-dio-la-orden/>

¹³⁵ “Los falsos positivos”, *Comisión de la verdad*, acceso el 26 de marzo de 2024, <https://www.comisiondelaverdad.co/los-falsos-positivos>



Imagen 18. Mauricio Alvarado, *Fotografía mural ¿Quién dio la orden?* 2019, El Espectador. URL: <https://www.elespectador.com/investigacion/intimidaciones-y-allanamientos-asi-se-hizo-el-mural-quien-dio-la-orden/>

En esos términos, dicho discurso iconográfico parte de un concepto de denuncia, el cual, acarrea un conjunto de ideas basadas en la representación de una agencia de la comunidad universitaria, es decir, el colectivo Univalle Unida propuso un medio de comunicación alternativo para ir en contra de la censura, en ese orden de ideas, en el sentido metodológico que plantea Tajfel, por medio de aquella denuncia en primer lugar se comprende un acontecimiento determinado (los falsos positivos y la censura); en segundo lugar, se legitima la acción política del colectivo contra una fuerza política nacional como la que representa el Centro Democrático; y en tercer lugar, a partir de la diferencia ideológica que se plantea en el mural se construyen bases de representación social más sólidas, por ejemplo, el colectivo se constituye en oposición a medidas estatales neoliberales, violentas o represivas. Por otra parte en condiciones de Moscovici, en primera instancia, objetiva un aglomerado de sentidos y significados, como el de censura, represión o neoliberalismo y a partir del concepto de denuncia social, se cristalizan sus signos iconográficos en el mural; y en segunda instancia el mural como representación social ancla aquellos sentidos mediante el discurso que enuncia en el imaginario colectivo de los sujetos que hacen parte de la comunidad, de ese modo consiste en un proceso que se retroalimenta.

Otro ejemplo, la imagen 19, si bien no se logró identificar quien lo realizó representa el imaginario colectivo de Univalle, es un mural que a partir del concepto de antiimperialismo,

denuncia fenómenos relacionados al imperialismo norteamericano, como los TLC o la privatización de la educación superior; los símbolos son evidentes, el águila con el sombrero del Tío Sam como representación de la intervención de estadounidense, busca posar sus garras sobre un libro que tiene escrito: “Por una educación pública, científica, democrática, financiada por el Estado y al servicio del desarrollo Nacional”, mientras en su otra garra sostiene un papel que dice TLC (aquel libro alude a la educación); el resto del mural corresponde a los signos que se han venido trabajando como la personificación de un concepto, en este caso el de resistencia reflejado en el hombre que con un bandera se enfrenta al águila, pero que a su vez aquel sujeto, como si de una idea se tratase, es respaldado por una multitud que levantan las mismas banderas.

Aquel mural se retroalimenta con la acción histórica estudiantil, puesto que la resistencia contra medidas neoliberales desde la representación social de la universidad pública ha sido manifiesta. Archila aporta el caso de la Universidad Nacional lo siguiente:

En 2003 hubo convergencias ciudadanas, en las que participaron los estudiantes, en contra de un referendo que pretendía modificar la Constitución de la anunciada reelección del presidente. Igualmente, por esos años mucha gente se movilizó en contra de los Tratados de Libre Comercio (TLC), especialmente con Estados Unidos. (...). Por ese tiempo en la Universidad Nacional se desplegó un movimiento contra la segunda rectoría de Marco Palacios y su intento de amoldar la institución a los requerimientos de la globalización neoliberal y el régimen uribista¹³⁶.

Lo anterior se complementa también con el paro estudiantil producido en 2011 a raíz de una propuesta de reforma a la ley 30, en la que los estudiantes planteaban tal como en el mural intentos de privatización de la educación pública. Según Edwin Cruz Rodríguez “el debate se centró en la posibilidad de que la reforma propiciara la privatización de la educación, las perversiones de la inversión privada para la autonomía universitaria, y en sí el ánimo de lucro era una alternativa para aumentar calidad y cobertura”¹³⁷. Por consiguiente, se emprendieron marchas contra la reforma al final tuvo que ser retirada. En 2011 tal agencia, fue cubierta por el periódico de la Universidad del Valle de la siguiente forma:

Esta marcha hace parte de las protestas que realizan las Universidades de todo el país contra el proyecto de reforma radicado en el Congreso de la República por el Ministerio de Educación. La marcha nacional y el paro nacional estudiantil indefinido fueron programados por la Mesa

¹³⁶ Mauricio Archila, “El movimiento estudiantil en Colombia, una mirada histórica”, *OSAL* Año XIII, N° 31 (2012): 90. <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/13889/1/OSAL31.pdf>

¹³⁷ Edwin Cruz Rodríguez, “La MANE y el paro nacional universitario de 2011 en Colombia”, *Ciencia Política* N° 14 (2012): 143. URL: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4781408.pdf>

Amplia Nacional Estudiantil y acogidos en la Asamblea de Estudiantes de la Universidad. Como parte del rechazo al proyecto de reforma¹³⁸.

Como se ha evidenciado, históricamente el estudiantado se ha movilizado bajo las banderas caracterizadas, debido a esto, en un ejercicio de memoria se ilustra en murales la expresión ideológica estudiantil, por eso es posible hablar de una objetivación y un anclaje en el presente mural.



Imagen 19. Fotografía de mural *Contra el neoliberalismo*. 2023, Universidad del Valle.

En esa línea la manifestación ideológica de la representación feminista es fundamental, para las autoras Alonso y Rueda los murales que se basan en esta temática “actúan 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”¹³⁹. Además, esta temática tiene la particularidad, de que el concepto de mujer y las realidades que presupone desbordan a todas las categorías que se propusieron, sin embargo, puesto que las categorías se plantearon desde las fórmulas icnográficas y no desde el contenido temático, dado esto, el mural feminista no ha sido considerado como tal; ahora bien, la representación social del feminismo pasa por un momento político significativo, al punto de que su fuerza ideológica es de las más influyentes dentro de la comunidad universitaria, aspecto que es reflejado en las representaciones murales que apoyan sus banderas.

¹³⁸ Universidad del Valle, “Marchamos por la educación superior” *Campus*, octubre 30 de 2011, acceso el 27 de marzo de 2024. <http://campus.univalle.edu.co/2011/octubre/edicion116/campus116.pdf>

¹³⁹ Alonso y Rueda, *El muralismo estudiantil en Colombia*.

Uno de los murales que más se destaca acorde a lo planteado es el de la imagen 20, se trata de una expresión artística que en términos políticos llevó a cabo una denuncia simbólica, contra dinámicas de acoso hacia mujeres por parte de profesores, en el imaginario se comprendió desde la noción de resistencia frente a aquellas violencias y, a la vez como resignificación del espacio. Lo planteado, son ideas que provienen del colectivo que realizó este mural Coval* quienes en una entrevista de historia oral rememoraron lo siguiente:

Queríamos que fuera reivindicador, (...) el año pasado hubo gente del sindicato que estaban atacando a un profesor porque había sido un agresor de una de las compañeras del sindicato, porque la había violentado, y fue en este edificio¹⁴⁰ entonces dijimos que debemos reivindicar el espacio y la mejor manera de hacerlo era, pues ponerlo ahí, para que cada vez que pasaran aquí, cada vez que entraran, tuvieran que verlo¹⁴¹

Coval sobre su constitución ideológica mencionaron lo siguiente:

Nuestra bandera es la reivindicación y defensa de los derechos de la mujer, muy arraigada al género y también tenemos ese vínculo con la Ruta Pacífica¹⁴² y nuestra idea es luchar también por las niñas, madres que en la universidad de alguna u otra manera son violentadas¹⁴³



Imagen 20. Fotografía mural contra el acoso realizado por el colectivo voces alzadas. 2023, Universidad del Valle.

¹⁴⁰ El edificio que se menciona en el testimonio es el lugar en donde se llevó a cabo la entrevista al colectivo y se ubica al frente del mural.

¹⁴¹ Coval, *Entrevista sobre el colectivo Coval*. Entrevista por Juan Diego Barona Fernandez. (2023). https://journaliststudio.google.com/pinpoint/document-view?collection=30638f225ffa8947&docid=da2705b1e7f9f449_30638f225ffa8947_0_0

¹⁴² Con Ruta pacífica se refieren a la ruta pacífica de las mujeres, un movimiento social feminista, pacifista y antimilitarista

¹⁴³ Coval, *Entrevista sobre Coval*

En ese orden de ideas, el colectivo en un ejercicio de denuncia lleva a cabo una representación social según las líneas discursivas del feminismo, lo cual, también responde a unas fórmulas, volviendo a Alonso y Rueda, los murales que tratan de la Universidad Nacional coincidieron con los llevados a cabo en la Universidad del Valle,

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 impuestos¹⁴⁴.

El mural de Coval responde a ese color morado, y pese a que el discurso es principalmente textual hay una personificación iconográfica de los conceptos en cuestión. Nuevamente, los métodos de la representación social son asimilables a esta expresión.

En síntesis, los murales que se manifiestan bajo una lectura ideológica, cumplen unas condiciones para ser considerados representaciones sociales, en ese sentido, aquellos muros pintados han seguido históricamente una lógica que conlleva a unas fórmulas discursivas, reflejadas en los signos, símbolos y conceptos, que adquieren sentido en la medida en que los sujetos espectadores se inmiscuyen en la comunidad y se involucran en los espacios comunes de la universidad; los murales en esos términos, representan un imaginario colectivo que no es en ninguna forma homogéneo. La categoría que se viene abordando es la más amplia, por lo tanto, es la que más interpretaciones y disputas tiende a producir, dado que cada colectivo la apropia o la contrasta según su representación conceptual de la realidad. En esa medida, aquellos conceptos no son nociones que aparecen y ya, en cambio, es un proceso que se alimenta de la historia y la forma en que representan la memoria; es, por lo tanto, un conflicto de representación que remite a una interpretación historiográfica de diferentes conflictos históricos de la universidad.

En consecuencia, la razón por la cual existen murales que incorporan al Tío Sam se debe a una denuncia histórica que se ha hecho contra la simbología política del neoliberalismo desde la universidad pública; la razón de que haya figuras políticas cercanas a la fuerza política del uribismo habla de una acusación y una resistencia frente a unas iniciativas estatales determinadas. Así ocurre con múltiples murales de índole político debido a que los muros son considerados medios de comunicación alternativos que escapan de lo institucional, son

¹⁴⁴ Alonso y Rueda, *El muralismo estudiantil en Colombia*.

expresiones de la memoria y herramientas conceptuales que dan sentido a la acción colectiva estudiantil.

2.3. Interacción histórica entre representaciones en el campus universitario

La Facultad de ciencias es uno de los lugares más emblemáticos de la universidad y ha sido un espacio que ha albergado una cantidad considerable de murales, y uno de los puntos que destaca de este lugar es la columna Che, un pilar que ha tenido tres representaciones iconográficas del Che Guevara (abordadas en la imagen 5); como se abordó previamente, aquellas imágenes históricamente han estructurado un discurso que alude al espectro ideológico guevarista sustentado en el concepto de revolución, ahora bien, ¿Qué ocurre cuando elementos iconográficos de un mural son problemáticos para la representación de un concepto que atraviesa la experiencia universitaria como lo puede ser el de revolución o antiimperialismo? Tal es el caso con los signos y símbolos que aluden al Che Guevara como medio de semejanza para el establecimiento de un concepto.

En el imaginario colectivo, el Che se ha transformado en una figura controvertida, en un contexto en el que la perspectiva de género y su concientización han permeado los espacios académicos y de sociabilidad universitarios se ha producido un revisionismo frente a su figura que ha provocado un debate de connotaciones políticas sobre el uso de determinada simbología dentro de los colectivos políticos, en esa medida la discusión se trasladó al espacio debido a que por medio de la práctica del muralismo se pintó, como se muestra en la imagen 13 a la comandanta Ramona, de ese modo el concepto de revolución y antimperialismo reflejado en el guevarismo atravesó una resignificación desde la perspectiva de género propuesta desde el feminismo.

Lo anterior, denota una disputa por la forma en que se significan conceptos en el espacio mediante el mural, objetivo fundamental para colectivos que como se mencionó en el capítulo 1 emplean el mural desde estrategias heredadas de la propaganda. De ese modo, según el testimonio de una representante de Coval quien también estuvo involucrada con la colectiva amaranta, indicó que fue un proceso reivindicativo, en sus palabras:

[Sobre mural de la comandanta Ramona] me parece como muy reivindicativo porque de por sí tienden a pintarse muchas figuras masculinas, entonces como que todas estas figuras masculinas tienden a invisibilizar también las figuras femeninas que han sido revolucionarias ¿no? que han luchado por la reivindicación de los derechos de las mujeres (...) La verdad el [Che Guevara]

como la mayoría de los revolucionarios, por el hecho de que de esta vaina como de que sea un revolucionario de izquierda, no significa que dejen de ser machos o que tengan comportamiento muy patriarcales muy machistas; y el Che era uno de esos¹⁴⁵.

Lo anterior, enuncia un debate en torno al concepto de revolución y lo abordan desde la significación del espacio público, en esos términos el resultado es una columna con dos murales que ideológicamente pueden ser antagónicos. Con dicho caso, se busca ejemplificar como históricamente han interactuado estas diferencias en el espacio universitario y como han conllevado a una disputa por el espacio y sus formas de representación, lo cual termina por referir el problema de la cohesión ideológica de la comunidad.

En este punto, hay que retornar a la noción de movimiento estudiantil y considerar el conflicto de representación que acarrea un discurso construido a partir de esa idea. Hablar de movimiento estudiantil de por sí implica la constitución de una representación, Roger Chartier insiste en que esta produce prácticas que no solo significan la realidad, sino que la constituyen, en ese sentido, las representaciones, que son comunicadas desde aparatos culturales, describen prácticas sociales que dan cuenta cómo se estructuraba una organización social dentro de un contexto específico. De ese modo, el mural hace parte de aquel aparato cultural, el cual, surge a partir del discurso que legitima determinada representación, por ejemplo, la comunidad universitaria es de izquierda y, por lo tanto se pinta al Che Guevara para objetivar ese sentido, en ese orden de ideas, todos los murales deberían corresponderse con dicho discurso; no obstante, aquella representación del movimiento estudiantil si bien no es falsa, la idea de que dicho discurso enmarca a toda la comunidad es errada. Esta premisa, ya fue adelantada desde los planteamientos de Žižek quien señaló la imposibilidad de una representación total de una comunidad permeada por lo ideológico¹⁴⁶.

Lo anterior, se ve reflejado en la heterogeneidad de discursos estructurados en murales que se ven en la universidad, que como ha sido argumentado cumplen con unas condiciones para ser consideradas representaciones, estas para Chartier, permiten comprender la manera en que se interpreta la realidad y la cultura, debido a la capacidad del sujeto para crear imágenes mentales que no están presentes¹⁴⁷; en esa medida, es problematizada la noción de movimiento estudiantil, o al menos, la representación que supone.

¹⁴⁵ Coval, *Entrevista sobre Coval*.

¹⁴⁶ Véase página 18

¹⁴⁷ Roger Chartier, *El mundo como representación*, 54.

De aquel modo, Chartier señala que este concepto se orienta por dos vías, una se refiere a la construcción de identidades sociales que surgen a partir del diálogo condicionador de las representaciones establecidas por medio de aparatos culturales, sin dejar de comprender que son producidas por un colectivo específico; por otra parte, la división social es producida y objetivada según la representación que “cada grupo hace de sí mismo”. Dicha premisa, establece como valorar el conflicto de representación en torno al movimiento estudiantil, la primera vía, hace referencia a la identidad socialmente construida de la noción de movimiento estudiantil teniendo en cuenta que se ha producido desde la experiencia de colectivos, en términos de Bourdieu, con un mayor capital simbólico; por su parte, la segunda vía reconoce la diversidad social dentro de una comunidad la cual se produce a partir de la forma en que cada grupo interpreta su experiencia histórica en la comunidad.

Dicho sistema, implica una disputa que puede ser interpretada desde Pierre Bourdieu y su teoría de campos. Abordar el campo implica pensar en términos de relaciones objetivadas en un espacio específico:

Un campo se encuentra determinado por la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. Entendido como una arena dentro de la cual tiene lugar un conflicto entre actores por el acceso a los recursos específicos que lo definen, el campo posee una estructura determinada por las relaciones que guardan entre si los actores involucrados ¹⁴⁸

En ese orden de ideas, leer las dinámicas universitarias de corte político bajo una perspectiva de campos implica el fortalecimiento de una noción de espacio disputado, en términos tanto colectivos como institucionales. En esa medida, cada campo se relaciona con la forma de capital que produce, y pese a que la universidad es un espacio de participación política, el campo político en la forma en que la entiende Bourdieu excede los límites que caracterizan a este campo universitario, no obstante, según las lógicas de representación que se han planteado en la Universidad del Valle se sugiere la existencia de un capital simbólico que refleja en la manifestación mural un *habitus*. Con esta premisa, no se plantea la ausencia de otros tipos de capital, pero el que concierne al muralismo universitario es un capital simbólico en el sentido en que mediante la comprensión del mural como la expresión histórica de una representación de la agencia estudiantil se busca como capital simbólico la capacidad para construir un discurso que sea asimilado en función de la identidad del movimiento estudiantil, es decir, tener la potestad como colectivo de producir un discurso que se traduzca como identidad del

¹⁴⁸ Aquiles Chihu Amparan. “La teoría de los campos en Pierre Bourdieu”. *Polis México* 98 (1998): 182, URL: <https://polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/345>.

movimiento estudiantil, en otras palabras, el campo político universitario ha sido orientado por un capital simbólico que busca el reconocimiento político de determinado colectivo como un elemento crucial en la constitución de la representación de la identidad de una idea de movimiento estudiantil, en consecuencia, dicha disputa se desarrolla desde el *habitus*, que para Bourdieu “es un principio generador y unificador que retraduce las características de una posición social en un estilo de vida”¹⁴⁹, en esa medida, múltiples acciones estudiantiles se dan en este contexto, entre las que se encuentra la expresión muralista como modo de representación.

2.3.1. Del antagonismo a la convergencia en contextos de coyunturas políticas amplias

Ahora bien, retornando a las vías del concepto propuesto por Chartier, surge el cuestionamiento: ¿Cómo interactúan representaciones diversas y a veces antagónicas ideológicamente en la comunidad universitaria?, se trata de un cuestionamiento que no deja de considerar la noción de campo disputado, y el *habitus* que implica el muralismo. La manifestación mural ha sido producto de un proceso en el que se condensa un conjunto de sentidos que para el caso en cuestión son de carácter político, dentro de esos significados en varias de las entrevistas a los colectivos se coincide con que el espacio ha atravesado históricamente unas relaciones de discusión ideológica; para David Galeano:

Todos los escenarios de la Universidad son un escenario disputa, hasta los mismos murales, entonces el hecho que se pueda mantener los murales de compañeros que han asesinado, por ejemplo, de Jaime rosas, que está aquí en la vultica muestra un escenario de disputa que lo mantenemos y que se tiene que mantener.¹⁵⁰

Para Galeano, que representa al colectivo Univalle Unida la disputa del espacio es necesaria para intentar construir un espacio crítico desde manifestaciones ideológicas diferenciadas. Por su parte, Saray Díaz en representación del colectivo CPEL insiste en que: “nuestro objetivo entonces como en medio de todo eso es que la gente realmente se tome la universidad y lo piense como un espacio político donde pasan muchas cosas y que hay muchas estructuras atravesándole”¹⁵¹, dicho planteamiento, supone al muralismo como una representación espacial de lo político dentro de la universidad, por lo tanto, hay antagonismos de por medio, y a pesar de estos, según César Cabezas, en representación del colectivo Cadhubev en momentos de

¹⁴⁹ Chihu Ampan. “La teoría de los campos en Pierre Bourdieu”. 186.

¹⁵⁰ David Galeano, Entrevista sobre *Univalle Unida*.

¹⁵¹ Saray Díaz, Entrevista sobre *CPEL*.

coyuntura se ha producido una suerte de síntesis en la que estos colectivos reconcilian sus diferencias¹⁵² esto en función de una acción colectiva que involucre a toda la comunidad universitaria.

De ese modo, se produce una síntesis en términos políticos en que los colectivos se acogen a una representación del estudiantado y ejercen una agencia según banderas determinadas por la memoria, es decir, orientan la acción colectiva en la medida que se asimila un concepto con la historia y memoria de la universidad, por ejemplo, ir en contra de iniciativas cercanas al neoliberalismo como se destacó con el paro de 2011. A continuación, algunos casos paradigmáticos para analizar en perspectiva histórica la acción colectiva univalluna¹⁵³.

1. **El paro estudiantil de 2018:** fue motivado por la crisis de financiación y por la forma en que se gestionaba el programa “ser pilo paga”, se trató a su vez de una manifestación que recibió al gobierno entrante de Iván Duque, quien representaba la fuerza política uribista del espectro ideológico de la derecha, espectro que según la representación de la memoria estudiantil ha tenido oposición desde las universidades públicas. En este contexto, la Universidad del Valle, en ejercicios asamblearios votaron a favor del paro y se unieron a las manifestaciones. “En el marco de una gran movilización por la defensa de la universidad pública profesores y estudiantes de la Universidad del Valle, marcharán este martes por las vías principales de la ciudad reclamando mayores recursos para la educación superior”¹⁵⁴. Sobre este paro, Adolfo Atehortúa señala que “Por la participación alcanzada en la movilización, su carácter, persistencia y conquistas, el movimiento universitario de 2018 y el Acuerdo alcanzado por este con el Gobierno Nacional ocupan, sin lugar a duda, un sitio importante en la historia de los movimientos sociales y sus conquistas en Colombia”¹⁵⁵.
2. **El paro nacional de 2019:** fue motivado por diferentes sectores de la sociedad por una serie de reformas presentadas desde el gobierno y por una tendencia de protestas ocasionadas en otros países de la región; “La huelga estuvo originalmente convocada

¹⁵² César Cabezas, *Entrevista sobre Cadhubev*.

¹⁵³ Para el primer caso a destacar se consideró el paro estudiantil de 2011 durante el gobierno de Juan Manuel Santos, pero ya fue abordado en la página 67

¹⁵⁴ “Univalle se une este martes a la gran marcha nacional” *Caracol Radio*, 9 de octubre de 2019, acceso el día 4 de abril de 2024. https://caracol.com.co/emisora/2018/09/11/cali/1536627522_377462.html
<http://campus.univalle.edu.co/2011/octubre/edicion116/campus116.pdf>

¹⁵⁵ Adolfo León Atehortúa Cruz “El movimiento universitario de 2018: ¿histórico?” *Universidad distrital Francisco José Caldas*. 144.
https://die.udistrital.edu.co/sites/default/files/doctorado_ud/produccion/el_movimiento_universitario_de_2018_historico.pdf

por las centrales obreras, pero se convirtió en una protesta en contra de las reformas de pensiones, laboral y educativa y a favor del acuerdo de paz firmado con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC)”. el estudiantado tuvo un papel activo de modo que establecieron un paro en la universidad; en este caso, si bien no se motiva exclusivamente por razones del ámbito de la educación, la comunidad universitaria participó de las manifestaciones dada la idea histórica de compromiso social, además para seguir en la línea de oposición al gobierno de Iván Duque por el cual habían protestado un año antes “En suma, la población se movilizó en contra del poder establecido, hoy materializado en el presidente, Iván Duque, un aliado del expresidente Álvaro Uribe que en un intento de ser moderado ha generado rechazo entre la izquierda y la derecha”¹⁵⁶.

3. **La matrícula cero en 2020:** “A través de un estudio técnico, los estudiantes tienen una propuesta de costos y posibles fuentes de financiación para implementar la 'Matrícula Cero' para estudiantes de pregrado de la Universidad del Valle”¹⁵⁷. Esta iniciativa se produce a raíz de la crisis por la pandemia Covid-19 que por el asilamiento preventivo se desarrolló una crisis económica y, por lo tanto una dificultad para ver las clases de manera remota, por lo cual, se impulsa la matrícula cero, con el fin de que se financiara los costos del próximo semestre debido a su dificultad para que los estudiantes se lo costearan, medida que por supuesto fue apoyada por la comunidad desde las redes sociales; tal aspecto se terminó desbordando a la lucha por hacer de la universidad pública en Colombia una institución financiada por el Estado para ampliar el acceso a la educación de sectores desfavorecidos y por ende gozar de oportunidades para mejorar sus condiciones sociales.
4. **El paro nacional de 2021:** tuvo como detonante una reforma tributaria presentada por el gobierno de Iván Duque en un contexto en que la crisis por la pandemia covid-19 seguía latente, lo que provocó una prolongación de las resistencias como una forma de protesta contra la insuficiencia del gobierno para combatir la desigualdad y la falta de oportunidades “Demográficamente, Cali es una ciudad joven. Y aunque casi toda la sociedad muestra descontento por la situación del país, la población joven es la que está

¹⁵⁶ Daniel Pardo “Paro nacional en Colombia: 3 factores inéditos que hicieron del 21 de noviembre un día histórico” *BBC News Mundo*, 22 de noviembre de 2019, acceso el 4 de abril de 2024. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50520302>

¹⁵⁷ “Estudiantes de Univalle proponen 'matrícula cero' para el próximo semestre”, *El País*, 21 de mayo de 2020, acceso el 4 de abril de 2024. <https://www.elpais.com.co/cali/estudiantes-de-univalle-proponen-matricula-cero-para-el-proximo-semestre.html>

viendo mayor desesperanza. Los jóvenes están endeudados con el Icetex para acceder a la educación superior, pero no tienen certeza si van a conseguir trabajo. Y las condiciones laborales son cada vez más difíciles”¹⁵⁸, en ese sentido, la universidad, al igual que en 2019 tuvo un rol fundamental relacionado con los sectores sociales externos, por lo cual, las inmediaciones de la universidad fueron espacios de encuentros, ollas comunitarias, ejercicios pedagógicos y puntos de concentración para protestar y llevar a cabo actividades culturales.

Los casos resaltados dan cuenta de la convergencia y síntesis producidas por los colectivos en coyunturas que corresponden a las condiciones socioeconómicas de la universidad o las problemáticas de índole nacional, en ese sentido, las interacciones convergen bajo un discurso de representación en la medida en que deben involucrarse con el contexto del país, por lo tanto, en dichos contextos la universidad como espacio político adquiere un rol activo. Sin embargo, en lo que concierne a procesos internos más relacionados con la forma en que se ha pensado la universidad en cuanto a su identidad, memoria y diversidad tanto política y cultural, el conflicto por la representación se torna latente.

Tal aspecto, pudo ser reflejado cuando acudí el 27 de abril de 2023 a un espacio en la sede de San Fernando en la que se citaron varios colectivos políticos; asistieron los siguientes colectivos: Univalle Unida, legión estudiantil, cadhubev, juco, colectiva amarantas, P53, cabildo indígena universitario, colectivo víctimas del conflicto armado y el comité de DD.HH. El propósito era el de construir una metodología en conjunto para la organización de un evento en conmemoración del estudiante caído, para lo cual, el colectivo Univalle Unida, que fue el que coordinó el encuentro propuso una reflexión en torno a las condiciones que han provocado el uso de la fuerza en la comunidad estudiantil por parte de las instituciones del Estado y como la comunidad universitaria puede aportar a la construcción de paz. Los aportes fueron diversos y respondían a las maneras en cada colectividad representaba su condición política y buscaban adaptarla a los modos en que se interpreta la memoria, dado esto, la memoria producía una cohesión, pero su interpretación tuvo una tendencia a disrupciones. Cabe destacar, que fue un espacio de constantes interrupciones por querer participar de la construcción de unos objetivos más acordes a cada representación, por lo tanto, el que fue propuesto por Univalle Unida atravesó una transformación importante. En consecuencia, si bien el evento fue apoyado por

¹⁵⁸ Santiago Cruz Hoyos, “Paro nacional: ¿por qué Cali fue el epicentro del estallido social?”, *El País*, 8 de mayo de 2021, acceso el 4 de abril de 2024. <https://www.elpais.com.co/caliparo-nacional-por-que-cali-fue-el-epicentro-del-estallido-social.html>

todos los colectivos desde diferentes roles, cada colectivo llevo a cabo su propia actividad según sus intereses en el ejercicio de la memoria y la conmemoración, por ejemplo, el colectivo cadhubev relacionó esta fecha con el día de la afrocolombianidad, debido a esto, se realizó un mercado campesino y afrocolombiano y se realizó una audición acorde a sus identidades.

Hay una referencia a estos espacios para precisar la disputa que existe por medio de prácticas que corresponden a la búsqueda de un capital simbólico en el campo político e ideológico de la universidad, cuestión que permite comprender como interactúan representaciones tanto afines como antagónicas y que dan cuenta de su existencia en la enunciación que producen discursos iconográficos que en sus estructuras significan o resignifican un espacio. Existe una interacción en la medida en que la diversidad que se manifiesta en el campus es reconocida para que a su vez pueda producirse, a partir de la memoria, una síntesis en términos políticos que logra desbordarse a las problemáticas sociales que conciernen a la sociedad en su conjunto.

Según estos elementos, hay una pluralidad de sentidos políticos en la universidad, lo que se representa en la diversidad de discursos que se estructuran a partir de elementos iconográficos, los cuales pueden ser incluso antagónicos, en ese orden de ideas, pese a la imposibilidad de una representación total dado los elementos ideológicos en cuestión, la interacción entre representaciones se basa en una disputa por la significación de símbolos en aquellos espacios de sociabilidad estudiantil; resulta en una interacción que se construye en aras del reconocimiento político de determinado colectivo, de ahí la necesidad de las estrategias y fórmulas propagandísticas del mural. No obstante, en procesos de coyuntura se constituye una representación provisional que se funda desde los ejercicios asamblearios y se efectúa en la configuración de una agencia que se involucre en el conflicto que se desarrolle en un marco nacional más amplio, de tal forma, la representación producida en el marco del paro de 2019 no es la misma que la del paro de 2021, dado que cada una responde a unas dinámicas y conceptos diferentes.

2.4. Reconstrucción de la memoria a partir de representaciones

Se ha abordado, como el muralismo es comprendido como un fenómeno de representaciones sociales e históricas y que consiste en un proceso que se involucra en el espacio público que, mediante elementos iconográficos, orienta agencias en contextos coyunturales. El muralismo se configura desde prácticas culturales para producir espacios de la memoria, en ese sentido, su importancia historiográfica se refleja en la medida en que dichas imágenes representan en

conjunto la historia de la acción colectiva de univalle construida desde redes de la organización estudiantil, en esos términos, la cantidad de murales que son de carácter político reflejan una experiencia histórica que puede ser más o menos importante según el lugar de enunciación de los sujetos que producen determinadas imágenes.

En ese orden de ideas, el presente trabajo comparte el archivo que recopiló sobre murales que condensan significados políticos e históricos para realizar una reconstrucción de la memoria de la agencia de las organizaciones estudiantiles en distintos momentos de su historia. Varios de estos a pesar de que no se realizaron en algunos momentos resaltados, sí representan aquellas experiencias y conceptos, es decir, que se trata de la materialización artística e ideológica de un imaginario y una memoria, en consecuencia, se ha tomado el archivo y por cada imagen que aludiera a los procesos históricos que ha confrontado la universidad se destaca del mural la razón de su discurso y el proceso que pretende reflejar. Lo anterior, se lleva a cabo con el fin de analizar todos los murales en conjunto y leerlos en una perspectiva histórica más amplia, por consiguiente, fue una reconstrucción de la memoria desde 1959 hasta 2023 en el que resaltaron iconografías que correspondieron a las categorías previamente propuestas dado que aludieron a iconos políticos internacionales y nacionales, a los estudiantes caídos que hicieron parte de la comunidad universitaria y a símbolos que dan un sentido a determinados conceptos. El resultado fue la historia de una memoria universitaria atravesada por la lucha política, el trauma y el simbolismo ideológico. A continuación, un cuadro en el que se busco agrupar el archivo de los murales en univalle, a la izquierda las obras recopiladas y a la derecha la experiencia histórica a la que aluden sus elementos iconográficos; se catalogó de la siguiente manera con el fin de que los murales se leyera en conjunto como un compilado que da cuenta de la memoria de univalle.

Murales	Experiencias históricas que han movilizado agencias y discursos
	1959: Revolución cubana

Ficha técnica: <i>Mural de la Revolución Cubana</i> (s.f.), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la entrada de la cafetería central, 2023.	
 Ficha técnica: <i>Mural de Camilo Torres</i> (s.f.), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Socioeconomía edificio D13, 2023.	1960: Fundación de la Facultad de sociología de la Universidad nacional de Colombia, impulsada por Camilo Torres
 Ficha técnica: <i>Mural de Malcolm X</i>, realizado por el colectivo Cadhubev Benkos Vive (2017), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en el primer piso de la Facultad de Ciencias Naturales y Exactas edificio E20, 2023.	1965: Homicidio de Malcolm X, activista por los derechos de los afroamericanos
 Ficha técnica: <i>Mural de Camilo Torres</i>, realizado por el colectivo W.C y REC (s.f.), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Humanidades en el edificio D8, 2023.	1966: Muerte de Camilo Torres después unirse a la guerrilla del ELN



Ficha técnica: Mural de la columna Che Guevara (s.f.), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en el primer piso de la Facultad de Ciencias Naturales y Exactas edificio E20, 2023.

1967: Muerte del Che Guevara, guerrillero de la Revolución cubana y símbolo de colectivos políticos, fue dado de baja en Bolivia



Ficha técnica: Grafiti “26 de febrero del 71” (2023), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en las escaleras del auditorio del edificio E24, 2023.

26 de febrero 1971: Masacre en Cali emprendida por la Policía Nacional en el marco de protestas estudiantiles en la que murieron entre 15 y 30 personas



Ficha técnica: Mural de Jaime Pardo realizado por el colectivo de estudios memoria patriótica (s.f.), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Humanidades en el edificio D10, 2023.

1987: Homicidio de Jaime Pardo en el marco del exterminio de la Unión Patriótica por parte de fuerzas paramilitares y del ejército nacional



Ficha técnica: *Mural de Iván Cepeda* realizado por la UJP (s.f.), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Humanidades en el edificio D10, 2023.

1994: Homicidio de Manuel Cepeda en el marco del exterminio de la Unión Patriótica por parte de fuerzas paramilitares y del ejército nacional



Ficha técnica: *Mural de Jaime Garzón* realizado por el colectivo Idearios (s.f.), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la cafetería central en el edificio D14, 2023.

1999: Homicidio de Jaime Garzón, referente para el movimiento estudiantil



Ficha técnica: *Mural de Johnny Silva* (s.f.), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Ciencias Naturales y Exactas, 2023.

Septiembre 2005: Homicidio de Johnny Silva, estudiante que recibió un disparo del ESMAD cuando salía de la universidad en una protesta



Ficha técnica: Mural de la Comandanta Ramona realizado por la colectiva Amarantas (2022), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Ciencias Naturales y Exactas edificio E20, 2023.

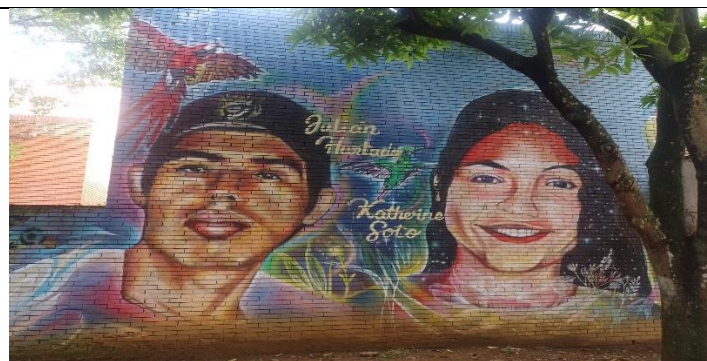
Enero 2006: Fallecimiento de la comandanta Ramona, mujer indígena comandanta del ejército zapatista de liberación nacional de México.



Ficha técnica: Mural de William, Julian y Jhonny Silva (2006-2007), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la cafetería central en el edificio D14, 2023.

Abril 2006: Homicidio de William Javier Ortiz, líder comunitario y estudiantil en la Universidad del Valle, asesinado por sicarios.

Octubre 2006: Homicidio de Julián Andrés Hurtado, líder estudiantil en la Universidad del Valle, asesinado por sicarios



Agosto 2007: Ejecución extrajudicial de la estudiante Katherine Soto en Buenaventura por la III Brigada del Ejército.

Ficha técnica: *Mural de Julián Hurtado y Katherine Soto* (s.f.), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Ingeniería en el edificio E24, 2023.



Ficha técnica: *Mural contra el neoliberalismo* (s.f.), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Ciencias Naturales y Exactas edificio E20, 2023.



Ficha técnica: *Mural de la mirada de Hugo Chávez* (s.f.), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Ciencias Naturales y Exactas edificio E20, 2023.



Marzo 2011: Presentación de proyecto de reforma a la ley 30 para la educación superior la cual produjo un paro estudiantil debido a que se insistía en que era una reforma de carácter neoliberal que privatizaría la universidad pública.

Marzo 2013: Fallecimiento de Hugo Chávez

Agosto 2016: Homicidio por delincuencia del destacado estudiante Edward Tumiñá Ocoró

Ficha técnica: <i>Mural de Eduardo Tamina Ocoro</i> (2016), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Humanidades edificio D7, 2023.	
 Ficha técnica: <i>Mural por la educación y la paz</i> (s.f.), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Humanidades edificio D7, 2023.	Octubre 2016: Gana el “No” en el plebiscito por los acuerdos de paz con las FARC
 Ficha técnica: <i>Mural de Manuel Zapata Olivellia</i> (s.f.), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Socioeconomía edificio D13, 2023.	Noviembre 2016: Conmemoración por los 12 años del fallecimiento del antropólogo y médico afrocolombiano Manuel Zapata Olivellia
	Noviembre 2016: Muerte de Fidel Castro, líder de la Revolución cubana.

Ficha técnica: <i>Mural de Fidel Castro</i> realizado por CPEL (2016), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la cafetería central edificio D14, 2023.	
 Ficha técnica: <i>Mural de Jorge Eliecer Gaitán y Gabriel García Márquez</i> (s.f.), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Ingeniería edificio E24, 2023.	Octubre 2018: Paro nacional del 2018 debido a la crisis de financiación de la universidad pública.
 Ficha técnica: <i>Mural de Jhonatan Landinez</i> (2019), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Ciencias Naturales y Exactas edificio E20, 2023.	Marzo 2019: Homicidio de Jonathan Landinez, estudiante de la Universidad del Valle asesinado en un plantón en Dagua en el que realizaba una capacitación a los indígenas del Cric
 Ficha técnica: <i>Mural de Johnny Rodríguez</i> (2020), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la cafetería central edificio D14, 2023.	Abril 2019: Muerte de Johnny Rodríguez en una protesta por el homicidio de Jonathan Landinez

 Ficha técnica: Mural “Él dio la orden” realizado por Univalle Unida (2019), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Ciencias Naturales y Exactas edificio E20, 2023.	Octubre 2019: Prohibición del mural y la imagen ¿Quién dio la orden? El cual denunciaba los falsos positivos en el gobierno de Álvaro Uribe.
 Ficha técnica: Mural de Cristina Bautista (2019), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Humanidades edificio D10, 2023.	Octubre 2019: Homicidio de Cristina Bautista, líder social indígena, egresada de Univalle del programa de trabajo social
 Ficha técnica: Mural de Jorge Eliecer Gaitán (s.f.), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Educación y Pedagogía edificio D13, 2023.	Noviembre 2019: Paro nacional de 2019
-	Marzo 2020: Pandemia Covid-19



Ficha técnica: *Mural de Jorge Eliecer Gaitán y Grafiti de Johnny Silva* (2021), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Escuela de Comunicación Social edificio D6, 2023.

Abril 2021: Paro nacional de 2021, por la reforma de tributaria presentada por el gobierno de Iván Duque



Ficha técnica: *Mural de Nicolas Guerrero* (2021), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la cafetería central edificio D14, 2023.

Mayo 2021: Homicidio de Nicolas Guerrero, manifestante en el paro nacional de 2021



Ficha técnica: *Mural de Sebastián Jacanamijoy* (2021), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Educación y Pedagogía edificio D13, 2023.

Mayo 2021: Homicidio de Sebastián Jacanamijoy un maestro de vida del Pueblo Inga, asesinado en un punto de concentración en el barrio Meléndez en el marco del paro nacional

 Ficha técnica: Mural de Jaime Rosas realizado por CPEL (2021), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Ingeniería edificio E24, 2023.	Mayo 2021: Homicidio de Jaime Rosas, estudiante de la Universidad del Valle asesinado en el punto de concentración en el Paso del Comercio en el marco del paro nacional
 Ficha técnica: Mural feminista contra la misoginia y el acoso realizado por COVAL (2022), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Ingeniería edificio E24, 2023.	2022: Polémicas dentro de la universidad por casos de acoso por parte de docentes a estudiantes mujeres
 Ficha técnica: Mural por Palestina realizado por el colectivo ComRevCo (2023), fotografía tomada por Juan Diego Barona Fernández, ubicado en la Facultad de Ingeniería edificio E24, 2023.	Octubre 2023: Inicio del conflicto entre Israel y Palestina

Como se ha apreciado, los murales en conjunto construyen una voz que da testimonio ya sea desde el pasado o desde la actualidad sobre las formas de organización que han tenido los colectivos estudiantiles en su historia reciente, en síntesis, configuran una representación de

las prácticas estudiantiles. Además, dado que los murales son expresiones artísticas caracterizadas por su carácter efímero muchas de estas voces han sido ahogadas por la pintura blanca, por eso también, se buscó catalogar este archivo fotográfico para conservar una porción de estas representaciones.

CONCLUSIONES

En este trabajo se ha problematizado la manifestación muralista desde una perspectiva historiográfica, en la medida en que las fuentes se han pensado como medios de representación de una memoria colectiva que busca producir agencia. En consecuencia, el concepto de *Representación* ha sido clave para comprender la práctica del mural en una dimensión histórica, en ese sentido, el planteamiento de este trabajo parte de Roger Chartier para intentar realizar un ejercicio de Historia cultural y de la memoria. El mural, se ha comprendido bajo esta lógica por una construcción de sentido y una asimilación del lenguaje político en un espacio determinado, ahora bien, para Chartier en aquella construcción de sentido, los dispositivos formales que producen representaciones “inscriben en sus estructuras mismas los deseos y las posibilidades del público al que apuntan, por tanto, se organizan a partir de una representación de la diferenciación social”¹⁵⁹. En ese orden de ideas, los vestigios como representaciones (murales) dan cuenta de cómo se concebía un conflicto histórico, por lo que deben contextualizarse y leerse según el modo en que se produjeron. En diálogo con Foucault, son discursos que deben abordarse con especificidad porque se enmarca en una producción regulada de saberes y conocimientos.

Hay que insistir en que Chartier comprende las representaciones como matrices de producción de sentido e identidades, por eso, ve fundamental que los estudios culturales se articulen con el poder en sus manifestaciones, y las aborda como generadoras de formaciones sociales¹⁶⁰. Lo anterior conlleva a estudiar las transformaciones de las prácticas que son producto de estructuras del mundo social. Por lo cual, estas conclusiones dialogan con las de Chartier cuando propone el planteamiento que indica que las prácticas culturales producidas por representaciones están inmersas en constantes relaciones de poder entre quienes las producen y quienes las asimilan. Para Chartier, se desea “comprender a partir de los cambios en modo

¹⁵⁹ Chartier, *El mundo como representación*, 60.

¹⁶⁰ Chartier, *El mundo como representación*. 62

de ejercicio del poder (...) tanto las transformaciones de las estructuras de la personalidad como las de las instituciones y las reglas que gobiernan la producción de obras y la organización de las prácticas”¹⁶¹.

En relación con la investigación, se argumenta que los murales se configuran como discursos iconográficos, ya que condensan signos y símbolos significados a partir de la experiencia colectiva de la comunidad universitaria; además, inscriben en sus estructuras las formas de pensarse el espacio universitario, por lo que los murales son resultado de prácticas colectivas transformadas en matrices que producen sentido; además sus estrategias de propaganda se explican considerando a la universidad como un espacio de disputa y participación política.

Por tanto, la conclusión fundamental considera que, dadas las prácticas y experiencias del devenir universitario, el mural puede considerarse conceptualmente un medio de representación. Dicha conclusión implica una serie de problemas historiográficos que han sido abordados en el desarrollo del trabajo y de los que se concluye lo siguiente:

1. Históricamente dentro de la comunidad universitaria se ha producido el discurso que plantea que la agencia de los colectivos estudiantiles en diversas coyunturas responde a un movimiento social cohesionado; sin embargo, dicha idea implica un conflicto de representación. Los murales en la universidad dan cuenta de una diversidad bien definida que se involucra en la participación política, por lo cual, cada colectivo según sus experiencias produce una representación diferente, por consiguiente, hay una imposibilidad de una representación total real, y la idea que se difunde y pregona sobre una representación de todo el movimiento estudiantil no responde a la totalidad de realidades colectivas sino a una organización específica con un capital político mejor definido que permite asimilar su reconocimiento con el de toda la comunidad. En ese sentido, la universidad supone un campo en el que se disputa reconocimiento de sí mismos para diferenciar la forma en que cada subjetividad comprende un proceso particular; por ejemplo, una sujeto de un colectivo sustentado en principios feministas interpreta de manera diferente la figura del Che Guevara a como lo interpreta un militante de una organización marxista que ha simpatizado con la experiencia cubana; no obstante, tal diferenciación no ha implicado una negación de alguna perspectiva en cuestión, en algunos casos, se podrán restringir espacios a sujetos no representados en el colectivo, pero justamente porque son espacios que constituyen una representación

¹⁶¹ Chartier, *El mundo como representación*. 62.

determinada. Dado esto, es posible que murales que ideológicamente pueden ser antagónicos se encuentren juntos; por otra parte, en momentos de conflictos que se han desbordado al contexto nacional, se han llevado a cabo espacios de consenso para configurar una representación que concilie algunos intereses más generales para emprender una acción colectiva más amplia, por ejemplo, la agencia estudiantil en 2018 se organizó en una representación que acogía propuestas opuestas al neoliberalismo.

2. El muralismo lleva a cabo un ejercicio de representación en la medida en que cumple determinadas condiciones, en primera instancia para que el producto de una práctica cultural se comprenda como representación debe objetivar sentidos y significaciones, y debe producir anclajes en las formas de concebir la realidad de algún grupo particular, un mural, por ejemplo, como el de Nicolás Guerrero (imagen 14) surge de una práctica colectiva que interpreta el concepto de resistencia según el devenir de la memoria y traslada aquellas nociones y posturas a una obra artística mural, por lo tanto, configura un discurso iconográfico, en consecuencia, dicha expresión del mural mediante sus elementos y las fórmulas que incorpora produce un anclaje en la comunidad que lo especta en complemento con otros discursos o agencias emprendidas por organizaciones estudiantiles. En segunda instancia, debe dar razón al grupo que produce el mural, lo cual logra en la medida en que la representación busca comprender acontecimientos difíciles atravesados por el grupo, legitimar acciones emprendidas por el grupo y difundirlas, y en últimas establecer una diferenciación con otros grupos, lo que implica el reconocimiento de la diversidad, en ese orden de ideas, el mural de un estudiante asesinado como Jaime Rosas difunde y elabora un trauma, justifica y motiva a la movilización social y constituyen una enunciación del colectivo que los contraste de grupos que inciten la violencia política o la represión.
3. El muralismo es un discurso que alude a la memoria y las sensibilidades de la comunidad estudiantil por medio de estrategias iconográficas que retoman principios de la propaganda política. Previamente se destacó sobre la historia del mural sus orígenes propagandísticos dado que era una práctica relacionada con la coyuntura política de la Revolución Mexicana que buscaba enseñar sobre la nación; en el caso que nos concierne, la práctica del mural ha sido política por su intervención en un espacio público que ha sido a la vez disputado y por las temáticas a las que alude, dado esto su propósito corresponde al convencimiento político y a la permanencia del discurso, en

ese orden de ideas, en los momentos que se han producido murales estos incluyeron una serie de signos y símbolos que a lo largo de la historia han funcionado para convertir la imagen en medio para apelar a las sensibilidades colectivas. Por lo tanto, las representaciones de corte político responden a tres fórmulas, la primera es referida a iconos políticos que han influido en el pensamiento político; la segunda a estudiantes asesinados en contextos de represión y violencia, que se diferencian de los líderes ideológicos, por representar en primera instancia una fracción de toda la comunidad universitaria y en segunda instancia por representar un trauma colectivo; y la tercera, se trata de un arte más asentado en lo simbólico y lo significativo de manera que aluda a un concepto que oriente comportamientos y estructure un discurso en torno a dicho concepto. En esa medida, el mural sigue unas pautas, por ejemplo, las miradas deben definir primero a donde ver dependiendo del mensaje que busquen transmitir; la expresión en las sonrisas se definen según qué tan cercano deber ser a la comunidad; su estilo personal debe también hablar para dar cuenta de la condición social de quien es representado y en consecuencia mediante la semejanza de estereotipos producir asimilación; los colores deben responder a los ideales políticos del colectivo; y siempre debe haber una frase, si el mural es de un icono político debe ser de su autoría pero si es de un estudiante debe ser una frase planteada por la forma en que se le recuerda. Se concluye en este apartado que para la representación de los colectivos el componente emocional es fundamental para producir una mejor identificación, para lo cual, los usos de la propaganda han sido en su devenir bien recibidos para la ejecución del mural.

En síntesis, la Universidad del Valle no se puede comprender como un espacio homogéneo de representaciones, es en sí mismo un espacio de realidades muy diversas en cuanto a sus representaciones y, por lo tanto, es un espacio en constante disputa en sentido tanto ideológico como institucional, y frente a una perspectiva estudiantil de unas dinámicas de poder, dado que estudiantes organizados en colectivos o independientemente buscan emplear los muros como un medio de comunicación alternativo; así a modo de resistencia intervienen el espacio público mediante el arte para enunciar sus agencias dentro del campus universitario. En ese sentido, dotan a los muros de voces que relatan y rememoran, por medio de imágenes de estudiantes asesinados, referentes políticos y símbolos iconográficos, una manifestación de las acciones colectivas estudiantiles que han construido la historia de la Universidad del Valle. En últimas el problema de fondo es la construcción de conciencia estudiantil.

El propósito de esta investigación se sustentó en proponer una discusión en torno a las formas de representar una agencia colectiva para problematizar como el arte se desborda a las sensibilidades de los sujetos y preguntarse cuál ha sido la relación histórica entre el espacio y el arte, al menos en años recientes en donde creció la tendencia de pintar la universidad. En ese sentido, la propuesta consiste en interpretar la historia de la participación política de la comunidad estudiantil a partir de sus prácticas culturales que sobreviven como murales, y que terminan dando voz a los muros para dar un testimonio que reviva la memoria de Univalle.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Periódicos: El Espectador, El Tiempo, El País, La Palabra, Campus (Univalle).

Noticiero: Pazcífico noticias.

Informe de la Comisión de la verdad

Centro de Memoria Histórica

Fanzines: Asonada memoria (CPEL)

Archivo fotográfico del muralismo y el graffiti en la Universidad del Valle. Recopilado por Juan Diego Barona Fernández.

Entrevistas

Cabezas, César. “Entrevista sobre el colectivo Cadhubev Benkos vive”. Entrevista por Juan Diego Barona Fernández. 2023.

<https://journaliststudio.google.com/pinpoint/document->

[view?collection=30638f225ffa8947&docid=c383e3853c396d44_30638f225ffa8947_0_0](https://journaliststudio.google.com/pinpoint/document-view?collection=30638f225ffa8947&docid=c383e3853c396d44_30638f225ffa8947_0_0)

Coval. “Entrevista sobre el colectivo Coval”. Entrevista por Juan Diego Barona Fernández. 2023.

https://journaliststudio.google.com/pinpoint/document-view?collection=30638f225ffa8947&docid=da2705b1e7f9f449_30638f225ffa8947_0_0

Díaz, Saray. “Entrevista sobre el colectivo CPEL”. Entrevista por Juan Diego Barona Fernández. 2023.

https://journaliststudio.google.com/pinpoint/document-view?collection=30638f225ffa8947&docid=c383e3853c396d44_30638f225ffa8947_0_0

Galeano, David. “Entrevista sobre el colectivo Univalle Unida”. Entrevista por Juan Diego Barona Fernández. 2023.

https://journaliststudio.google.com/pinpoint/document-view?collection=30638f225ffa8947&docid=c383e3853c396d44_30638f225ffa8947_0_0

Fuentes secundarias.

Aceves Lozano, Jorge E. “La historia oral y de vida: del recurso técnico a la experiencia de investigación”. En *Técnicas de Investigación en sociedad, cultura y comunicación*, de Jesús Galindo Cáceres, Coordinador. México: Prentice hall, Pearson Educación, Addison Wesley, 1998).

Alonso, Ana Jorge y Eugenia Hernández Rueda. “El muralismo estudiantil en Colombia. Acción política y discurso sobre las paredes de la Universidad Nacional de Colombia”.

Signo y Pensamiento, vol. 40, núm. 78, (2021).
<https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp40-78.meca>

Aranda Sánchez, José María. “El Movimiento Estudiantil y la Teoría de los Movimientos Sociales”. *Convergencia* Núm. 21 (2000): 225-250. URL:

<https://www.redalyc.org/pdf/105/10502108.pdf>

Archila, Mauricio. “El movimiento estudiantil en Colombia, una mirada histórica”, *OSAL* Año XIII, N° 31 (2012): 71-105. URL:

<https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/13889/1/OSAL31.pdf>

- Atehortúa Cruz, Adolfo León. “El movimiento universitario de 2018: ¿histórico?”. *Universidad distrital Francisco Jose Caldas*. 141-63. https://die.udistrital.edu.co/sites/default/files/doctorado_ud/produccion/el_movimiento_universitario_de_2018_historico.pdf
- Beuchot, Mauricio. *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México: Fondo de cultura económica, 2004.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Critica, 2001.
- Causse Cathcart, Mercedes. “El concepto de comunidad desde el punto de vista socio–histórico-cultural y lingüístico” *Ciencia en su PC*, núm. 3, (2009). P. 13. URL: <https://www.redalyc.org/pdf/1813/181321553002.pdf>
- Castellanos, Polo. “Muralismo y resistencia en el espacio urbano”. *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*. Volumen 7, número 1, (2017): 145-153. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6196113>
- Castellanos Olmedo, Adriana “¡No a la represión! Estampas políticas de la I Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali, 1971”, en *De mayos del 68 a la Cali del 70. Ensayos en perspectiva latinoamericana de una década que transformó el mundo*. Editado y compilado por Carolina Abadía Quintero y Antonio J. Echeverri Pérez, 85-107. Cali. Universidad del Valle, 2020.
- CIDH, Informe No. 170/17, Caso 11.227 Fondo. Integrantes y Militantes de la Unión Patriótica. Colombia. 6 de diciembre de 2017. <https://partido-up.org/wp-content/uploads/2021/01/11227FondoEs.pdf>
- Centro Nacional de Memoria Histórica “¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad”. Bogotá: Imprenta Nacional, 2013.
- Chihu Amparan, Aquiles. “La teoría de los campos en Pierre Bourdieu”. *Polis México* 98 (1998): 179-198, URL: <https://polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/345>.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa editorial, 1992. 50

- Cruz Rodríguez, Edwin. “La MANE y el paro nacional universitario de 2011 en Colombia”, *Ciencia Política* N° 14 (2012): 141-193. URL: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4781408.pdf>
- De Saint Exupéry, Antoine. *El Principito*. Bogotá: Editorial Solar, 2015.
- Domenach, Jean-Marie. *La propaganda política*. Buenos Aires: EUDEBA, 1968.
- Durozoi, Gerard. *Diccionario Akal de Arte del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 2007. https://books.google.co.ve/books?id=y6709Jr7JD0C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false
- Duque Patiño, Juliana. *Jaime Garzón enseñó a reírnos de nuestra tragedia*. Centro Nacional de Memoria Histórica, acceso el día 1 de Julio de 2024, <https://centrodememoriahistorica.gov.co/tag/jaime-garzon/>
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Editorial Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Jodelet, Denise. “La representación social: Fenómenos, concepto y teoría”. En *Psicología social II. pensamiento y vida social. Psicología y problemas sociales*, de Serge Moscovici. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1986.
- Jodelet, Denise. “Pensamiento social e historicidad”, *Relaciones* 93, (2003)
- Koselleck, Reinhart “Historia de los conceptos y conceptos de historia”. En *Ayer Revista de Historia contemporánea*, no. 53, (2004): 27-45. URL: https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/53-1-ayer53_HistoriaConceptos_Fernandez_Fuentes.pdf
- Fernández Quesada, Blanca. “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, 2004. URL: <https://docta.ucm.es/entities/publication/39e6a098-0ab1-477c-926a-435c50d25781>
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 2010.

- Foucault, Michel. “Poder y saber”. En *El poder, una bestia magnífica: sobre el poder, la prisión y la vida*. Ed. Edgardo Castro, 67-86. Argentina: Siglo veintiuno editores, 2012.
- Gallo, Lylia. “Modernidad y arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX”. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 4. (1997): 10-31 URL: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46493>
- Ginzburg, Carlo. *Miedo, reverencia, terror. Cinco ensayos de iconografía política*. México: Editorial Contrahistorias, 2014.
- González Santos, Erinson Fernando. *Muralismo Ciudadano. Construcción de la memoria colectiva de Jaime Garzón*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2021. URL: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/79570>
- Gómez, Pedro Nel. “Las paredes hablan al pueblo”. *INTERNATIONAL CENTER FOR THE ARTS OF THE AMERICAS*. (1969). URL: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1093449#?c=&m=&s=&cv=8&xywh=-483%2C973%2C2274%2C1273>
- Gubern, Román. *La mirada opulenta, exploración de la iconosfera contemporánea*. México: Editorial Gustavo Gili, 1992.
- Gutiérrez López, William. *Significaciones y resignificaciones de la política y lo político: prácticas y discursos de los estudiantes de la Universidad del Valle, durante el periodo 1980-2010*. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, 2010.
- Melo, Jorge Orlando *Colombia: Una historia mínima*. Bogotá: Editorial Planeta, 2020.
- Miñana Blasco, Carlos. “Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la “música colombiana”. *Trashumante. Revista Americana de Historia Social* 15 (2020): 150-172. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n15a07>
- Mora, Martin. “La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici”. *Athenea Digital* - num. 2 (2002). URL: <https://atheneadigital.net/article/view/n2-mora>
- LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- LaCapra, Dominick. *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1991.
- Lenin, Vladimir. “La cultura proletaria”. En *Arte y literatura en la Revolución Bolchevique*. Comp. Sonia Almazán del Olmo. Colombia: Ocean sur, 2019.
- Pacheco Ladrón de Guevara, Lourdes Consuelo “Nosotras ya estábamos muertas: Comandanta Ramona y otras insurgentas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional”. México: Universidad Autónoma de Nayarit, 2019. URL www.unilim.fr/trahs/1881&file=1
- Palmer, Rod. *Murallas del cono sur*. Santiago: Ocho libros editores, 2015.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones manantial, 2010.
- Remón-Lara, Ramiro Faustino. “Propaganda política y la comunicación visual”, *Revista Santiago* 153 (2020). URL: <https://santiago.uo.edu.cu/index.php/stgo/article/view/4987>
- Ricoeur, Paul. “Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado”. *Historizar el pasado vivo en América Latina* (2007). URL: http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php
- Rom, Harre y Lamb Roger. *Diccionario de psicología social y de la personalidad*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Ruiz Guadalajara, Juan Carlos. “Representaciones colectivas, mentalidades e historia cultural: a propósito de Chartier y el mundo como representación” *Relaciones* 93, volumen 24, (2003).
- Sinning Téllez, Luz Guillermina. *Miradas a la plástica colombiana de 1900 a 1950: un debate histórico y estético*. (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, Ministerio de Cultura, 2011). 171.
- Siqueiros, David Alfaro et al. “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores”. *INTERNATIONAL CENTER FOR THE ARTS OF THE AMERICAS*. (1923) URL: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/751080#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-1426%2C-400%2C4913%2C2749>

- Terzaghi, Cristina. “Presentación de la catedra de Muralismo y Arte público monumental, UNLP 2006” En *Murallas del cono sur*, de Rod Palmer. Santiago: Ocho libros editores, 2015.
- Tirado Mejía, Alvaro. *Los años sesenta una revolución en la cultura*. Bogotá: Debate, 2014.
- Traverso, Enzo. *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del Siglo XX*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Villa Gómez, Juan David y Manuela Avendaño-Ramírez. “Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política” *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, vol. 8, núm. 2, (2017): 502-535, DOI: <https://doi.org/10.21501/22161201.2207>
- Weber, Max. “Los tipos de dominación”. En *Economía y sociedad*. URL: https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/weber_marx-economia_y_sociedad_cap_3.pdf
- Zemelman, Hugo. *Pensar y poder. Razonar y gramática del pensar histórico*. México: Siglo XXI. 2015.
- Žižek, Slavoj. “El “trabajo del sueño” de la representación política”. En *El año que soñamos peligrosamente* de Slavoj Žižek. Madrid: Ediciones Akal, S.A, 2013.