

Capítulo 4

Murales como género comunicativo. Imágenes públicas en el contexto de la reincorporación

DOI: 10.25100/peu.780.cap4

 Luis Bernardo Bastidas Meneses¹ y  Helen Pach²

¹ bastidasluism@gmail.com, ² helen.pach@uni-bayreuth.de

Introducción

Hay murales que tienen aves y que tienen ese tipo de cosas, naturaleza, paisajes, pero que tienen un contenido político, y el contenido político no va a ser siempre 'Ah ¡Gaitán arriba! ¡Manuel arriba!' [...] sino que se puede mezclar un mensaje que se pueda ver directamente sin necesidad de ver armas, sin necesidad de un puño alzado.

Humberto, excombatiente residente del ETCR Simón Trinidad⁸.

El espacio físico, tal como lo experimentamos en la vida cotidiana, es más que una entidad objetiva, y si lo consideramos como investigadores tiene mucho potencial para los análisis de las ciencias sociales. Aquí el enfoque está puesto en una parte del espacio físico, más concretamente, en el espacio público, tal y como se puede encontrar en el Espacio Territorial de Capacitación y Reincorporación (ETCR) Simón Trinidad, o Tierra Grata, como prefieren llamarlo antiguos miembros del Bloque Caribe de las FARC-EP, quienes hoy ocupan dicho espacio. El asunto sobre el cual se concentra este artículo son los murales, es decir, las imágenes de gran formato que están pintadas sobre las paredes tal y como aparecen en este espacio limitado.

⁸ Este fragmento proviene de una de las entrevistas realizadas en el campo con excombatientes del Bloque Caribe de las FARC-EP en febrero de 2020, con especial atención a los murales del ETCR. Los nombres de los entrevistados fueron cambiados con el fin de proteger su privacidad.

Los ETCR son algo más que espacios de vivienda y capacitación para la integración a la vida civil, pues dentro de ellos los exguerrilleros conviven junto con cónyuges, hijos y en ocasiones padres, asumiendo un nuevo sentido de comunidad que les brinda luces para intervenir el territorio y apropiarse de él. El espacio, tanto público como privado, es creado activamente por las personas, es susceptible de ser diseñado, cambiado, percibido y reordenado, pero, además, independientemente de quién intervino en él, por qué y cuándo, hace parte del espacio comunicativo⁹, y es capaz de difundir significados determinados a públicos determinados.

Una parte del espacio público con un rico potencial comunicativo, creemos, está compuesta por los murales, tal como el caso que nos ocupa, puesto que los murales son algo más que una cosa artística, en la medida que históricamente el uso de las imágenes puede vincularse, más allá de la dimensión estética, con un mensaje persuasivo que invita a pensar algo, a hacer algo, que induce a alguna forma de acción. Por ejemplo, si pensamos en el uso tradicional de la imagen *post mortem* de Jesús en la tradición cristiana, entendemos que su imagen en la cruz invita a recordar que él se sacrificó por los pecadores; o si pensamos en las imágenes usadas en las protestas políticas o en las caricaturas en la prensa, entendemos que intentan producir, al menos, una opinión respecto de una situación política concreta. En otras palabras, estamos ante un mensaje persuasivo que es inherente a estos tipos de comunicación política.

⁹ Con el término espacio comunicativo, entendemos aquí que el espacio, tal como lo perciben las personas, adquiere significado en el sentido de comprensión constructivista a través de la atribución de significado por parte, precisamente, de quienes lo perciben; y que además, modela el entorno abriendo diferentes lecturas [véase, por ejemplo, Christmann, 2015, o las investigaciones lingüísticas de "*linguistic landscapes*", en las que, en la medida que 'el espacio habla', se examinan los niveles semióticos del lenguaje y la imagen en el espacio público como espacio comunicativo, por ejemplo, Auer (2009), Ben-Rafael *et ál.* (2006)].

Partiendo de esta premisa, este capítulo presenta una tipología de los murales hallados en Tierra Grata y aborda su potencial comunicativo, especialmente en lo que respecta a su importancia en el proceso de reincorporación. El análisis se basa en un corpus de datos visuales, es decir, registros fotográficos¹⁰ de cada uno de los murales del ETCR, recolectados gracias a estancias de campo diferentes entre el establecimiento del ETCR y el año 2020, complementados con una serie de entrevistas abiertas¹¹.

Así pues, en el marco de la sociología del conocimiento y mediante la metodología de los géneros comunicativos de Thomas Luckmann (1986, 1988), este capítulo se pregunta ¿qué comunican (significan) los murales del mencionado ETCR y qué podemos descubrir en ellos sobre el proceso de reincorporación? considerando que, de acuerdo con la evidencia empírica, aquellos pueden proyectar significados enmarcados en conmemoraciones, demandas políticas, identidades regionales, etc. El enfoque aquí está en el diseño y en el potencial de un tipo específico de comunicación política visual.

El espacio en el contexto de la reincorporación

Como en otros espacios territoriales, cuando los excombatientes arribaron a Tierra Grata encontraron un terreno baldío, sin construcciones ni servicios públicos¹², de manera que mientras se

¹⁰ Se tomó una foto del frente de cada mural individual que muestra el dibujo completo, con lo cual se creó un corpus estructurado de datos visuales.

¹¹ Los datos utilizados en este ejercicio investigativo hacen parte de un corpus de datos más robusto que incluye un amplio espectro de datos visuales y entrevistas en otros dos ETCR, a saber, en Ponedores, departamento de La Guajira, y Planadas, en el departamento del Tolima.

¹² Algo similar ocurrió en la vereda La Variante, en Tumaco, Nariño. De acuerdo con el Instituto Colombo-Alemán para la Paz, cuando los excombatientes llegaron a la ZVTN en enero de 2017 "se pudo apreciar que esta no había sido preparada por el Gobierno. La ZVTN consistía en una explanada deforestada, apenas nivelada y con cuatro baños portátiles. No había cons-

preparaban para la dejación de armas en los contenedores que la comisión de la ONU destinó para ello, decidieron participar con su mano de obra en la construcción del caserío que hoy constituye el ETCR. Desde entonces, ellos han asumido el mantenimiento, la intervención y la ampliación de las instalaciones físicas de los alojamientos. Así, es posible encontrar dormitorios que hoy cuentan con huertas de autoconsumo, pequeñas cocinas y divisiones de madera o cortinas (a veces de tela camuflada) que separan lo que sería el lugar de descanso, privado, de un espacio que hace las veces de sala. Además de los electrodomésticos de uso común en la cocina como refrigeradores y licuadoras, dentro de las habitaciones es posible observar televisores, modestos equipos de sonido, radios y, en algunos casos, lavadoras.

Tanto en el interior de las habitaciones, como en los pasillos de los alojamientos, puede verse algunas imágenes que recuerdan la antigua vida militar, tales como calcomanías con el rostro del comandante Manuel Marulanda u otros, la hoz y el martillo cruzados, el logotipo y propaganda del partido FARC (Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común), y en ocasiones, imágenes religiosas. Aparte del hecho de que los excombatientes aun conservan en sus espacios privados recuerdos visuales y tangibles del pasado en armas, que, dicho sea de paso, también valen la pena considerar para la investigación visual, es posible hallar referencias similares en el espacio público del ETCR, específicamente en las pinturas murales que hacen algo más que adornar las paredes de las diferentes edificaciones del espacio con imágenes.

Estas pinturas, que son parte del proceso de construcción del espacio, y que esencialmente dan forma al espacio público del ETCR mientras cumplen, como veremos en este capítulo, unas funciones comunicativas determinadas, cuyas conexiones discutiremos más adelante, fueron elaboradas inicialmente por algunos excombatientes, pero, posteriormente, reemplazadas por unas nuevas en un

.....
 trucciones, agua, energía o instalaciones sanitarias" (Biel *et ál.*, 2018, p. 14).

festival de arte celebrado el 29 y 30 de noviembre de 2019 con motivo del tercer aniversario de la firma de los acuerdos de paz, esta vez con la participación de artistas invitados procedentes de Valledupar, Cartagena y Barranquilla.¹³

Aquí, vale la pena tener en cuenta que, sin importar quienes hayan pintado los murales o hayan participado del proceso creativo, lo importante, desde la perspectiva de la metodología de los géneros comunicativos, es que las imágenes contenidas en aquellos murales sirven como recursos disponibles para la comunicación, es decir, que las imágenes sirven como recursos comunicativos útiles a las necesidades comunicativas de la comunidad en proceso de reincorporación. Así pues, considerando que el espacio visual, como parte del espacio público, es y se hace, públicamente, visible, continuamente se rediseña, configura y adapta; los murales necesariamente se adaptan a las necesidades comunicativas en el contexto de la reincorporación, como algo colectivo que trasciende los límites del espacio privado.

En este sentido, como veremos más adelante, mientras los primeros murales exponen una relación clara con la memoria y la vida en armas, en un segundo momento, los nuevos murales apuestan por elementos que guardan una relación con la pertenencia a las FARC-EP, pero en el contexto de la transición a una nueva vida. Esta relación entre las imágenes y el proceso de reincorporación es apreciable, por ejemplo, en los murales que exponen aves y paisajes naturales propios de la región Caribe, pues uno de los proyectos productivos adoptado por excombatientes en el ETCR ofrece servicios de ecoturismo y avistamiento de aves; así, son apreciables para el espectador nuevas referencias alejadas de lo bélico y más cercanas a la vida civil.

.....
¹³ Además de la elaboración de los vistosos murales, este evento contó con la participación musical del cantante y activista Cesar López, con una exposición fotográfica, un mercado campesino y la inauguración de la obra comunitaria que llevó el agua al ETCR y a El Mirador. Para ampliar, véase <https://colombia.unmissions.org/en-tierra-grata-celebraron-tres-a%C3%B1os-del-acuerdo-con-la-llegada-del-agua-y-con-un-festival-de-arte> (última visita: 23.11.2020).

Los murales. Imágenes públicas como género comunicativo

En los paisajes urbanos, los murales se incorporan al espacio público, que, más allá de una entidad objetiva, puede ser entendido como un espacio significativo, es decir, un espacio contenedor de sentido¹⁴. El espacio público es creado, es decir, es susceptible de ser diseñado, cambiado, reordenado y percibido; e independientemente de quién lo diseñe, por qué y cuándo, hace parte del paisaje comunicativo.

Una parte del espacio público muy llamativa, tanto en Tierra Grata como en los ETCR en general, está compuesta por los murales pintados en varias edificaciones, los cuales, en la medida que hacen parte del diseño del entorno, de su reorganización y son visualmente perceptibles para todos los habitantes y visitantes del espacio territorial, nutren la vida cotidiana como una parte siempre presente (Visconti *et ál.*, 2010).

Los murales no son exclusivos, por supuesto, de zonas de asentamiento como los ETCR, sino que también están presentes en múltiples espacios como algo más que una variante artística creativa, como un subtipo de comunicación política visual cuyas características permiten diferenciarlos de otras formas de comunicación de protesta, pues por su naturaleza gráfica son elementos extremadamente visibles que hacen uso de grandes áreas para la expresión pública, y que tienen la capacidad de reflejar e influir en los valores sociales, políticos, culturales y estéticos de una comunidad espacial (Halsey y Young, 2002).

Aunque los murales son un fenómeno global, están diseñados para ser ubicados en lugares específicos y administrados localmente. La estructura general de los murales como género comunicativo

se puede resumir como imágenes de gran formato, pintadas en paredes visibles públicamente, en formato cuadrado o rectangular, y que a menudo consiste en combinaciones de texto e imagen diseñadas tanto a color como a blanco y negro.

Algo que deja claro su carácter como forma de comunicación política (de protesta) es que proviene de una familia genérica que abarca desde pegatinas, folletos, etc., hasta las piezas gráficas comúnmente usadas en comunidades virtuales (como Facebook, Instagram, Twitter, etc.) conocidas como *memes* (Kaden, en proceso de publicación) y documentos audiovisuales. Como subtipo de comunicación visual política, el mural se utiliza a menudo en esta tendencia para expresar algo sobre algún asunto político, a menudo por minorías, grupos marginados o grupos de oposición, como lo muestra, por ejemplo, Šuber (2009, 2012, 2013) con el estudio de los murales de la Yugoslavia de la posguerra, o como iconología política, tal como lo exponen Bellisario y Prock (2020) en su análisis de los murales de grupos políticos de izquierda como expresión del descontento social en Chile.

En este contexto de los murales como subtipo específico de comunicación de protesta política, los murales del ETCR deben considerarse aquí como portadores visuales de sentido, especialmente en el contexto de reincorporación, puesto que los excombatientes construyeron los alojamientos, crearon el espacio y, junto con él, decidieron qué se colocaba y dónde. Así pues, específicamente nos preguntamos ¿qué significan los murales y qué podemos descubrir de ellos para el proceso de reincorporación? Para esto proponemos usar el concepto de géneros comunicativos acuñado por Thomas Luckmann porque permite no solo describir el contenido formal de las imágenes públicas y realizar análisis visuales para revelar las diferentes capas de significado, sino que también permite incluir en el análisis el marco contextual y el conocimiento obtenido de datos secundarios, comprendiendo así las funciones subyacentes.

¹⁴ En este capítulo entendemos el término sentido en clave de la tradición constructivista, es decir, como significado (véase Knoblauch *et ál.*, 2008, pp. 12-19). Usualmente en la literatura inglesa este es entendido como *'meaning'*; que en español traduce significado, mientras en la literatura alemana el término usado es Sinn, que traduce en español sentido.

Sobre el concepto de géneros comunicativos

El análisis de los murales hallados en los asentamientos de reincorporación se inclina hacia el concepto teórico y analítico de “géneros comunicativos” tal como fue desarrollado por Thomas Luckmann (1986, 1988), el cual, desde la sociología del conocimiento, permite una visión social constructivista de la comunicación. El concepto fue desarrollado para el análisis de la comunicación principalmente oral, lo que significa que es un modelo para el análisis de la interacción cara a cara en la cual dos o más interactuantes ›hablan‹ entre sí.

En diversos estudios, hay varios tipos que ya han sido analizados en detalle y se ha examinado una amplia variedad de actividades comunicativas en el marco de un género comunicativo; estos estudios representan ejemplos de tales géneros comunicativos, por ejemplo, charlas de chismes (Bergmann, 1987), narrativas de conversión (Ulmer, 1988), entrevistas de trabajo (Birkner, 2001), presentaciones de *powerpoint* (Schnettler y Knoblauch, 2007) o comerciales de televisión (Knoblauch y Raab, 2001). Aunque el concepto se diseñó originalmente para la interacción oral y se usa principalmente para el análisis en esta vía, puede ser adaptado, con procesos de análisis de imágenes concretas, al análisis visual.

El término ‘género comunicativo’ y el concepto detrás de él tienen en cuenta la observación de que no solo los textos (ya sean literarios o de uso) tienen características y similitudes formales y funcionales recurrentes, sino que también la comunicación verbal cotidiana (tanto cara a cara como mediada). Se pueden ver similitudes estructurales, consolidaciones y rutinas. De esta manera, son apreciables patrones recurrentes y específicos o típicos, sobre los cuales la interacción de los participantes puede orientarse perceptiblemente. Muy importante sobre este concepto analítico es el hecho de que permite tomar una perspectiva estructurada de las acciones comunicativas, especialmente con respecto al conocimiento involucrado en las interacciones.

Según Luckmann, los géneros comunicativos actúan como soluciones históricas y culturalmente específicas, solidificadas socialmente y modeladas para problemas recurrentes interactivos o comunicativos, que ayudan a afrontar las experiencias intersubjetivas del “mundo de la vida” (Luckmann, 2008a), a transmitirlos y transferirlos. Es decir, representan patrones de interacción más o menos arraigados; ofrecen, por así decirlo, una rutina que puede usarse de manera habitual para los actores comunicativos, un patrón sobre la base del cual pueden resolver los ‘problemas’ de comunicación que se producen de manera interactiva: “Las ‘soluciones’ incluyen ‘recetas’ que indican, sugieren o determinan cómo debe uno actuar en este mundo natural y social” (Luckmann, 2008a, p. 178). Por lo tanto, sirven como una ›orientación de acción‹ para situaciones específicas. Se aseguran de que las acciones se vuelvan más predecibles, ya que siguen un patrón conocido por la parte que interactúa. La mayoría de las veces, los procesos de uso y comprensión de estos géneros se ejecutan inconscientemente: “En la vida cotidiana sabemos cómo son narrados acontecimientos pasados, reconocemos instrucciones, sabemos cómo responder a ellas y nos desagrada ser objeto de reprimendas. Como miembros normales de una sociedad estamos naturalmente e inocentemente envueltos en tales procesos efímeros que ni registramos ni recordamos con detalle” (Luckmann, 2008a, p. 186).

En este sentido, el contenido de los elementos usados en los géneros (figuras retóricas, el contexto, la situación, etc.) hace parte de un conocimiento legitimado y objetivado, patrimonio común de los interactuantes, de manera que resulta irrelevante, de acuerdo con la metodología de los géneros comunicativos, quién ha creado qué contenidos, tales como refranes, gestos y demás cosas usadas rutinariamente en la comunicación, pues en la medida que están disponibles en un acervo social de conocimiento pueden ser usados con propósitos comunicativos.

Para el análisis de “géneros comunicativos” Luckmann (2008a, pp. 191–195) distingue metodológicamente tres niveles estructurales: (1) *estructura interna*, (2) *estructura intermedia* (respectivamente *nivel de realización situacional*) y (3) *estructura externa*. Los géneros comunicativos muestran diferentes grados de consolidación en todos estos niveles, aunque los niveles de análisis no tienen que ser de la misma relevancia para todos los géneros (ver Luckmann, 2008a, p. 180), y así también los niveles analíticos son fluidos, pero básicamente se pueden describir de la siguiente manera: con (1) *estructura interna*, el concepto se refiere a las “similitudes que se derivan de la relación entre la función básica y la base ‘material’” (Luckmann, 1986, p. 203¹⁵). Lo que se describe son las consolidaciones de resolución de problemas que se pueden determinar a nivel lingüístico, como el uso de diferentes recursos interactivos (por ejemplo, elementos, registros y variedades léxico-semánticas y morfosintácticas, fórmulas y expresiones típicas, prosodia, estilo y figuras retóricas o características especiales de medio). Con (2), el nivel de implementación situacional o *nivel intermedio*, se abordan los aspectos dialógicos-interactivos de los géneros comunicativos, está compuesto por elementos interactivos, conversacionales y situacionales, tales como el contexto comunicativo y situacional, la organización interactiva y las reglas del diálogo (secuencias del habla, mecanismos de reparación, organización de preferencias), marco de participación, formato de expresión, participación y estatus del participante, así como arreglos sociales no lingüísticos. El nivel intermedio abarca, por lo tanto, tales aspectos de la inclusión contextual del género, de modo que los géneros comunicativos se entienden como un trabajo de construcción activo basado en procesos de los interactuantes. Al final, (3), el nivel de la *estructura externa* se refiere a la “relación entre los actos comunicativos y la estructura social” (Luckmann, 2008a, p. 163). En consecuencia, esto incluye el medio comunicativo, los roles y su distribución, las relaciones recíprocas entre los actores, la integración institucional, así como el tiempo, el lugar y el grado del ritual. Es decir, se

relaciona con el contexto más amplio de géneros como ocasiones sociales, entornos sociales, ubicación institucional y da la posibilidad para incluir el marco exterior en el cual se produce un género comunicativo como una rutina histórica y socialmente estabilizada. También incluye conexiones específicas entre géneros e instituciones sociales, “jurídicas, políticas, económicas, pedagógicas y militares” (Luckmann, 2008a, p. 194).

La relación entre los niveles estructurales se puede resumir de la siguiente manera: “Una interacción comunicativa en un marco genérico viene determinada por la estructura externa y se desarrolla dentro de las restricciones que le dicta la estructura interna. En cualquier caso, la interacción comunicativa tiene que ser ejecutada por los actores en una situación concreta” (Luckmann, 2008a, p. 193), y a esta realización se refiere el nivel intermedio.

Estos niveles estructurales, diseñados para la comunicación oral, también se pueden traducir en un análisis visual, ya que la comunicación visual, o en este caso más precisamente los murales, también forman parte de un espacio comunicativo en la medida en que actúan como un medio de comunicación y transmiten significado. Por tratarse de acciones sociales entre actores típicos, los géneros comunicativos reflejan, por tanto, los problemas actuales de acción social y los sistemas de relevancia de determinados tipos de actores. Pueden verse como vínculos objetivantes entre los acervos subjetivos de conocimiento¹⁶ y las estructuras sociales. Así este concepto metodológico ofrece la posibilidad de analizar los murales más allá de su diseño puramente artístico y analizarlos en el contexto de su incrustación histórica, su encuadre colectivo local y su contenido comunicativo.

Con el concepto genérico no solo se puede incluir la situación social en la que se encuentran los murales, sino también el carácter procedimental que les es inherente a pesar de su carácter inicialmente estático; por tanto, es posible incluir

¹⁵ Las citas de este texto de Luckmann han sido traducidas por los autores de este capítulo.

¹⁶ Para ampliar sobre esta noción, véase el capítulo “Acción individual y conocimiento social” en Luckmann (2008b).

tanto la estructura externa de esta forma de comunicación como sus características internas. Dado que los murales también se entienden aquí como acciones comunicativas, se pueden generar niveles correspondientes con los niveles estructurales desarrollados para la comunicación oral. Con respecto a la estructura interna, el análisis visual se refiere a los elementos puramente formales de los murales tal y como se pueden describir. Esta descripción formal incluye, por ejemplo, la coloración, el contenido del mural (por ejemplo, el tema al que se refiere), el estilo y también la composición de elementos textuales y visuales, ya que provienen de otros métodos del análisis visual, como por ejemplo la sociología del conocimiento visual de la fotografía de Jürgen Raab (en proceso de publicación) y el análisis segmental como método por la imagen de Roswitha Breckner (en proceso de publicación). En la medida en que la estructura externa se relaciona con un contexto sociocultural más amplio, no es necesaria una transformación para la adaptación visual, porque aquí también es relevante referirse al marco histórico, temporal y local en el que se manifiesta el género comunicativo que, además, puede incluir incrustaciones institucionales.

Considerando que el nivel intermedio involucra ciertos elementos que no son inherentes al mural, es decir, que no pueden ser tomados de la mera observación, aún tenemos la opción de incluir aspectos como autor, destinatario, incrustación situacional y similares, a través de entrevistas, las cuales juegan un papel indispensable en la adaptación del concepto analítico-metodológico, pues ofrecen la información contextual necesaria que difícilmente sería accesible a través de la documentación visual pura de este género. Así, es posible abordar los componentes interactivos de este género visual en el nivel intermedio y captar el nivel estructural que está diseñado para considerar el proceso comunicativo tal como ocurre, más allá del contenido concreto.

Los murales del ETCR Simón Trinidad como parte del paisaje visual. Características típicas del género y función

De acuerdo con la revisión del material empírico, y siguiendo la metodología de los géneros comunicativos planteada por Thomas Luckmann, hemos elaborado una clasificación de los murales del ETCR Simón Trinidad según las estructuras internas, externas e intermedias, esto es, de acuerdo con el análisis descriptivo y el análisis interpretativo de la imagen. En este sentido, por una parte, hemos tomado como criterio de análisis descriptivo, el color, el estilo gráfico de las inscripciones y las ilustraciones y, por otra, las figuras que en sí mismas (retratos, plantas, animales, etc.) dan un sentido (significado) determinado al mural, en función de su posición en el mural.

Los tipos aquí presentados¹⁷, que pueden ser entendidos como tipos ideales (y por eso también se pueden observar combinaciones entre estos tipos), surgieron en el transcurso del análisis detallado de cada mural, tal como fueron encontrados y documentados en el ETCR durante las visitas de campo realizadas entre 2017 y 2020, en el marco del proyecto *La paz como laboratorio*.

Murales conmemorativos

Así pues, como ilustra la Imagen 15, este primer tipo de murales está dominado por dos segmentos: por un lado, se muestra sobre una gran área la imagen de una persona vestida con atuendos militares que porta eventualmente alguna clase de armamento, de manera que es fácilmente identificable como alguien que hace parte o hizo parte de las FARC-EP, y, por el otro, tenemos un segmento cuyo elemento central es un texto.

¹⁷ Para cada tipo de género mostramos una imagen ejemplar y representativa al inicio de las explicaciones, que proviene de nuestras propias encuestas. A menos de que se indique lo contrario, la fuente de las imágenes pertenece a los autores.



Imagen 15. Damaris Lee, 2020

Sobre un fondo rojo oscuro se puede apreciar el retrato de una mujer que, aunque no está ubicado en el centro del mural, sino que ocupa la totalidad del segmento derecho, constituye una pieza protagónica dentro del conjunto, pues, en tanto el mural exhibe un nombre pintado en letras blancas de bordes negros (Damaris Lee), aquel puede ser asociado inmediatamente con el rostro de la mujer que ahí está pintada, sacándola del anonimato a los ojos del observador desprevenido, mientras le asigna una identidad concreta. Asimismo, se puede apreciar que en la medida que la mujer del retrato está vestida con un equipo militar, es decir, portando un uniforme y sostiene un fusil, se entiende que se trata de un miembro de las filas guerrilleras.

Por otra parte, en el segmento izquierdo, debajo del nombre, hay un eslogan escrito en un estilo que podríamos llamar clásico, es decir, en un párrafo recto y con un tipo de letra claramente legible, dentro de un rectángulo negro sobre el fondo rojo oscuro que abarca todo el mural, con letras de bordes blancos y sin relleno. El eslogan, que reza “los que mueren por la vida no pueden llamarse muertos”, genera la impresión de que la mujer está ausente, que posiblemente ha fallecido, y que su memoria pervive (“no

pueden llamarse muertos”) gracias a algún tipo de contribución dentro de la organización guerrillera o a una causa concreta (“los que mueren por la vida”).

Esta combinación típica y su interpretación permiten que este tipo de murales sea llamado *murales conmemorativos*, lo cual hace referencia a aquellos murales que tienen como elemento central la imagen de excombatientes que por algún motivo no hacen parte del proceso de reincorporación.

Estructura interna

En este tipo de murales el elemento central es el retrato de una persona que usa prendas militares, tales como uniformes camuflados, gorras, sombreros o boinas. También se pueden observar brazaletes con la bandera de Colombia, la hoz y el martillo cruzados y la sigla FARC-EP. Los retratos ocupan segmentos significativos del mural, cuando no el segmento central. Estos murales están pintados en dos estilos bien definidos: unos conservan un estilo moderno y colorido, que usa fuentes al estilo grafiti; mientras otros mantienen tonalidades de color más sobrias y en un estilo de escritura clásico, como se puede ver en el ejemplo anterior (véase Fig. 16. Damaris Lee). En cualquiera de los casos, los textos re-

fieren mensajes que apelan a la memoria de alguien que está ausente porque al parecer ha muerto o está en prisión; aquí resulta interesante el uso del retrato en cuanto es una forma de visualización muy usada, como, por ejemplo, los retratos de personas desaparecidas en manifestaciones públicas, o el retrato de personas 'santas' en las tradiciones religiosas, lo cual, dependiendo del contexto, siempre comunica unas cosas específicas.

Estructura externa

Relacionados con el nivel estructural externo, el elemento central de este tipo es el retrato de excombatientes célebres dentro de las filas guerrilleras, tales como Gustavo Rueda, conocido como el comandante Martín Caballero; María Victoria Hinojosa, conocida como Lucero Palmera; Adacila Sierra, conocida como Damaris Lee (véase Fig. 16. Damaris Lee) y Ricardo Palmera, conocido como el comandante Simón Trinidad. En este sentido, la estructura externa de estos murales establece un lazo con el pasado cotidiano en armas, la jerarquía militar, la identidad revolucionaria y con lo que podríamos llamar un mundo determinado, con todo y sus características de la vida militar insurgente y campamentaria.

Los combatientes honrados en estos muros son recordados por sus excompañeros por las labores cumplidas dentro de la organización guerrillera. Así pues, Martín Caballero es recordado por su tenacidad militar y su carisma, Lucero Palmera por haber promovido una emisora en el sur del país y por ser la compañera sentimental de Simón Trinidad, Damaris Lee por haber servido como enfermera dentro de las filas del Bloque Caribe y Simón Trinidad por haber adoptado la lucha armada tras haber militado activamente en el partido político Unión Patriótica.

En este sentido, los eslóganes que acompañan estos murales se inscriben en narrativas que resaltan la imagen de una persona cuya ausencia no es en vano ("Damaris Lee. Los que mueren por la vida no pueden llamarse muertos"); recuerdan que un compañero hace falta dentro de la organización ("Simón Libertad. No estamos todos, faltan nuestros prisioneros y prisioneras") y que llaman la atención sobre el hecho de estar asumiendo la reincorporación y un

compromiso con los Acuerdos de Paz ("Sembrando paz", "La paz tiene rostro de mujer").

Finalmente, los murales exponen elementos gráficos que pueden ser entendidos como símbolos de la lucha armada, por ejemplo, el uso de los colores negro y rojo (como la bandera del movimiento guerrillero 26 de Julio en Cuba) y la hoz y el martillo que representan la Revolución socialista rusa y, con ella, por extensión, el comunismo; pero también, el compromiso con una nueva etapa en la que la confrontación armada ya no tiene cabida, por ejemplo, mediante la utilización de las mariposas amarillas, célebres por anunciar buenas noticias con su presencia, tal como las describió Gabriel García Márquez en su novela *Cien años de soledad*¹⁸.

Estructura intermedia

Con relación a este nivel de análisis corresponde resaltar que los murales conmemorativos son los más antiguos del espacio territorial, puesto que fueron pintados poco después de que se erigieran los alojamientos. De acuerdo con el relato de los excombatientes, ellos mismos construyeron los edificios y redefinieron el espacio físico en función de su uso (por ejemplo, tomaron un edificio diferente del asignado en los planos para usarlo como aula¹⁹ de estudios y asambleas, pues el edificio asignado era en realidad una habitación muy pequeña); de manera que los murales aparecieron desde el principio como parte de este proceso de apropiación.

¹⁸ En una clara referencia a la obra de Gabriel García Márquez, Luciano Marín, conocido como Iván Márquez, miembro del estado mayor de las FARC-EP y negociador en La Habana, declaró en el cierre de la décima y última conferencia de la organización insurgente: "Se acabó la guerra. Díganle a Mauricio Babilonia que ya pueden soltar las mariposas amarillas", refiriéndose al fin del conflicto entre el Estado colombiano y dicha guerrilla.

¹⁹ El aula es el edificio en el que, entre otras cosas, se lleva a cabo la formación escolar y la celebración de grandes asambleas. Este espacio también existía en los campamentos guerrilleros, ahí se desarrollaban reuniones informativas y de formación y discusión.

Según las explicaciones de los excombatientes del ETCR, las personas que aparecen en este tipo de murales son recordadas no solo por haber cumplido alguna labor destacada dentro de las FARC, sino también por su desenlace trágico. Por ejemplo, respecto del mural Damaris Lee hallamos que ella murió en el ETCR Pondores (La Guajira) debido a una enfermedad poco después de la firma del Acuerdo de Paz y de la posterior desmovilización; Martín Caballero y Lucero Palmera fallecieron en medio de operaciones militares, y Simón Trinidad fue capturado en 2004 por la policía ecuatoriana en Quito y posteriormente extraditado a los Estados Unidos, donde cumple una condena de sesenta años de prisión por su participación en el secuestro de tres ciudadanos estadounidenses.

Asimismo, en la medida que estos murales adornan un espacio completamente nuevo para los excombatientes en proceso de transición, aquellas personas se convierten en referentes que les mantienen un vínculo con el pasado en armas y sus narrativas inherentes, tales como 'el héroe caído' (Lucero Palmera y Martín Caballero), 'el líder sacrificado' (Simón Trinidad) y 'el combatiente abandonado a su suerte' (Damaris Lee²⁰). Este enlace con el pasado se establece, por una parte, al emular la práctica de conmemorar figuras importantes para la organización en los campamentos guerrilleros, pues ahí solían honrar mediante pendones la memoria de personajes como Karl Marx, Friedrich Engels, Vladimir Lenin, Simón Bolívar, Manuel Marulanda y Jacobo Arenas; y tal como lo señalaron algunos excombatientes: se trata de 'mantener una costumbre', en la medida en que era una práctica cotidiana tener pendones o carteles en los campamentos, así como fotografías

de camaradas fallecidos en las caletas²¹; constituye una práctica que hace parte de la historia de la militancia en la insurgencia. Y, por otra, al mantener viva la memoria de personas que, en palabras de un entrevistado, 'eran camaradas con la misma idea revolucionaria, que forjaron la lucha, que tuvieron su historia dentro de la organización.' En este punto, vale la pena preguntarse por el significado que tiene el hecho de que, en vez de las figuras representativas y heroicas conmemoradas en el pasado, hoy algunos de estos murales rememoran a personas con un estatus menor, y puede notarse un cambio orientado en un sentido más solidario, si se quiere compasivo, que pasa de lo marcial (imágenes de comandantes como Jacobo Arenas y Manuel Marulanda) a lo comunitario (antiguos camaradas como Damaris Lee y Lucero Palmera).

Finalmente, además de mantener un hilo de continuidad con el pasado, los murales conmemorativos actúan como un soporte que apunta a mantener la idea de la comunidad, otrora militar, como una 'familia.' Mientras que, en otros relatos, sobresale la idea de que los murales son como lugares sagrados y las personas ahí representadas son como hermanos; de manera que este tipo de murales conectan el recuerdo de la vida militar que queda atrás, el valor de los miembros ausentes y la apuesta por una nueva vida que comienza en un nuevo espacio.

Murales de identidad local/regional

Este tipo de mural, que llamamos *murales de identidad local/regional*, difiere significativamente del tipo anterior respecto de las estructuras interna, externa e intermedia. Para este caso, hay dos subtipos que, aunque presentan ligeras diferencias en su diseño (por lo que también podrían entenderse como tipos diferentes), son comparables con respecto a su función. Uno de los subtipos concentra elementos naturales (*murales de naturaleza*) y el otro vincula, además, el retrato de una persona (*murales de retratos*). Ocasionalmente los murales de esta categoría pueden tener algún texto, en condición de elemento

²⁰ Damaris Lee provenía del ETCR Pondores y falleció el 27 de noviembre de 2016 en el Hospital de San Juan, en La Guajira, a causa de una enfermedad respiratoria, mientras tenía lugar el cese al fuego bilateral y definitivo. Los excombatientes atribuyen su muerte a falta de atención médica oportuna. Resulta paradójico para los excombatientes que una persona querida dentro de las filas guerrilleras haya fallecido en tiempos de paz y no en medio de la confrontación armada.

²¹ Los excombatientes denominan caletas a los lugares asignados para dormir en los campamentos insurgentes.



Imagen 16. Mujer campesina, 2020.

facultativo. A continuación, presentaremos un mural que, aunque puede clasificarse bajo el subtipo *mural de retratos*, representa perfectamente el tipo general.

En los murales de este tipo se puede observar un segmento nutrido por flora, fauna y paisajes naturales, típicos de zonas cálidas y del Caribe colombiano. Las ilustraciones están diseñadas en un estilo moderno y pintadas de vivos colores. Ocasionalmente hay algunos textos que se mantienen en un estilo de escritura comparable al grafiti (trazaremos esto más específicamente según los subtipos). Como se puede apreciar en la Imagen 16, cuando el elemento central es el retrato de una persona, no opaca las otras ilustraciones ni las desplaza como piezas residuales, sino que, por el contrario, las vincula como parte de una sola composición.

En la imagen podemos observar cómo la figura de una mujer ocupa en buena parte el centro del segmento, sin embargo, aunque la imagen de la mujer es el elemento que atrae la atención inmediata del observador, los elementos que la rodean brindan un contexto visual que permite entender la imagen en clave de un tema particular, a saber, la naturaleza. Así pues, las piezas constitutivas de este mural, en

relación con el tipo general, están representadas por las flores, las montañas, el río y los animales.

La parte inferior de los segmentos laterales están ocupados por flores rojas y amarillas tan grandes como el retrato de la mujer, de una especie colorida que aparece con frecuencia en otros murales de esta clase, conocida usualmente como "Flor del Resucitado" (*Hibiscus rosa-sinensis*). Por su parte, las montañas, elementos también recurrentes, evocan un paisaje que recuerda a la Sierra Nevada de Santa Marta, dada la parte nevada de uno de los picos representados en la imagen. Para este caso particular, se puede observar cómo buena parte del fondo del mural está compuesta por una cadena montañosa que entra a una especie de bolsa o marco formado por lo que parecen ser raíces de una planta de maíz, a juzgar por una mazorca que está justo en el borde. Mientras tanto, el río nace repentinamente de las montañas y dirige su cauce a la parte inferior del mural. Otro elemento común en los murales de esta clase es la presencia de fauna. Aunque los murales de este tipo exponen principalmente aves silvestres, en la imagen se puede observar una gallina en el segmento central y lo que parece ser una paloma en el costado derecho, las cuales



Imagen 17. Aves, 2020.

evocan la vida campesina, si tenemos en cuenta que la mujer retratada parece caminar por el campo y, en la medida que porta un morral con cañas de azúcar, se podría interpretar que se dispone a sembrar o que está cosechando.

A continuación, mostraremos los niveles estructurales internos de las dos variantes respectivas de este tipo y, posteriormente, las estructuras externas e intermedias como una sola para el tipo general.

Subtipo A: murales de naturaleza

Este subtipo de *murales de identidad regional* tiene como elemento central paisajes naturales, cuerpos de agua, plantas, flores y animales, principalmente aves. Por lo general, la flora y la fauna son típicas de regiones cálidas y por lo tanto podemos pensar que son comunes en la región Caribe. Dada tal composición, este subtipo se puede denominar *murales de naturaleza* como subtipo del tipo general.

Estructura interna

Los murales de este subtipo se caracterizan por tener diferentes especies de aves, es decir, de diferentes tamaños y colores; algunas de ellas en una posición natural, posadas sobre alguna rama o picoteando la madera de un árbol, mientras otras están

pintadas en un estilo fantasioso, dado que portan montañas sobre su lomo u objetos sobre su cabeza. Además de aves, otros animales como peces de diferentes tamaños y formas, y reptiles, hacen parte de la fauna que sobresale en estos murales. También es posible hallar una variedad de plantas y flores, aunque es frecuente la aparición de un mismo tipo de flor. Los murales también exponen montañas en ocasiones de bordes blancos que sugieren al observador la apariencia de nieve, así como cuerpos de agua, como un río o el mar. Además de flora y paisaje natural, se puede vincular instrumentos musicales, a saber, acordeones, guacharacas y cajas vallenatas.

Este tipo de murales suele ir acompañado de textos, que se mantienen en un estilo moderno, que parece tener origen en la subcultura del grafiti. En términos cuantitativos, la inscripción "Tierra Grata" es la más visible, en ocasiones acompañada de algún texto adicional, tal como se puede apreciar en la Figura 18, que expone el texto "Tierra Grata EcoTours" y la designación del edificio en el que está pintado el mural, "Restaurante". La firma del respectivo artista es común en este tipo. Aquí la función de la inscripción "Tierra Grata" puede ser asociada a la identificación del ETCR, en la medida que indica, tanto a residentes como a visitantes, que el espacio, que ahora es un hogar permanente, tiene una marca propia.

Subtipo B: murales de retratos

Además de plantas, paisajes y eventualmente aves, el segundo subtipo, llamado *murales de retratos*, expone, en efecto, retratos de personas, pero a diferencia de los *murales conmemorativos*, que también tienen retratos como característica esencial, aquí las personas no portan algún elemento que las identifique como combatientes, como, por ejemplo, prendas militares o armas; sino que, más bien, parecen representar lo que podríamos llamar tipos sociales, es decir, una mujer indígena, una mujer campesina, etc.

Estructura interna

Como muestra la Imagen 18, la estructura interna de este subtipo está dominada por una imagen que llena el mural en un área grande; principalmente por el retrato de una persona a la que no se le puede asignar alguna identidad personal concreta.

Más bien, estos murales muestran a un tipo de persona una representación de un tipo social, por lo general mujeres, cuyos rasgos físicos pueden asociarse, sin embargo, a los de personas indígenas, afrodescendientes o mestizas. Como en el subtipo A, la presencia de plantas, animales o paisajes montañosos es recurrente, a menudo extendida para

incluir plumas; en este sentido, aunque son muy similares con el otro subtipo mencionado, estos murales pueden distinguirse por el predominio del retrato. En contraste con el subtipo A, aquí no hay textos más allá de la firma del artista responsable del mural.

Estructura externa de los murales de identidad regional

Mediante el análisis estructural de este tipo general, hemos identificado elementos gráficos recurrentes que apuntan a una referencia local o regional, y aluden de esta manera a la naturaleza y la sociedad que rodean al ETCR.

En relación con la naturaleza, por ejemplo, hemos identificado un tipo específico de flor, aves, paisajes montañosos y cuerpos de agua, que reconocemos como típicos de la región Caribe; lo mismo que los instrumentos musicales, pues, aunque aparecen solo en uno de los murales, son fácilmente identificables como propios de la música vallenata, lo que apunta claramente en una dirección identitaria con el Caribe, dado el origen geográfico de este estilo musical.

Respecto de las flores, si bien es posible apreciar cierta variedad, es bastante notoria la presencia de la flor conocida como “Flor del Resucitado”



Imagen 18. Mujer indígena, 2020.

(*Hibiscus rosa-sinensis*), la cual aparece en diferentes tamaños y colores. Al igual que las plantas, las aves también son típicas de regiones cálidas, como por ejemplo la guacamaya (así como otros animales como la iguana, que aparece en uno de los murales). Sobre las montañas, aparecen referencias a cadenas montañosas emblemáticas del Caribe colombiano, tales como la serranía del Perijá o, cuando tienen picos nevados, a la Sierra Nevada de Santa Marta, áreas de influencia del Bloque Caribe de las FARC-EP. Los cuerpos de agua, en ocasiones con peces, también son considerados aquí como elementos constitutivos de la identidad caribeña, pues tanto el mar Caribe, como algunos ríos (por ejemplo, el río Guatapurí en el Cesar, el río Sinú en Córdoba o el río San Jorge en Sucre) que son bastante conocidos y, por lo tanto, recordados como emblemas de la región. Finalmente, resaltan como elemento de identidad regional los instrumentos musicales típicos de la música vallenata.

En el caso del subtipo B, encontramos las mismas referencias a la naturaleza, pero acompañadas de imágenes que ya hemos descrito como retratos anónimos de rasgos indígenas, afrodescendientes o mestizos. Si bien es posible encontrar personas con estos rasgos en cualquier parte del país, llama la atención que aparecen junto a elementos como montañas, que presumiblemente representan a las ya mencionadas Sierra Nevada de Santa Marta y serranía del Perijá, prendas típicas del Caribe colombiano como el turbante, y lo que bien puede ser un río o el océano. También se puede apreciar la presencia de plantas alimenticias, específicamente el maíz, y de animales domésticos como una gallina; lo cual evoca la vida campesina.

En suma, tenemos que los murales de este tipo hacen referencia a un contexto amplio de elementos locales, regionales, que se hallan en las inmediaciones del espacio territorial o que muestran una conexión con el entorno natural propio del lugar donde se estableció el ETCR.

Estructura intermedia de los murales de identidad regional

Respecto del nivel intermedio, dado que están abiertos a diferentes lecturas, es necesario destacar el sentido en su conexión con la transición de la vida militar en la guerrilla a la vida civil, a saber, la naturaleza (fauna, flora y paisaje natural) como parte del entorno físico cotidiano, la conexión con los elementos que ellos encuentran como propios de la región Caribe y la apuesta por asumir una vida como civiles, desde luego, en la misma región.

Resulta llamativo cómo, si bien este tipo de murales contrasta con el tipo *murales conmemorativos* dada la ausencia aparente de elementos relacionados con la vida en la insurgencia; ofrece puntos de convergencia con la memoria, pues, el paisaje natural, las plantas y los animales no solo hacen parte del entorno cercano al ETCR, sino que también hicieron parte del espacio físico inmediato y permanente que acogía cotidianamente a los excombatientes mientras hacían parte de las filas guerrilleras. En una de las entrevistas, Ernesto enfatizó con sorpresa el hecho que no fuese evidente para nosotros como investigadores que este tipo murales tuviese una relación directa con la vida en armas. Al respecto señaló:

Son como unas raíces [la flora, la fauna y los paisajes naturales] que representan a la organización [...] ya acostumbrado, tantos años en la montaña, a ver, escuchar el ruido de las aves [...] eso es una cosa que todo el tiempo a mí me ha generado emoción, alegría, ver la fauna, las aves [...] lo bonito que es en la mañana escuchar las aves cantando, y bueno, aquí donde estamos [el ETCR] sí hay pajaritos, por lo menos los azulejos, así, pero es que en la montaña escuchaba las pavas, las gallinetas... todo eso cantaba de diferente forma, los monos, que acá los hay, pero no es como en la montaña, eso es de las cosas que más extraña uno²².

En este sentido, los murales de naturaleza comunican un sentimiento de arraigo al espacio físico, es

²² Este extracto proviene de una de las entrevistas del muestreo mencionado anteriormente. Todos los nombres son seudónimos.

decir, al entorno de la selva, de la vida al aire libre, puesto que constituye una parte significativa del mundo del combatiente en la medida que, en la mayoría de los casos, es casi el único espacio que ha habitado, dado su origen campesino y la temprana edad de ingreso a la guerrilla.

Asimismo, para los excombatientes es claro que los paisajes montañosos pintados en los murales representan el paisaje local, ellos asocian las montañas con la Sierra Nevada de Santa Marta o la serranía del Perijá, el agua con ríos emblemáticos como el Guatapurí en el departamento del Cesar y con el mar Caribe, así como los instrumentos musicales con la música vallenata y el folclor local, como lo refleja este fragmento de una entrevista: “Yo vengo de Santander, pero para mí esto es del Caribe, yo soy como del Caribe [...] son historias del lugar, del departamento [...], por lo menos allá está el acordeón, y pienso en Valledupar, que es la capital, donde se celebra el festival vallenato”. Además, aunque los retratos no muestran una identidad definida o una pertenencia étnica concreta, por lo general los relatos refieren dichas piezas gráficas como personas típicas de la región, de acuerdo con el tono de piel o la forma del cabello.

Este tipo de murales puede actuar como un recordatorio de la promesa de una vida apartada de la confrontación armada, y del compromiso que los excombatientes han asumido con la desmovilización.

Uno de los murales expone el eslogan “Sembrando vida”, otro (Fig. 19: “Mujer campesina”) muestra la imagen de una paloma blanca (símbolo general de la paz) idéntica a la usada por el Estado colombiano como logotipo para promocionar los diálogos de paz, mientras evoca la vida rural y las labores campesinas, como el cultivo de alimentos y la cría de animales (actividades que en pequeña escala tienen cabida en el espacio territorial), así como explícitamente publicita en un caso (Fig. 18. Aves) el proyecto productivo de ecoturismo (nótese el letrero Tierra Grata Ecotours), que incluye senderismo y avistamiento de aves.

Finalmente, podemos decir que este tipo de murales vincula el espacio físico, es decir, el entorno natural propio del Caribe, con un arraigo y un sentido de pertenencia. Aunque no todos los excombatientes del bloque provengan del Caribe, su espacio de acción militar y política estaba ahí, y después de la desmovilización, la vida cotidiana en proceso de reincorporación se sigue restringiendo a la misma zona; es decir, pasan a incluirse en una sociedad que conocen, con todo y sus rasgos culturales (la música, el entorno, la naturaleza, etc.), de modo que se asume una pertenencia a una región que los acoge en una condición diferente, y se lo hacen saber a la comunidad en general a través de las imágenes alusivas a lo que aquí hemos considerado elementos relativos a la identidad local y regional.



Imagen 19. Protesta 21N, 2020.

Murales de reivindicaciones sociales y políticas

En la Imagen 19, se puede apreciar un mural de los que están pintados en algunos de los alojamientos donde residen los excombatientes. En primer lugar, en relación con la estructura interna, vale la pena notar que, sobre un fondo colorido que desde el costado izquierdo muestra una suave transición del verde a amarillo, y luego a rosado con pequeñas áreas en ocasiones más claras que otras, diversos elementos trazados con líneas negras se distribuyen por la superficie. La imagen está dividida en dos segmentos por la puerta de ingreso al alojamiento y los colores pastel en matices diferentes en la izquierda y en la derecha que abren un contraste, que se refuerza con otros elementos de diseño, tal como mostraremos a continuación.

En ambos costados, grupos de personas que parecen dirigirse hacia la izquierda están unidas por las líneas negras que trazan un boceto exterior en sombras y sin detalles. Dando una mirada al segmento izquierdo, tenemos que las piernas de las personas generan la impresión de movimiento, como si la multitud estuviera marchando, algunas personas tienen los brazos levantados, mientras uno de ellos sostiene la bandera de Colombia. A su vez, las personas están rodeadas de pequeños cuadrados amarillos, azules y rojos y líneas serpenteantes que recuerdan el confeti y la serpentina, que generan la impresión de pedazos de papel que flotan en el aire como en una celebración. A la derecha de la esquina superior de este costado, justo al lado de la entrada del alojamiento está escrito 21N en tipos negros grandes.

Continuando con el segundo segmento, también vemos una multitud, que, sin embargo, parece estar quieta. Las líneas serpenteantes de la izquierda corren mucho más suavemente y dan la impresión de disolverse. En la esquina superior izquierda, sobre la multitud, hay un elemento circular que contiene el retrato de un hombre, por lo que una persona de la multitud levanta su brazo y lo señala, indicando que ahí hay algo. En el extremo derecho de este segmento se puede apreciar el perfil de un hombre con los ojos cerrados, que se extiende por toda la altura del

mural, su boca está cubierta por lo que parece un tapabocas²³ con la forma de un billete de dólar, y su mirada una especie de máscara con forma de billete de un dólar.

Lo que se puede ver aquí es una dualidad relacionada con los eventos de protesta en Colombia. En el segmento izquierdo se puede ver una masa que protesta con entusiasmo, que podemos relacionar con los hechos del 21 de noviembre de 2019, cuando se inició el paro nacional, indicado por la sigla 21N. El segmento derecho muestra una multitud de pie, en advertencia, encima de ellos dentro de un círculo está el retrato de Dilan Cruz (reconocible por su peinado y un arete en su oreja izquierda), un hombre joven que fue baleado por la policía durante la huelga en Bogotá. Los detalles que componen el rostro de la derecha sugieren que se trata de un trabajador que, según nuestra interpretación, luce afligido porque no puede hacer parte de la movilización, pues el billete que le tapa la boca puede simbolizar la imposibilidad de los trabajadores de expresar sus inconformidades laborales debido a la necesidad del salario, que actúa como una especie de “soborno” o condicionante que les impide unirse a la protesta, pues muchos trabajadores no se unen a las movilizaciones por miedo a perder su empleo.

Incluyendo el nivel estructural externo y el dualismo que se ofrece en términos de diseño en la estructura interna, el mural abre interpretaciones del evento de protesta desde dos perspectivas diferentes: por una parte, las reivindicaciones exigidas con entusiasmo por las personas en las calles y, por otra, el resultado trágico de la muerte de una persona en medio de los eventos violentos que ocurrieron en las manifestaciones.

Como puede verse aquí en este breve extracto analítico, este tipo de murales, que llamamos murales de reivindicaciones sociales y políticas, ostenta referencias a eventos de protesta política y mensajes contenidos

²³ Es necesario aclarar que este mural fue pintado antes de la pandemia mundial del Covid-19, cuando la imagen del tapabocas no tenía la presencia en el espacio público que tiene ahora, ni su significado.

en ellas, como pueden describirse generalmente en los niveles que presentamos a continuación.

Estructura interna

Es significativa para este tipo de mural la presencia de ciertos elementos como banderas, fechas, grupos de personas (“multitudes” que parecen participar en una marcha o una protesta), pero también retratos de personas que pueden ser identificados como obreros o campesinos. La imagen de estas personas, cuyo elemento más notable es que sostienen banderas, sugieren una referencia al tema de la protesta en forma de marchas o manifestaciones públicas, y se aparece en conexión con elementos textuales (letras, números o símbolos), que pueden indicar eventos históricos, referirse a la clase trabajadora o indicar mensajes más explícitos, por ejemplo, mediante eslóganes. La coloración de este tipo de murales es más sutil que la de los otros, aunque esto no desplaza el uso de una variedad de colores (la intensidad de los colores es menos pronunciada). El dibujo de las personas representadas en el mural en particular difiere mucho de los tipos mencionados anteriormente, ya que aquí se evita el uso de colores de relleno o diseños llamativos. Las personas por lo general están delineadas, con leves indicios de sus rasgos faciales, o en otros casos con un diseño más claro de los rasgos faciales, pero en función de representar una determinada expresión facial y de asignación a un determinado grupo socioestructural.

Estructura externa

Estos murales exponen representaciones de protestas públicas, en ocasiones bien definidas, como, por ejemplo, los sucesos acontecidos el 21 de noviembre de 2019, y, en otras, de manera más general, sin indicar una fecha específica o un suceso en particular. Lo que tienen en común es la referencia a reivindicaciones y demandas fundamentales de la sociedad colombiana, particularmente de la clase trabajadora y del campesinado, representadas en hechos de protesta. Así, estos murales se relacionan estrechamente con el discurso apropiado por guerrillas y organizaciones civiles, como partidos políticos y sindicatos, que clama por mejores condiciones sociales para las clases menos favorecidas, que ha

sido estandarte de las FARC-EP, mientras estaban en armas y hoy como organización política. Dicho de otro modo, estos murales no muestran una referencia explícita a las FARC-EP, como movimiento guerrillero ni como partido político, pero indican una relación con las causas que, según el discurso de las guerrillas, tradicionalmente han defendido mediante la lucha armada, causas que pueden identificarse con las problemáticas propias de grupos históricamente marginados en Colombia.

Estructura intermedia

En el nivel de análisis intermedio, este tipo de murales muestra una polaridad entre los objetivos en los que se basa el momento de protesta representado y las preguntas asociadas. Los murales de este tipo se fundamentan estrechamente, en los ejemplos más clásicos de este género, en su concurso como subtipo de comunicación de protesta política visual. También se nota que, a diferencia de los otros tipos de murales, algunos se han colocado desde el inicio del ETCR y se han agregado otros nuevos del mismo tipo como parte del festival de arte. Esto refleja, a través de la combinación imagen-texto, el significado de este tipo como la expresión de apoyo a las demandas de la sociedad colombiana, especialmente de la clase trabajadora, de manera que podríamos decir que hacen parte del ideario que les fue comunicado a los excombatientes mientras estuvieron en armas y es comunicado hoy, aunque de otra manera, en medio de la reincorporación.

La transformación de las imágenes públicas en el contexto de la transición

De acuerdo con lo anterior, tenemos la siguiente tipología para los murales del ETCR Simón Trinidad: *murales conmemorativos*, que rememoran figuras célebres dentro de la guerrilla, y que, en ese sentido, mantienen una conexión con el pasado; *murales de identidad local/regional*, que resaltan, antes y después de la desmovilización, el espacio geográfico como propio, y *murales de reivindicaciones sociales y políticas*, que mantienen vigente un ideario político determinado.

Con esta tipología y la función comunicativa inherente a cada clase y con base en los diferentes niveles estructurales, ahora discutimos la transformación de los murales y el significado que podemos asignar a ellos en el contexto del proceso de transición. El término transformación aquí se refiere a la observación de los murales en su constitución temporal, lo que significa que, a través de visitas consecutivas al campo en años sucesivos, se puede rastrear qué cambios se han registrado en el diseño del espacio público y cómo se interpretan de acuerdo con la teoría del género comunicativo, es decir, qué significan estos cambios considerando el contexto de la transición.

La sustitución de determinados murales

El primer caso que se explica aquí es la desaparición de determinados murales. El ejemplo más conocido, dada su exposición mediática, es el mural del retrato de Jesús Santrich (Imagen 20), que fue documentado durante la estancia en Tierra Grata en febrero de 2019, y reemplazado por un nuevo mural en 2020.

Este mural, que estaba ubicado en el edificio destinado a la atención médica, se puede asignar claramente al tipo de género que llamamos “conmemorativos”. En la medida en que muestra, en la estructura interna, la típica ilustración del retrato de un conocido miembro de las FARC-EP, así como la combinación con un eslogan, aunque el estilo no se corresponde exactamente del todo con él, como podríamos describirlo para otros ejemplos de este tipo²⁴. Dando una mirada más detallada, se puede apreciar el busto de un hombre en el costado izquierdo, que luce una bufanda alrededor del cuello, gafas de sol y bigote: se trata de Seusis Pausivas Hernández Solarte, también conocido como Jesús Santrich, resaltado aún más claramente por el eslogan ubicado en la esquina superior derecha, “#SantrichLibre”.

El mural tiene un significado político y apelativo, que es comprensible cuando se mira la historia del caso de Santrich. Jesús Santrich fue una figura destacada

de las FARC y uno de los líderes del Bloque Caribe. Durante las conversaciones de paz fue negociador del acuerdo de La Habana, y ocupó una de las diez curules asignadas al partido FARC después de la dejación de armas.

Sin embargo, su nuevo rol como congresista se vio frustrado cuando se conoció una orden de captura internacional, mediante circular roja de Interpol a solicitud del Departamento de Justicia de Estados Unidos, en la que se le acusa de conspiración para exportar cocaína a ese país y, además, según las investigaciones, habría ocurrido luego de la firma de los acuerdos de paz; lo cual lo dejaría fuera de sus beneficios y a disposición de la Fiscalía General de la Nación en espera de una posible extradición a Estados Unidos.

Santrich fue enviado a prisión en abril de 2018, pero fue liberado posteriormente dado que, como determinó la Sala Penal de la Corte Suprema de Justicia, la Fiscalía carecía de competencia para juzgarlo dado el fuero de parlamentario que en ese entonces Santrich conservaba, de manera que podría realizar su defensa en libertad. Poco después, desapareció del ETCR Simón Trinidad y anunció, junto a Iván Márquez y otros exlíderes de la extinta FARC-EP, la reanudación de la lucha armada, argumentando traiciones de parte del Estado colombiano en la implementación de lo pactado en La Habana. Así pues, el mural se refiere no solo a los hechos que rodean a esta figura, sino que contiene una declaración que simboliza la afiliación política, el apoyo y la defensa de la inocencia de Santrich por parte de los residentes del ETCR. El mensaje apelativo con el *hashtag* #SantrichLibre, que pedía la liberación de Jesús Santrich, se refiere a un *hashtag*, que ha sido ampliamente utilizado por los simpatizantes en los nuevos medios para referirse a los eventos alrededor de Santrich en la comunicación de masas, por ejemplo, a través de plataformas como Twitter y Facebook, lo que indica, por tanto, la magnitud de un discurso que pretende posicionarse como una tendencia notable.

²⁴ Como ya se ha señalado, las tipologías que hemos elaborado son tipos ideales que pueden tener ligeras variaciones e incluso incluir una combinación de diferentes tipos.



Imagen 20. Santrich libre, 2019

No obstante, según informes de vecinos del ETCR y de la cobertura mediática²⁵, este mural fue cubierto con pintura blanca luego de que Santrich desapareciera de Tierra Grata con el objetivo de retomar las armas. Esta es una forma del medio público visible y eficaz de distanciar el lugar y sus residentes de los eventos. Posteriormente, en el transcurso del festival de arte, la pared blanca recibió un nuevo mural, como se documentó durante la estancia del campo en febrero de 2020 (Imagen 21).

En lugar del sonriente Jesús Santrich con el mensaje apuntando a los destinatarios del mural, ahora hay una colorida iguana, pintada de perfil en un estilo de comic, que mira hacia fuera de la pintura con el ojo derecho —la figura del animal está pintada con gran detalle sobre una gran área de fondo multicolor en el que predomina el amarillo acompañado de áreas curvas que asemejan olas u ondas, rojas y azules en

la esquina inferior derecha con unas burbujas de color azul claro—. Aunque ya no se encuentra ningún eslogan, la firma del artista está en el área azul. Este nuevo mural se clasifica en el subtipo *murales de naturaleza* del tipo *murales de identidad regional*. Si se incluye en las consideraciones que este mural se encuentra a solo unos metros de un punto del ETCR donde hay un pequeño estanque rodeado de árboles en los que las iguanas descansan y saltan desde allí al estanque, la referencia local de este mural es evidente.

Otro ejemplo documentado es el caso de un mural claramente asociado con la guerrilla, que fue cubierto y rediseñado en el marco del festival de arte. En él se podía apreciar un grupo de campesinos trabajando en un campo rodeado bosques y montañas, vestidos con uniformes similares a los primeros uniformes que los miembros de las FARC-EP usaron en sus inicios. El mural exponía el rostro de una mujer fariana, así como el retrato del célebre comandante Martín Caballero, quien, durante varios años, comandó el Frente 37 del Bloque Caribe.

²⁵ El reemplazo del mural de Jesús Santrich se difundió extensamente a través de los medios de comunicación. Al respecto, véase: <https://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/jesus-santrich-borran-mural-en-espacio-de-reincorporacion-en-cesar-410302> (última visita: 09.10.2020).



Imagen 21. Iguana, 2020.

La sustitución de un mural de tipo A por un mural de tipo B muestra dos cosas: primero, la eliminación de un mural con connotaciones políticas es tanto un acto comunicativo de hacer una declaración, así como su colocación, incluso si la eliminación ya no es visible en el continuo tiempo-espacio actual en la medida en que ha desaparecido. Pero la permutación, que se puede rastrear a través de la continuación del proyecto de investigación, permite determinar su importancia. Los murales se convierten así no solo en un lugar de culto y recuerdo, sino también de toma de distancia de ciertos puntos de vista. Si bien antes esto era casi imposible debido a la estrecha integración en las estructuras colectivas de la guerrilla, estos actos ahora se pueden utilizar para establecer puntos de vista determinados, bien sea de apoyo o de rechazo a ciertos temas, como, por ejemplo, el retorno a las armas por parte de grupos disidentes, como en el caso de Jesús Santrich. Segundo, hubiera sido posible reemplazar este mural por otro alto representante de las FARC-EP o un miembro distinguido del colectivo, pero en cambio ahora hay en este punto un mural que se puede asignar a un tipo completamente diferente y, por lo tanto, también tiene un significado diferente.

El ejemplo del mural de Jesús Santrich hace igualmente una transición al siguiente caso, en la medida en que el reemplazo del mural ya indica el cambio en presencia de ciertos tipos del género.

El cambio general del enfoque de tipos

El segundo aspecto que resulta relevante cuando se trata de los murales en el contexto de reincorporación es el cambio en los murales como género en cuanto a su función central. Si se mira la tipología como se presentó en el apartado anterior, y especialmente en el nivel intermedio de realización, es comprensible que a lo largo de la existencia del ETCR haya habido cambios en términos de los puntos focales de cómo se han diseñado los murales. El tipo que hemos descrito como *conmemorativos* es el que se dibujó principalmente al inicio del establecimiento del ETCR. Su función puede describirse como conmemorativa, ya que las dimensiones subyacentes del significado del honor, la memoria y la apreciación de personalidades especiales están conectadas con la vida en armas. Mientras tanto, también se pueden determinar cambios con respecto a

qué figuras (es decir, respecto a qué murales, en los que tales figuras pueden ser apreciadas) se conservan y cuáles son reemplazadas.

Adicionalmente, aunque todavía se pueden encontrar muchos de estos murales adjuntos al principio de las ETCR, debido a su importancia conmemorativa para las personas representadas, algunas de las cuales son referidas como familias y son honradas por sus logros o su vida, como sabemos por entrevistas con los residentes de la ETCR, no hay murales comparables en términos de estilo y contenido entre los murales más recientes. Casi todos los murales más nuevos son del tipo *murales de identidad regional*, es decir, sus subtipos *naturaleza* y *retrato*. Según nuestros hallazgos, estos tienen una función específica que no se corresponde con la de los murales más antiguos. Por supuesto, estas pinturas murales más nuevas se crearon en el contexto del festival de arte, que se basó en un tema y, por lo tanto, proporcionó un cierto marco para el diseño. Sin embargo, lo que se hace visible con el festival de arte y con los motivos recurrentes en estos murales es significativo con respecto de las capas de significado inherentes a ellos: Mientras que los murales más antiguos muestran claramente elementos bélicos, referencias a la comunidad fariana y al trasfondo político, es decir, se refieren directamente a la identidad guerrillera de los habitantes de la ETCR, los murales más recientes hacen referencia a la localidad regional, en la medida en que utilizan motivos recurrentes de la región, referencias a los orígenes tradicionales de los combatientes del Bloque Caribe y muchas veces con el letrero Tierra Grata, el nombre del lugar que usan los residentes, en vez de ETCR Simón trinidad, como se llama el espacio oficialmente.

El uso de elementos de origen regional en combinación con el nombre del lugar tal como lo usan sus residentes, se refiere a la creación y establecimiento de una identidad local para todo el lugar, como se puede identificar para los murales recién agregados. Al mismo tiempo, sin embargo, también se refieren indirectamente al origen fariano, tal como lo podemos identificar con mayor claridad en los antiguos murales: considerando la acepción y el contenido de la cultura fariana como es descrita por excomba-

tientes, que, además de los elementos más comunes como el socialismo, el colectivismo y la disciplina, también se define por la cultura campesina, el arraigo al campo y la naturaleza, lo cual se hace evidente a través de los nuevos murales que no se desvinculan de la identidad cultural de la que proceden estas personas, sino que encuentran una expresión diferente que pone nuevos énfasis.

De acuerdo con los cambios en los tipos del género comunicativo, tal como se encuentran y describen, se puede concluir, de acuerdo con las formulaciones teóricas del concepto de género, que los problemas comunicativos que necesitan ser superados también han cambiado. Mejordicho, por supuesto que persisten viejos problemas y los elementos conmemorativos permanecen mientras sigan siendo parte de la identidad de los excombatientes, pero se agregan nuevos. En los murales, en su diseño, en sus capas de significado y en la modificación de su dimensión temporal según los tipos presentados, se manifiesta un cambio en los problemas comunicativos, entre otras cosas resueltos por el medio de la pintura mural.

Conclusiones

Considerando que estamos viendo el subtipo de comunicación visual de protesta política, se puede afirmar que en Tierra Grata es apreciable un cambio en la dimensión temporal en la medida que los murales más antiguos (*murales conmemorativos*) muestran conexiones más decididas con el tipo político tradicional de pinturas murales, mientras que a los nuevos murales (*murales de identidad regional* con sus subtipos *murales de naturaleza* y *murales de retratos*) ciertamente todavía se les puede asignar lecturas políticas, pero distanciadas fuertemente de una referencia bélica. El tercer tipo (*murales de reivindicaciones sociales y políticas*) ofrece lecturas de la articulación típica de situaciones problemáticas sociales y societales, pero más allá de elementos claramente relacionados con la vida militar, de manera que podemos hablar de un tipo que atraviesa la transformación. Se observa así en Tierra Grata un cambio en el mensaje comunicado, que va del heroísmo y la forma política claramente relacionada

con la guerrilla a una expresión implícita de otras formas de identidad.

Estos nuevos diseños del espacio público alejados de la esfera política e ideológica con connotaciones heroicas de personas importantes de la guerra hacia formas artísticas más modernas dentro del género son compatibles con los hallazgos de otros investigadores, tales como Rolston y Álvarez (2015), quienes afirman que las funciones de los murales se relacionan con dos niveles diferentes: por un lado, tienen un efecto introspectivo sobre el grupo social para establecer una identidad de posguerra que conserva recuerdos y ciertos elementos culturales, solidaridad y comité político, y, por otra parte, también permite que afloren nuevos aspectos en él. Por otro lado, hacia el exterior, hacia la sociedad en general, ofrecen algo que puede ser una 'nueva cara' de ellos como exguerrilleros, o, que ya ni siquiera se les vea como exguerrilleros, o bien sea para ganar algún atractivo del lugar en el sentido de ecoturismo o alcanzar otro propósito, y así sucesivamente, conectándose con lo que también se conoce como 'políticas de murales' (Schwartz y Mualam, 2020), la puesta en escena específica de este género.

Si se analizan los murales en el contexto del concepto de géneros comunicativos, este acceso a los murales pintados en los ETCR como objeto de investigación abre dos tipos de conexiones: por un lado, por supuesto que será una gran ventaja monitorear y documentar continuamente los procesos posteriores, y así poder incluir más cambios en el análisis de forma diacrónica. Y, por otro lado, considerando el amplio corpus de datos empíricos conseguido en las visitas de campo (que incluye además los ETCR de Pondores y Planadas), es concebible una comparación con otros ETCR para determinar si los elementos comunicados en los murales pueden ajustarse a los mismos procesos en lo que respecta a los procesos de transición.

Así, se puede sacar a la luz que la esfera pública en Tierra Grata se presenta como una mezcla de diferentes tipos del género, que, sin embargo, remiten a una función común: el análisis muestra que el significado y la función de los murales, independientemente de

cualquier tipo (y de quién los haya pintado), oscilan entre la preservación y la transformación de la cultura fariana y sus valores y la integración o el desarrollo de una nueva identidad o, si se quiere, la transformación de esa identidad. Así, se refieren directamente al proceso de reincorporación reflejando los problemas comunicativos, configurando el ETCR como un hogar nuevo (y permanente), y, al mismo tiempo, incidiendo activamente en los proyectos económicos que son fundamentales para el establecimiento de una identidad civil.

Ahora bien, si se aborda el carácter persuasivo de los murales como subtipo de comunicación política, se puede ver que los murales de Tierra Grata que ostentan intensidades diferentes con las que comunican sus mensajes y que difieren de un tipo a otro. Podemos imaginar un eje que se puede trazar entre lo apolítico y lo politizado, en el que los murales se pueden clasificar generalmente. Así, considerando la función, y por tanto, la expresividad explícita del contenido político hallado en el campo, tenemos una gama que es muy variable, pero con una función política creciente que podemos describir de la siguiente manera: con el tipo 2 (*murales de identidad regional*) los mensajes expresan e identifican; con el tipo 3 (*murales de reivindicaciones sociales y políticas*), reclaman y difunden y con tipo 1 (*murales conmemorativos*), evocan y mantienen vivo un sentido de comunidad aún política (hoy en proceso de transición, otrora militar). Sin embargo, para los murales de Tierra Grata, se puede determinar que ninguno de los tipos se encuentra en un extremo de este espectro, lo que se puede calificar de apolítico.

En otras palabras, podemos decir que en este rango, que mantiene la práctica cotidiana de apelar a recursos visuales (por ejemplo, con la rememoración de personajes significativos para la organización guerrillera en los antiguos campamentos), se involucran, como hemos señalado, elementos políticos en un ámbito no bélico que incluye necesariamente vínculos con actividades que definen el tránsito a la vida civil, tales como los proyectos productivos (ecoturismo y avistamiento de aves) y

la agricultura, imprescindibles en el contexto de la reincorporación.

Finalmente, vale la pena resaltar el potencial de la metodología de los géneros comunicativos en su adaptación al análisis visual. En este capítulo, como ocurre en la comunicación cara a cara, en la cual los actores pueden recurrir a rutinas y fórmulas con propósitos comunicativos, hemos visto cómo los murales constituyen un género al servicio de la comunicación política. No obstante, esta adaptación está abierta a la discusión, pues convendría someterla al examen empírico con más casos de estudio que permitan hallar los límites de la teoría y reformular la propuesta de Luckmann.

Referencias

- Auer, P. (2009). Sprachliche Landschaften. Die Strukturierung des öffentlichen Raums durch die geschriebene Sprache. En A. Deppermann, J. Linke (Hrsg.), *Sprache intermedial – Stimme und Schrift, Bild und Ton* (pp. 271-300). Berlin: de Gruyter.
- Bellisario, A. y Prock, L. (2020). Arte ConTexto. Leftist Political Murals in Chile, 1960s to 1990s. *Latin American and Latinx Visual Culture* 2(3): 29-52. <https://doi.org/10.1525/lavc.2020.2.3.29>.
- Ben-Rafael, E., Shohamy, E., Amara, M. H. y Trumper-Hecht, N. (2006). Linguistic Landscape as Symbolic Construction of the Public Space: The Case of Israel. *International Journal of Multilingualism* 3(1), 7-30. <https://doi.org/10.1080/14790710608668383>.
- Bergmann, J. (1987). *Klatsch: Zur Sozialform der diskreten Indiskretion*. Berlin: de Gruyter.
- Biel, I., Bolaños, T., Castillo, Á., Chamorro, M. y Vallejo, M. (2018, agosto). De las zonas veredales transitorias de normalización a la paz territorial en San Andrés de Tumaco, Nariño: un análisis de la conflictiva implementación de los Acuerdos de Paz. *Ideas verdes. Análisis Político*, (10): 12-20. https://co.boell.org/sites/default/files/20180913_ideas_verdes_10_web_ok.pdf.
- Birkner, K. (2001). *Ost- und Westdeutsche im Bewerbungsgespräch. Eine kommunikative Gattung in Zeiten gesellschaftlichen Wandels*. Tübingen: Niemeyer.
- Breckner, R. (En proceso de publicación). Percepción de la imagen – Interpretación de la imagen. Análisis de segmentos como método para acceder al sentido de la imagen. En A.-L. Dießelmann y A. Hetzer (Eds.), *Dossier: Representaciones de paz y conflicto. Aproximaciones desde la sociología visual, Universitas Humanística*.
- Christmann, G. B. (2015). Das theoretische Konzept der kommunikativen Raum(re)konstruktion. En G. B. Christmann (Ed.), *Zur kommunikativen Konstruktion von Räumen. Theoretische Konzepte und empirische Analysen* (pp. 89-117). Wiesbaden: VS.
- Dießelmann, A.-L. y Hetzer, A. (Eds.). (En proceso de publicación). *Dossier: Representaciones de paz y conflicto. Aproximaciones desde la sociología visual. Universitas Humanística*.
- Halsey, M. y Young, A. (2002). The Meanings of Graffiti and Municipal Administration. *Australian & New Zealand Journal of Criminology* 35(2): 165-186. <https://doi.org/10.1375%2Facri.35.2.165>.
- Kaden, T. (2021). Autoritative Macht und politische Einflussnahme. Der exemplarische Fall der Online-Propaganda der Internet Research Agency. En Gostmann, P. y Merz-Benz, P.-U. (Eds.), *Macht und Herrschaft: Zur Revision zweier soziologischer Grundbegriffe*. 2. erw. Aufl. (pp. 107-131). Wiesbaden: Springer. <https://doi.org/10.1375%2Facri.35.2.165>.
- Knoblauch, H. y Raab, J. (2001). Genres and the Aesthetics of Advertisement Spots. En H. Knoblauch y H. Kottthoff (Eds.), *Verbal Art across Culture. The Aesthetics and Proto-Aesthetics of Communication* (pp. 195-219). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Luckmann, T. (1986). Grundformen der gesellschaftlichen Vermittlung des Wissens. Kommunikative Gattungen. En F. Neidhardt et ál. (Eds.), *Kultur und Gesellschaft*. (Sonderheft der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie) (pp. 191-211). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Luckmann, T. (1988). Kommunikative Gattungen im kommunikativen ›Haushalt‹ einer Gesellschaft. En Smolka-Koerd et ál. (Eds.), *Der Ursprung von Literatur*.

Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650 (pp. 279-288). München: Fink.

- Luckmann, T. (2008a). Sobre la metodología de los géneros comunicativos (orales). En H. Knoblauch, J. Raab y B. Schnettler (Eds.), *Conocimiento y sociedad. Ensayos sobre acción, religión y comunicación* (traducido del original por Sebastián Soler Schreiber), (pp. 178-196). Madrid: Editorial Trotta.
- Luckmann, T. (2008b). Acción individual y conocimiento social. En H. Knoblauch, J. Raab y B. Schnettler (Eds.), *Conocimiento y sociedad. Ensayos sobre acción, religión y comunicación* (traducido del original por Sebastián Soler Schreiber), (pp. 67-88). Madrid: Editorial Trotta.
- Knoblauch, H., Raab, J. y Schnettler, B. (2008). Introducción. En H. Knoblauch, J. Raab y B. Schnettler (Eds.), *Conocimiento y sociedad. Ensayos sobre acción, religión y comunicación* (traducido del original por Sebastián Soler Schreiber) (pp. 9-41). Madrid: Editorial Trotta.
- Raab, J. (En proceso de publicación). Sociología del conocimiento visual de la fotografía. Investigación sociológica entre imagen individual, contexto y entorno social. En A.-L. Dießelmann y A. Hetzer (Eds.), *Dossier: Representaciones de paz y conflicto. Aproximaciones desde la sociología visual. Universitas Humanística*.
- Rolston, B. y Álvarez Berastegi, A. (2015). Taking Murals Seriously. Basque Murals and Mobilisation. *International Journal of Politics Culture and Society* (29), 33-56.
- Schnettler, B., Sánchez Salcedo, J. F., Dießelmann, A.-L. y Hetzer, A. (2020). Kampf der Bilder für den Frieden? Evidenzherstellung und visuelle Rhetorik in Kolumbien vor und nach der Demobilisierung der FARC. En J. Dimbath y M. Pfadenhauer (Eds.), *Gewissheit. Beiträge und Debatten zum 3. Sektionskongress der Wissenssoziologie*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Schnettler, B. y Knoblauch, H. (Eds.). (2007). *Powerpoint-Präsentationen: Neue Formen der gesellschaftlichen Kommunikation von Wissen*. Konstanz: UVK.
- Shwartz, E. M. y Mualam, N. Y. (2020). Taming Murals in the City: A Foray into Mural Policies, Practices, and Regulation. *International Journal of Cultural Policy*, 27(1), 1-22. <https://doi.org/10.1080/10286632.2020.1722115>.
- Šuber, D. (2013). Von Fäusten und Fingern: Visuelle politische Kommunikation im gegenwärtigen Serbien. *Soziale Systeme*, 18(1+2), 260-299.
- Šuber, D. y Karamanić, S. (2012). Symbolic Landscape, Violence and the Normalization Process in Post-Milošević Serbia. En D. Šuber y S. Karamanić, (Eds.), *Retracing Images. Visual Culture after Yugoslavia* (pp. 313-335). Leiden: Brill.
- Šuber, D. (2009). Semiotische Kämpfe im Nachkriegs-Serbien. Zur politischen Ikonographie der Straße anhand von Graffiti und Street-Art. En A. Oswald, A. Schmelz y T. Lenuweit (Eds.), *Erinnerung in Kultur und Kunst. Reflexionen über Krieg, Flucht und Vertreibung in Europa* (pp. 141-162). Bielefeld: Transcript.
- Ulmer, B. (1988). Konversionserzählungen als rekonstruktive Gattung. *Kölner Zeitschrift für Soziologie*, 17(1), 19-33.
- Visconti, L. M., Sherry, J. F., Borghini, S. y Anderson L. (2010). Street Art, Sweet Art? Reclaiming the "Public" in Public Place. *Journal of Consumer Research*, 37(3): 511-529. <https://www3.nd.edu/~jsherry/pdf/2010/Street%20Art.pdf>.