

“Las cuchas tienen razón”. Murales y contradispositivos comunicativos y políticos*

“As ‘cuchas’ têm razão”.
*Murais e contradispositivos
comunicativos e políticos*

“The ‘cuchas’ Are Right”.
*Murals and Communicative
and Political Counter-Devices*

Diana Carolina Moreno Rodríguez**

DOI: 10.30578/nomadas.n58a15

La pintada de los murales por la memoria se constituye en una nueva expresión de la movilización social en Colombia. Esta manera de tomarse las calles no sólo se revela como una ampliación de las formas de exposición política de colectivos artísticos y sociales, y de víctimas, sino como un ejercicio de reorganización comunitaria y comunicativa. La autora encuentra que los murales demuestran una apropiación estética de la ciudad, y en ella la vuelta al barrio, la cuadra o la esquina como espacios de reunión y escenificación de lo popular, y asimismo, lo que se da en torno al ejercicio de pintar: la convocatoria, la consolidación de nuevos símbolos y la circulación de imágenes.

Palabras clave: movilización social, performatividad política, murales, dispositivo, memoria.

A pintura de murais pela memória constitui uma nova expressão da mobilização social na Colômbia. O artigo aborda como a ocupação das ruas se revela não apenas como uma ampliação das formas de exposição política de coletivos artísticos, sociais e de vítimas, mas também como um exercício de reorganização comunitária e comunicativa. A autora constata que os murais evidenciam uma apropriação estética da cidade e, nela, o retorno ao bairro, ao quarteirão ou ao canto como espaços de reunião e encenação do popular e, ao mesmo tempo, o que ocorre em torno do exercício de pintar: a convocação, a consolidação de novos símbolos e a circulação de imagens.

Palavras-chave: mobilização social, performatividade política, murais, dispositivo, memória.

The painting of memory murals constitutes a new expression of social mobilization in Colombia. The article examines how this way of taking over the streets not only represents an expansion of the political exposure of artistic and social collectives, and of victims, but also serves as an exercise in community and communicative reorganization. The author states that murals reveal an aesthetic appropriation of the city, signifying a return to the neighborhood, the block, or the corner as spaces for gathering and performing the popular, and highlights the processes surrounding the act of painting: the collective call, the consolidation of new symbols, and the circulation of images.

Keywords: social mobilization, political performativity, murals, dispositivo, memory.

* Este artículo se deriva de mi tesis doctoral, titulada *Acción política performativa: relacionalidad y agenciamiento en las nuevas formas de reclamación*, desarrollada entre los años 2017-2020.

** Profesora asistente del Departamento de Estudios del Lenguaje de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá (Colombia). Doctora en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud; magíster en Docencia; licenciada en Humanidades y Lengua Castellana. Con intereses investigativos en las subjetividades políticas, el lenguaje y la performatividad.
Correo: mo-diana@javeriana.edu.co

original recibido: 21/04/2025
aceptado: 16/08/2025

ISSN impreso: 0121-7550
ISSN electrónico: 2539-4762
nomadas.ucentral.edu.co
nomadas@ucentral.edu.co
Artículo # n58a15 - Págs. 1~11

Aunque hace más de una década que los muros de las ciudades colombianas, especialmente los de la ciudad de Bogotá, se han vestido de colores, el graffiti como ejercicio de irrupción comunicativa y política solo se inserta fuertemente en el imaginario colectivo hasta la aparición del mural *¿Quién dio la orden?* en 2019. Lo que se gesta a través de dicho mural no es solo una expresión de denuncia, sino una revelación directa de cómo la censura opera mediante el borramiento, pero también de cómo la sublevación del arte popular y urbano puede amplificar lo que los aparatos judiciales no consiguen. Esta respuesta nos propone revivir una discusión respecto a la comprensión de los dispositivos y su carácter rectificador a través de mediaciones como el arte político o los murales por la memoria.

En Latinoamérica, la inserción del arte político nace para contrarrestar el terror instaurado por las dictaduras en Argentina y Chile, entre las décadas de los setenta y los noventa. Con este proliferan una serie de movimientos en los que se reúnen tanto víctimas como artistas para establecer acciones de intervención pública en las que el escrache, sobre todo en Argentina, y la pintada política se proponen como expresiones alternativas a la denuncia judicial. Además de estas, otras formas de organización social han posicionado un entrecruzamiento de comprensiones epistémicas, afectivas y estéticas en torno a los activismos y el arte (Red Conceptualismos del Sur, s. f.), considerando que de allí emergen expresiones de la acción política y co-

lectiva que pueden ser entendidas tanto en el plano comunicativo como desde en el político.

Los estudios sobre la acción política y la acción colectiva en los últimos años han evidenciado precisamente una serie de transformaciones en los repertorios, los lenguajes y las intencionalidades que guardan. Autoras como Laura Quintana (2015) y Laura Azuero (2023) establecen que las expresiones de la reclamación utilizadas, inclusive, previamente al estallido social del 2021, se constituyen en un referente de reconfiguración estética, política y afectiva, al apropiarse del espacio público. Esto quiere decir que las formas de movilizarse se modifican tanto en los modos de expresión como en el contenido de la reclamación, pues de ellas se sigue un despliegue de creatividad que se expresa en diferentes formas de manifestarse y de interesar al Estado, pero también a la sociedad civil. Con esto, se amplían las reclamaciones, pasando de la garantía de una carta de derechos a la reordenación de cuestiones más estructurales, e incluso, culturales. El caso de los murales: *¿Quién dio la orden?, Nos están matando* y *Las cuchas tienen razón*, es particular porque además de ser expresiones performativas de la acción política (Moreno y Valerio, 2020), visibilizan disputas por los significados construidos en torno a la memoria y al espacio público. Se podría decir que, aunque esta emergencia de los murales como mediaciones políticas revela de fondo una sublevación frente a la falta de credibilidad en los medios, también trae consigo una renovada forma de comprender la manera en que actúan los dispositivos

del poder. Apropiarse de los muros, así como de hacer circular politicidades en torno a su pintura y a su censura, pueden configurarse en salidas a la homogenización cultural. Así, parece que la pintada de los murales revela la emergencia de un contradispositivo epistemológico, comunicativo y político.

Para Espósito (como se cita en Cadahia, 2016), el dispositivo se entiende como una maquinación que sitúa a los hombres en un orden o en una trama de la cual no pueden escapar; por el contrario, para Deleuze (1990) puede constituirse en un “régimen de lo visible y lo enunciable” (p. 158), que puede develar las líneas de fractura o las formas de subjetivación. En esta última definición es posible visibilizar aquello que contraría al dispositivo, y que, a través de los murales, no solo propone una comprensión epistemológica sobre lo que ocurre en la ciudad cuando se pinta, sino que deja al descubierto lo que ocurre con las ciudadanías que pintan, las cuales son unas *ciudadanías comunicativas y afectivamente encarnadas*, que no solo se preocupan por las formas de la movilización, sino por las maneras de comunicar sus efectos. Para este caso me detendré en el mural las *Cuchas tienen razón* y desde allí explicaré por qué tal ejercicio de movilización es también una respuesta a los dispositivos del poder desarrollados históricamente en Colombia.

Con lo anterior, para este número de la revista *NÓMADAS* titulado: *Comunicación y lenguajes: derivas creativas contra la instrumentalización*, también me interesa establecer algunas reflexiones a partir del mural en mención, especialmente en cómo este da cuenta de unas salidas creativas y populares de la comunicación en tiempos de crisis. Dichas reflexiones se derivan de mi trabajo de investigación doctoral, desarrollado entre 2017 y 2020, y titulado *Acción política performativa: relationalidad y agenciamiento en las nuevas formas de reclamación*. Para cumplir este objetivo, el artículo está dividido en tres apartados: en el primero, trato de contextualizar la crisis de los medios de comunicación y las movilizaciones de las últimas décadas, entendiendo cómo los lenguajes utilizados en ellas han venido estableciéndose como referentes de reconfiguración política, cultural y especialmente comunicativa. En segundo lugar, me detengo en *el dispositivo* como un concepto que ha sido trabajado por diferentes autores de la filosofía política, para entender cómo los murales pueden ser contradispositivos

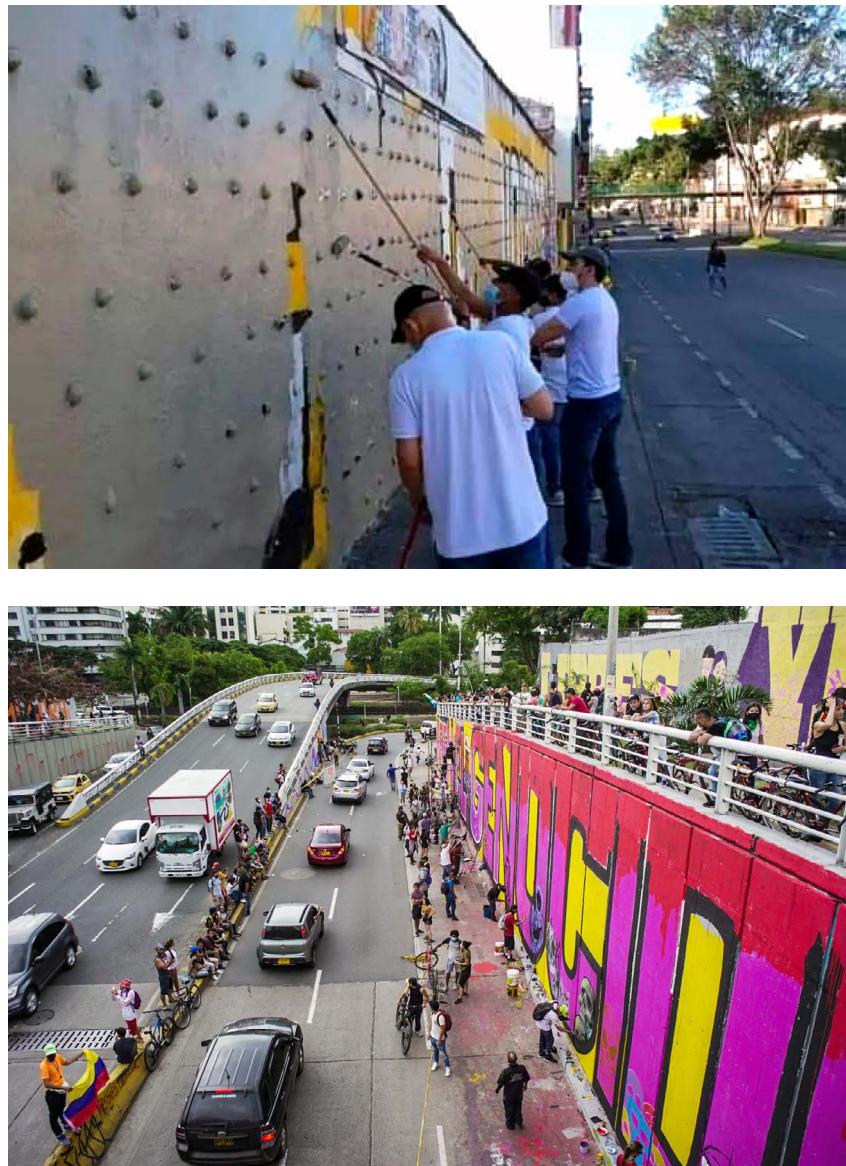
epistemológicos. En tercer lugar, reviso las salidas comunicativas y políticas que tienen tales murales y me arriesgo a pensarlos más allá de mediaciones de las ciudadanías contemporáneas.

La crisis de los medios de comunicación y la emergencia de nuevos lenguajes en la movilización social

La crisis de los medios de comunicación en Colombia no solo tiene que ver con la irrupción de las tecnologías de la comunicación y con la inserción de las redes sociales como espacios de amplificación política, sino que se relaciona con la construcción de imaginarios y narrativas que tergiversaron por mucho tiempo la comprensión del conflicto armado, y que no supieron aportar, pedagógicamente hablando, al cierre del acuerdo de paz. Con lo anterior, esta incidencia de los medios puede entenderse desde la ratificación del discurso del enemigo interno y la promulgación de lenguajes supremamente guerreristas; pero también, desde un ejercicio de denuncia, así como un enlace directo con comunidades a nivel regional (Comisión de la Verdad, 2021, p. 351).

Para el plebiscito de 2016 los medios de comunicación colombianos tenían como tarea fundamental mediar la información relacionada con el acuerdo, y, por tanto, modificar el lenguaje del conflicto, así como explicar de manera objetiva los acuerdos y las historias de paz detrás de ellos (Misión de Observación Electoral [MOE], 2017). No obstante, ese momento coyuntural, histórica y mediáticamente, dejó a la luz los sesgos en las agendas editoriales y la proliferación de discursos que distorsionaban la perspectiva de género de los acuerdos con la malinterpretada *ideología de género*. El monitoreo realizado por la MOE (2017) puso en evidencia la poca capacidad que tuvieron algunos medios para hacer una pedagogía del acuerdo y amplificar historias que pudieran reedificar la comprensión del conflicto. Aunque las implicaciones políticas detrás de las agendas ya eran reconocidas, la contrarrespuesta al triunfo del NO y, por supuesto, a la superficial comprensión de los acuerdos, llegó a través de *la marcha del silencio*, convocada principalmente por organizaciones estudiantiles, sociales y culturales. Así, el antecedente del paro universitario del 2011, y esta, una de las marchas multitudinarias del

Imagen 1. Fotos tomadas en Cali durante el “estallido social”



Fuente: tomado de: Bluradio.com

decenio, inaugurarían la reconfiguración en los lenguajes de la movilización y las formas de comunicación intrínsecas a la reclamación política (Moreno y Valerio, 2020).

La espontaneidad de la organización social allí desplegada, la variación de los lenguajes de la movilización y la convocatoria de integración a la sociedad civil, en general, marcarían un cambio en el talante discursivo de la protesta y plantearían, a la vez, una articulación entre un tipo de comunicación po-

pular, callejera y directa, así como un despliegue de mediaciones que integrarían lo político, lo estético y lo cultural. A estas mediaciones las relaciono con murales como *¿Quién dio la orden?*, y los realizados colectivamente en el marco del estallido social: *Nos están matando* o *Paren el genocidio*; expresiones que se establecieron como una respuesta a la fuerte estigmatización de las organizaciones sociales, y, por ende, al resquebrajamiento del tejido dejado por el impacto del conflicto (Cruz, 2016) y la polarización política.

El talante comunicativo de estos murales no solo puede entenderse desde el poder de convocatoria logrado, sino que plantea una discusión que parece abrirse en torno a la apropiación del espacio público como un lugar de apropiación política, de reconstrucción de las historias en torno al conflicto y de la ratificación de una memoria de las víctimas como un ejercicio de politiedades distintas.

En este caso, el mural pintado en enero de 2025, *Las cuchas tienen razón*, se da "posterior a la ratificación de la JEP acerca de la existencia de cadáveres de jóvenes de la comuna 13 (en Medellín), dados por desaparecidos, asesinados entre los años 2002 y 2004"¹ (Jurisdicción Especial para la Paz [JEP], 2025) y sepultados en *La escombrera*; colectivos culturales, universitarios y de las madres buscadoras deciden plasmar en el puente del Mico, en la ciudad de Medellín, la imagen de una de las madres. Este mural no solo representa de manera directa la imagen de la denuncia, sino que, al integrar el negro, el amarillo y el rojo actualiza simbólicamente el mensaje del graffiti *¿Quién dio la orden?*, ratificando discursivamente el negacionismo que por mucho tiempo caracterizó la búsqueda de los desaparecidos de *La escombrera*. Sin embargo, en contra del mensaje emitido por la JEP y por los colectivos en mención, días después, el mural es borrado con pintura gris, siguiendo un sugerente mensaje publicado en X por el alcalde de la ciudad y remarcando así un *modus operandi* ya instaurado con los murales de los falsos positivos y los del estallido social. Más allá del juego de escritura, borramiento y recontra-escritura, en el trasfondo, estos murales logran constituirse en un tipo de mediación política, a la vez que en un contradispositivo epistemológico y comunicativo.

En este ejercicio de borramiento hay dos cosas que llaman la atención: la institucionalización de la censura y la contrarrespuesta diversificada que se da ante ella. Por un lado, el mensaje respecto al mural, emitido por Federico Gutiérrez, alcalde de la ciudad, alude desde el civilismo a un tipo de estetización de la ciudad que decreta la uniformidad de las paredes como un *sensorium* de limpieza. Es decir, un dispositivo de dominación sobre el que parece sancionarse un orden. Sin embargo, la contracara de lo que se evoca con esta orden es la transmisión negacionista de una historia que liga el accionar del paramilitarismo con la aquiescencia del Estado. Con este gesto también se da apertura a un jue-

go performático en el que el borramiento es a la vez una invitación para una serie de emplazamientos propios de la reescritura del mural.

Paradójicamente, el borramiento desencadena la reduplicación y viralización del mural. Es decir que, la acción de censura invita a que múltiples colectivos se den a la tarea de pintar murales similares en diferentes partes del país, y que, además, esta información circule tanto en las redes sociales como en los medios alternativos para viralizar *las acciones populares de pintar*. Aquí hay dos cosas que señalar y es que, el juego performático más allá del valor semiolingüístico del mural, de lo que imita y de lo que transmite, está en la interpellación hacia la ciudadanía para que esta participe en la reescritura. Con ello, lo performático está en que, mientras el borramiento se vuelve un ejercicio marginal (en la oscuridad o en momentos de poco tránsito), la reescritura logra convocar a la comunidad y se constituye en un ejercicio disruptivo de la temporalidad social en el que la protesta perdura en las paredes. Por esto, en lo que sigue intentaré exponer por qué los murales se configuran en contradispositivos epistemológicos, comunicativos y políticos.

De los dispositivos al mural como contradispositivo

Sobre la idea del dispositivo se han desarrollado diferentes orientaciones, reconociendo principalmente que estos estructuran, organizan, predeterminan, legitiman formas de vida, prácticas del poder y de la dominación, y que, por tanto, se materializan en la institucionalidad, el Estado, la familia, etc. Sin embargo, hay que decir que los dispositivos no son totalidades; es más, para Foucault (citado por Deleuze), no hay universalidad de lo verdadero en el dispositivo, sino que cada uno de ellos tiene curvas de visibilidad y enunciación y, por tanto, revela salidas o líneas de fractura (Deleuze, 1990). En esta línea, Jesús Martín-Barbero (1987) establece que actuamos en los dispositivos y que poseemos la capacidad de reorientarlos, hacerlos reversibles y escapar a la sujeción que prometen. Al unísono, la filósofa Cadahia (2016) plantea que el dispositivo, más allá de ser un artefacto orgánico, puede ser una disposición hacia lo existente, es decir, que intrínsecamente lo constituye la adaptabilidad y su alcance transformador. A ella le interesa principalmente el potencial estético y político de

los dispositivos, por eso me interesa retomar sus planteamientos acá para entender que tal potencial puede leerse en clave de los murales y de lo que estos generan performativamente. Para desarrollar esta idea me inclino más por el concepto de *contradispositivo*, porque desde allí me interesa establecer un tipo de dialecticidad, que lo convierte, a la vez, en salida epistemológica y comunicativa.

Siguiendo esta idea, partiré precisamente de la visión estético-política del dispositivo. La filósofa argentina resalta desde Foucault, pasando por Agamben, Espósito y Deleuze, aquello que del dispositivo es susceptible de entenderse como mediación entre lo racional y lo estético. Estas distintas configuraciones la llevan a situarse especialmente en la noción deleuziana que reconoce en el dispositivo un régimen de lo visible y de lo enunciable, y es desde aquí desde donde me interesa establecer dos claves epistemológicas y comunicativas de los murales: en primer lugar, retomando a Martín-Barbero (1987), los murales movilizan una forma de conocimiento que reivindica, principalmente el saber popular y colectivo, tensionan la materialidad de lo escrito, y posicionan las paredes y las calles como un lugar de inscripción del conocimiento. En segundo lugar, se apropián de elementos característicos de la comunicación de masas para producir modelos culturales y posicionarse como sujetos de la comunicación (Castells, 2009). En lo que sigue, ampliaré estas dos ideas.

Epistemologías del mural

Los murales se han constituido en un símbolo de la protesta y de la denuncia social en Colombia, por eso, se establecen como contradispositivos epistemológicos de reivindicación del saber popular, a la vez que posicionan las calles como espacios de producción y de reproducción del conocimiento colectivo.

En cuanto a lo primero, Azuero (2023) establece que el estallido social del 2021, no solo se constituye en un suceso que atraviesa la historia contemporánea del país, sino que se configura en una coyuntura a partir de la que nos es posible repensarnos histórica y políticamente (p. 19). Por eso, el paro, entendido como una teoría del acontecimiento, es la expresión de la participación ciudadana, la cual se materializa (de forma indefinida) en la apropiación real, virtual y simbólica de

las calles, la descentralización de los lugares de la protesta, el desmantelamiento de las estatuas y la emergencia de nuevos símbolos. Puntualmente, esto se manifiesta en la instauración de otras formas de lectura del accionar callejero, a través de los murales. El recuerdo de ese estallido, que se actualiza en las pintadas políticas de *Las cuchas tienen razón*, por ejemplo, hace del graffiti un ejercicio de reconocimiento artístico y comunitario, así como de amplificación de los sentidos respecto a la memoria colectiva.

Su valor histórico también puede entenderse como irrupción simbólica para determinar un nuevo orden de lectura de la ciudad. Si bien, la tradición del graffiti político en Colombia es más bien nueva, pues hasta el estallido se limitaba a ser ejercida sobre todo en espacios marginales y resguardada como una actividad nocturna, hoy puede develarse como una nueva expresión de la movilización y como un ejercicio de disputa por la reconstrucción de la historia, pues revela un orden distinto en la divulgación de lo popular. Según Rama (1998), las ciudades latinoamericanas son el epítome de lo que sería la episteme clásica: desde el plano como modelo cultural operativo (p. 19) hasta la ordenación judicial, a través de leyes y ordenanzas se determinaría un orden social evidenciado físicamente en la distribución de las calles. El mantenimiento de tal orden y linealidad también se expresaría estéticamente en la homogeneidad de las construcciones y de los colores. Para las ciudades del siglo XXI, el graffiti se convertiría en un recurso menos estandarizado para leer los signos de la ciudad y de sus gentes. En este punto es necesario mencionar que, como lo sustenta Gandara (2020), aunque el graffiti nace como una expresión contestataria y un tipo de escritura situada al “lado de la prohibición social” (Silva, 1987, como se cita en Gandara, 2020), logra insertarse como una práctica de resistencia o de disputa simbólica en la que se ponen en la escena pública sentidos y contrasentidos del negacionismo y de la censura. A partir de ellos, las calles, vistas tradicionalmente como espacios de tránsito, se convierten en espacios de enunciación tecnodiscursiva².

Recurro a este concepto porque me parece que ilustra de manera ejemplar lo que ocurre tanto discursiva como semiótica y políticamente en el ejercicio de pintura/borramiento de los murales. Paveau (2019) alude al tecnodiscocurso para explicar cómo en los procesos de comunicación digital, ciertas etiquetas, *hashtags* o insultos utilizados para establecer tendencias, pueden

ser resignificados por las comunidades afectadas. En tal proceso, el significado del insulto puede ser subvertido de manera tal que logra reparar y cohesionar el accionar del sujeto o la comunidad militante (2019, p. 122). La autora menciona que, si bien puede entenderse la resignificación como un hecho que pasa por lo lingüístico y lo discursivo, también puede evidenciarse desde materialidades semióticas y pragmáticas, como las que configuran, en este caso, los murales.

En esta línea, el mural puede ser analizado tanto en lo semiótico-discursivo, como en su trascendencia performativa y performática. De lo semiótico llama la atención la reiteración de los colores negro, amarillo y rojo, los cuales caracterizaron también los murales *¿Quién dio la orden?* y *Nos están matando*, convirtiéndose en marcas de un signo que parece aludir a significantes de denuncia y advertencia, pero también de reconfiguración simbólica de la memoria. Esta convencionalización de los colores de los murales se sitúa a la vez como un código de reapropiación política, pues, ante el borramiento con color gris, los murales se reiteran con los mismos colores, aunque con otras referencias icónicas.

Aquí es necesario resaltar el valor visual e icónico-indicial de las imágenes como escrituras otras, por eso pueden entenderse como contradispositivos epistemológicos. Esto se explica porque tradicionalmente la escritura alfabetica ha ocupado un lugar central en la historia de Occidente, tanto en la producción del conocimiento científico como en la transmisión de la información. Sin embargo, producir imágenes es un trabajo de develar lo indecible; involucrarse en la lectura de estas imágenes, tal y como lo explica Ranciere (2010), implica también situarse en términos de distancia o proximidad de lo que la imagen puede generar. Esto es apelar a una invitación implícita: pintar. En el caso de los murales, resulta interesante que quienes habitualmente solían ser espectadores de los murales, se vuelven productores, descentrando así la actividad de la pintada y convirtiéndola en una fiesta desde la que se rememora tanto el símbolo de la lucha como el de su apropiación colectiva. Con esto, el valor performativo y performático de los murales nos lleva a la idea de que, en contra de la censura, hay una repolitización de lo dado y, por lo tanto, una nueva articulación de las formas de ver, decir y pensar (Cadahia, 2016).

Imagen 2. Foto mural "Fuerza y graffiti"



Fuente: periódico *El Tiempo*, 17 de enero de 2025.

Imagen 3. Mural "Las cuchas tienen razón"



Tomado de: Colectivodeabogados.org

De lo anterior, también es importante resaltar que escribir en lo público y desde lo comunal cuestiona el precepto de la escritura como una suerte de ejercicio privado o de privatización. De hecho, el espacio visual de la escritura, su relación tipográfica con una materialidad blanca (Ong, 1987, como se cita en Vera, 2016), su privatización en lo impreso como un espacio propio del sujeto (Certeau, 1996), han hecho de la escritura una actividad de carácter solitario e íntimo, y por lo mismo, una forma de individualización del pensamiento. Mucho más, lo escrito en el papel, libro, artículo, ha orientado las dinámicas de producción del conocimiento a prácticas de competitividad académica. En cambio, las escrituras motivadas a través de los murales posicionan el acto de escribir como efecto mediador de procesos culturales, en los que convergen las comprensiones intersubjetivas sobre el conflicto, así como las afectividades y deseos en torno a él.

Otras formas de comunicar

Como se sigue del apartado anterior, las transformaciones instauradas con los nuevos repertorios de la movilización social parecen calar tanto en el ejercicio político como en las dinámicas culturales y comunicativas. Junto a esto, la convergencia entre las formas convencionales de la comunicación, el acceso a grandes volúmenes de información de talante global y local, el entrecruzamiento entre una comunicación subjetivo/comunal, así como la necesidad de transformar los modelos políticos a escenarios de comunicación personal (representados tanto en las redes sociales como en las calles), evidencian algunos de los cambios a gran escala del modelo comunicativo.

Al respecto, parece que estas transformaciones revelan algo que ya Jesús Martín-Barbero anticipaba en 1987, y es que, por un lado, la comunicación deja de ser un problema exclusivo de los medios y, por otro lado, lo popular deja de ser una cuestión de degradación cultural. Esto parece invertir un modelo en el que la instrumentalización de lo popular se convierte en el epicentro de la producción comunicativa, a la vez que, en un espacio de reappropriación democrática. Aquí la idea de contradispositivo se entiende porque, procedimientos minúsculos y cotidianos como el de congregarse a pintar las calles, juegan en contra de los mecanismos de la disciplina; es decir, las *maneras de hacer* son la contrapartida de los consumidores y con ello se da lugar a un nuevo orden social (De Certeau, 1996).

Con esto se ratifican algunas de las ideas planteadas por muchos estudiosos actuales del campo de la comunicación, entre ellas que las nuevas dinámicas políticas no pueden ser entendidas por fuera de la articulación entre prácticas comunicativas y movimientos sociales. Lo primero se da porque la credibilidad frente a los grandes emporios mediáticos parece extinguirse y posicionarse tanto a medios alternativos como a medios locales y comunitarios. Lo segundo, atiende a que las mismas organizaciones y colectividades políticas deciden impulsar formas más artesanales de comunicar *cara a cara*. Así, aunque el periodismo sigue desempeñando un papel

fundamental en el desenmascaramiento de la corrupción y de los usos perversos del poder, la comunicación directa y la cobertura informativa de los asuntos públicos ahora parece centralizarse en la ciudadanía.

Esta nueva focalización de lo comunicativo como ejercicio de la ciudadanía tiene de fondo una paradoja, pues, aunque las agendas mediáticas se establecen desde la opinión pública, en ellas se anclan tanto deseabilidades comunicativas aparentemente “democráticas”, como intencionalidades profundamente corporativas, ideológicas, políticas y de mercados. Lo cierto es que tanto las unas como las otras son leídas con cierto escepticismo por parte de las audiencias, que ya no son únicamente receptoras de la información, sino que se constituyen en productoras de mensajes que operan desde “convergencias de múltiples dimensiones de prácticas: lenguajes, consumos, usos y apropiaciones” (Valderrama, 2009). Esta suerte de engranaje o dispositivo comunicativo no funciona ya en términos lineales, ni como un circuito cerrado del cual solo ciertas expresiones del poder pueden sacar provecho. La comunicación, recepción, autocomunicación, producción de información, actúan como terminales interconectados en la gran espiral desde la que hoy se despliegan tantos efectos comunicativos y con ellos, nuevas formas de mediatizar la información.

Los muros como mediaciones

En este punto parece loable apuntar que la idea de los murales como contradispositivos comunicativos nos propone también una pregunta por la manera en que opera la mediación en ellos. Recordemos que para Jesús Martín-Barbero (1987) este concepto alude a cómo la comunicación de masas opera como un espacio de condensación entre las producciones simbólicas culturales y las intencionalidades propias de las redes del poder, principalmente aquellas que apuntan al consumo y a la industrialización. No obstante, desde la filosofía hegeliana, la mediación surte como un anclaje entre identidad y diferencia (Binetti, 2008); su comprensión en el caso de los murales puede leerse como un trastocamiento entre la aparición y el borramiento; así, el sentido político de los murales no está solamente en el poder de convocatoria de la pintada política, sino en la intrínseca motivación a la censura. La síntesis de estos dos movimientos no expresa la exclusión de alguno de ellos, sino su nece-

saria existencia como ejercicio dinámico de lo político. Esto indica que los murales se constituyen en mediaciones de lo comunicativo y lo político, no solo porque la imagen de *Las cuchas* convoque la idea de la maternidad social de las mujeres (Martín-Barbero, 1987), sino porque con ella se renueva una inscripción de lo uno y lo plural. El mural entonces ya no parece leerse por su existencia individual, sino por aquello que ha producido múltiples murales en las diferentes calles de las ciudades; los efectos performativos no están relacionados con las reacciones que despiertan su terminación, sino con aquello que puede leerse como un proceso de producción multitudinaria que, si bien toma un modelo y lo replica, las réplicas nunca son iguales.

La reduplicación de los murales, la circulación de las fotos de la pintada política como referencia cercana a la otrora cultura de la reunión en la cuadra, no solo trae consigo el mensaje de resistencia y de respuesta inmediata, sino que evoca la nostalgia de aquel horizonte común que la cotidianidad de la barriada dejó en los años noventa. Esto nos lleva a pensar que, con la utilización de los muros como espacios de materialización colectiva de la memoria, se introducen códigos que renuevan los modelos culturales interceptados por la globalización y los transnacionalismos. Acá la mediación también está en que se rescatan elementos del lenguaje común que se posicionan como *branding* político. Aquello que se reconoce como una estrategia de marca corporativa, se acoge como la impronta mortal de un gobierno específico; con esto, la pintada política de los murales se da también como una respuesta performática.

La nueva esfera pública: entre las redes sociales y las calles

Para finalizar, se puede decir que, con los murales, el ecosistema mediático propio de la esfera pública se amplía y se transforma. Tomarse las calles para pintarlas no solo es una expresión de alianza política (Butler y Martínez, 2012), sino que es una forma de repolitizar la ciudad. Si bien, las redes sociales son el espacio de convocatoria y coordinación de lo que ocurre en las calles, son estas últimas las verdaderas protagonistas de las nuevas salidas democráticas. Ejemplo de ello puede verse tanto en las movilizaciones de *La primavera árabe* en 2010, como en los estallidos latinoamericanos de 2020-2021.

Las movilizaciones de las dos últimas décadas han hibridado formas de participación y comunicación digital con la expresión directa en las calles. Y aunque para muchos expertos esta hibridación ha planteado un falso contrasentido entre la participación en las calles y la participación cívica, más allá de comprender si la incidencia de dichas prácticas tiene cabida real en lo que tradicionalmente se ha entendido como democracia, resulta interesante establecer cómo desde allí se modifican modelos tradicionales de participación ciudadana y se ponen sobre la mesa formas de relacionamiento político que parecían extinguidas por los contextos neoliberales. La naturaleza relacional de las pintadas lleva a pensar en una transformación más estética y afectiva de la esfera pública. Entender en profundidad cómo median los afectos y si estos orientan de manera apropiada o no a una comprensión democrática, está por verse. Lo que sí se evidencia con esta convocatoria en las calles es un ejercicio de permanencia y no solo de tránsito. Junto a ello, la invitación a romper el individualismo incitado por la revolución tecnológica y especialmente por las redes sociales.

La naturaleza cultural y social de estas movilizaciones, en las que el movimiento se da como ocupación y transformación de las calles, pone de protagonista a

lenguajes que por mucho tiempo estuvieron rezagados a la marginalidad y hace de los mensajes allí producidos expresiones perdurables y corporalizadas. Además, propone pensar estas acciones de la pintada como salidas sutiles de la cotidianidad, como prácticas políticas que se descentran del imaginario civilista que ha operado desde perspectivas liberales, y propone ejercicios de mediación política que combinan lo real y lo virtual.

Por esto, la lectura de los murales puede ser pensada en términos de un *contradispositivo*; un dispositivo que actúa dialécticamente y que, a partir de lo invisibilizado, en la censura, y de lo indecible de las desapariciones fraguadas en el marco del conflicto, revive unas líneas de acción para hacerse presente en lo público y para renovar la manera en que se construye la memoria popular del conflicto. Acá volvemos entonces al análisis que Deleuze (1990) hace del dispositivo foucaultiano, pues según él las líneas de fuerza que por mucho tiempo han impuesto regímenes estéticos y políticos pueden ser rectificadas, pero esto no quiere decir que los regímenes anteriores desaparezcan, sino que el curso de sus expresiones de poder puede ser reorientado; paradójicamente, son las prácticas de la censura y el borramiento las que renuevan las maneras en que la communalidad aparece en lo público.

Notas

1. Se estima que este periodo es en el que más ocurren desapariciones forzadas en el país.
2. Para este caso traigo el concepto para establecer cómo enunciaciōnes que tradicionalmente son peyorativas, son resignificación en el contexto puntual, y que al tener una resonancia semántica y pragmática logran instaurarse como etiquetados con fuertes tendencias en las redes sociales.

Referencias bibliográficas

1. AZUERO, A. (2023). *El paro como teoría. Historia del presente y estallido en Colombia*. Herder.
2. BINETTI, M. (2008). Mediación o repetición: Hegel a Kierkegaard y Deleuze. *Revista de Filosofía*, (45), 125-139. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/93311/89871>
3. BUTLER, J. y Martínez-Dávila, R. (2012). La alianza de los cuerpos y la política de la calle. *Debate Feminista*, 46, 91-113. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2012.46.927>
4. CADAHIA, L. (2016). Dispositivos estéticos y formas sensibles de la emancipación. *Revista Ideas y Valores*, 65, 267-284. <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/idalval/article/view/55200>
5. CASTELLS, M. (2009). *Comunicación y poder*. Alianza.
6. COLECTIVO de Abogados José Alvear Restrepo [CAJAR]. (2025). *Las cuchas tienen razón*. <https://www.colectivodeabogados.org/las-cuchas-tienen-razon/>
7. CRUZ, E. (2016). El ciclo de protesta 2010-2016 en Colombia: una explicación. *Jurídicas CUC*, 12(1), 31-66. <http://revistascientificas.cuc.edu.co/index.php/juridicas-cuc/article/view/1114>
8. DE CERTEAU, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
9. DELEUZE, G. (1990). *¿Qué es un dispositivo?* https://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/practicas_profesionales/812_clinica/cursada/archivos/deleuze_que_es_un_dispositivo.pdf
10. GANDARA, L. (2020). *Graffiti*. Eudeba. <https://www.perlego.com/book/2564364/graffiti-pdf>
11. INFORME Comisión de la Verdad (2021). *Sufrir la guerra y hacer la vida*. <https://www.comisiondelaverdad.co/sufrir-la-guerra-y-rehacer-la-vida>
12. JURISDICCIÓN Especial para la Paz [JEP] (2025, 30 de enero). *Comunicado 012*. <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/fueron-identificadas-dos-victimas-de-desaparicion-forzada-halladas-en-la-escombrera.aspx>
13. MARTÍN-BARBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Gustavo Gili.
14. MISIÓN de Observación Electoral [MOE]. (2017). *Medios de comunicación y plebiscito de refrendación*. Torreblanca Agencia Gráfica. https://www.moe.org.co//wp-content/uploads/2017/10/Libro_MOE_Medios_de_Comunicaci%C3%B3n_y_Plebiscito_de_Refrendaci%C3%B3n_de_los_Acuerdos_de_Paz_2017.pdf
15. MORENO, D., Echavarría, C. (2020). Mediaciones de la acción política performativa. *Analecta Política*, 10(19), 140-165. <https://revistas.upb.edu.co/index.php/analecta/article/view/7057>
16. RAMA, A. (1998). *La ciudad letrada*. Arca.
17. RANCIERE, J. (2010). *Las paradojas del arte político. El espectador emancipado*. Bordes Manantial.
18. PAVEAU, M. A. (2019). La resignification. *Pratiques tecnodiscursives de répétition surbersive sur le web relationnel*. *Lenguaje y Sociedad*, 167, 111-141.
19. QUINTANA, L. (2015). ¿Un derecho que no es un derecho? El derecho como estructura política del desacuerdo. *Ciencia Política*, 10(19), 69-93. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9250880>
20. QUINTANA, L. (2020). *Política de los cuerpos. Emancipaciones desde y más allá de Jacques Ranciere*. Herder.
21. QUINTANA, L. (2021). *Rabia. Afectos, violencia, inmunidad*. Herder.
22. RED Conceptualismos del Sur (s. f.). *Manifiesto*. <https://redcsur.net/manifiesto/>
23. VALDERRAMA, C. (2009). La investigación en medios de comunicación en Colombia (1980-2009). *Nómadas*, 31. http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0121-75502009000200018&script=sci_arttext
24. VERA, R. (2016). *Poesía visual y pedagogía: herramientas metodológicas empleadas en el taller de poesía e imaginarios urbanos con internos del penal Miguel Castro Castro*. Animalisa. Colectivo de poesía. <https://animalisa.pe/wp-content/plugins/pdf-viewer/stable/web/viewer.html?file=https://animalisa.pe/wp-content/uploads/2015/11/Escritura-material-y-espacio-urbano-.pdf>