

Herencia ancestral indígena en la construcción pictórica de un mural tunjano. Perspectivas significantes e imaginadas

Ancestral indigenous heritage in the pictorian construction of a tunjan mural Significant and imagined perspectives

*Andrés Arturo Monroy-Avella-aamonroy@uniboyaca.edu.co*⁷⁰

*Sabrina Gisel Villegas-Mursi-sgvillegas@uniboyaca.edu.co*⁷¹

*Lizeth Rocío Rojas-Rojas-lizrojas@uniboyaca.edu.co*⁷²

DOI: 10.24267.9789585120419.8

⁷⁰ Estudiante del programa de Comunicación Social de la Universidad de Boyacá. Miembro del grupo editorial del programa radial universitario, "La Piedra". Correo electrónico: aamonroy@uniboyaca.edu.co

⁷¹ Estudiante de la licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Nacional de Cuyo – Mendoza, Argentina. Cursó semestre de intercambio en el programa de Comunicación Social de la Universidad de Boyacá para el periodo 2019-02.

⁷² Comunicadora Social, Magíster en Semiótica de la Universidad Industrial de Santander. Docente del programa de Comunicación Social de la Universidad de Boyacá. Investigadora del grupo Comunicación UB avalado por Colciencias. Coordinadora editorial revista de periodismo narrativo Un Pretexto. Correo electrónico: lizrojas@uniboyaca.edu.co.

Resumen

Las fuentes identitarias del ser humano en relación con la otredad han encontrado una vía de escape en la transcendencia perenne del mensaje visual debido a que sus propiedades innatas como lenguaje de comunicación le han otorgado mecanismos de resistencia incubados en un juego de colores, texturas y dimensiones que cargan el peso de una representación sociocultural.

Un caso particular de estudio refiere al “mural de la tranquilidad” llamado así por los ciudadanos cercanos a él en el barrio Santa Inés de la ciudad de Tunja, y en el que se rastrea una urdimbre simbólica ligada desde su producción e interpretación a la herencia ancestral indígena de la comunidad Chibcha-Muisca, asentada en tierras boyacense desde el siglo XIII. El estudio realizado a partir de la semiótica discursiva, visual y cultural desde los planteamientos teóricos de sus principales exponentes, a saber, A.J Greimas, Yuri Lotman, Umberto Eco, entre otros, se indaga por las representaciones subyacentes al mural y su relación de pertinencia y pertenencia con la cultura tunjana, pues el mural como medio de comunicación invita a que la población se reinterprete desde su expresividad artística, su creación colectiva para así, articular una visión diferente de la apropiación y reconocimiento de estos espacios para su salvaguarda y recuperación.

Palabras clave: pintura mural, identidad, imagen, semiótica, cultura.

Abstract

The identity sources of the human being in relation to otherness have found an escape route in the perennial transcendence of the visual message because its innate properties as a language of communication have given it resistance mechanisms incubated in a game of colors, textures and dimensions. that carry the weight of a sociocultural representation.

A particular case of study refers to the “mural of tranquility” named by the citizens close to it in the Santa Inés neighborhood of the city of Tunja, and in which a symbolic warp linked from its production and interpretation to the inheritance is traced ancestral indigenous of the Chibcha-Muisca community, settled in Boyacá lands since the 13th century. The study carried out from the discursive, visual and cultural semiotics from the theoretical approaches of its main exponents, namely, A.J. Greimas, Yuri Lotman, Umberto Eco, among others, investigates the representations underlying the mural and their relationship of relevance and belonging to the Tunjana culture, since the mural as a means of communication invites the population to reinterpret itself from its artistic expressiveness, its collective creation in order to articulate a different vision of the appropriation and recognition of these spaces for their safeguarding and recovery.

Keywords: mural painting, identity, image, semiotics, culture

Imagen 1.

Expresión mural (día)



Imagen 2.

Expresión mural (noche)



Fuente: Andrés Monroy (24/10/2019)

El mural anteriormente mencionado como objeto significativo se convirtió en el protagonista de las líneas que aquí se exponen, pues como proceso cultural encarna valores ancestrales, simbólicos y antropológicos de la cultura Muisca, presente en la cordillera del altiplano cundiboyacense. Es de esta forma que el análisis que aquí se esboza, persigue desde los elementos teóricos y metodológicos de la semiótica como ciencia, brindar hipótesis interpretativas sobre su construcción figurativa, narrativa y por consiguiente axiológica. Así pues, los capítulos siguientes y organizados de dicha forma albergan una construcción significativa de lo que el mural representa dentro de la herencia ancestral de un pueblo indígena.

Andamiaje figurativo y narrativo de los componentes visuales

Al situarse en la dimensión geográfica del objeto de análisis se explica, en primer lugar, la localización y programación espacial. Como se mencionó, el mural está ubicado en un edificio comercial entre avenida norte y calle n°22, en Tunja, Boyacá. El edificio tiene un tamaño de 16.4 metros de altura y de anchura 10.3 metros. Respecto a la programación espacial, el mural se orienta hacia el centro y sur de la ciudad,

y frente a él se ubica una especie de kiosco (tienda) que permanece abierta al público, más en las noches y los fines de semana.

La avenida norte se encuentran en dirección hacia más de cinco barrios: Santa Rita, Asís, Muiscas, Nogal y Granja, entre otros. Y termina en la vía directa hacia los municipios de: Paipa, Duitama y Sogamoso en su orden respectivo.

Este determinante proxémico, precisa efectos de sentido en los visitantes de Tunja, y en específico de esta zona, pues desencadena en ellos, elementos de referencia por su función estética de uso: “[...] vi a un grupo grande de personas, parecían turistas que se tomaban fotos ahí [...]” (Comunicación personal, Vargas, 2019).

Lo anterior aporta información transversal a la figura espacial-socio-cultural, porque se construyen procesos simbólicos pues el mural es un detonante de efectos de construcción de sentido anteriores a él, es decir, ligados a la cultura que lo vio nacer. En palabras de Almada y Meza (2014), “[...] toda acción humana está determinada por la cultura y al mismo tiempo es generadora de sentido, ya que toda acción humana es un acto de semiosis”. (p.7).

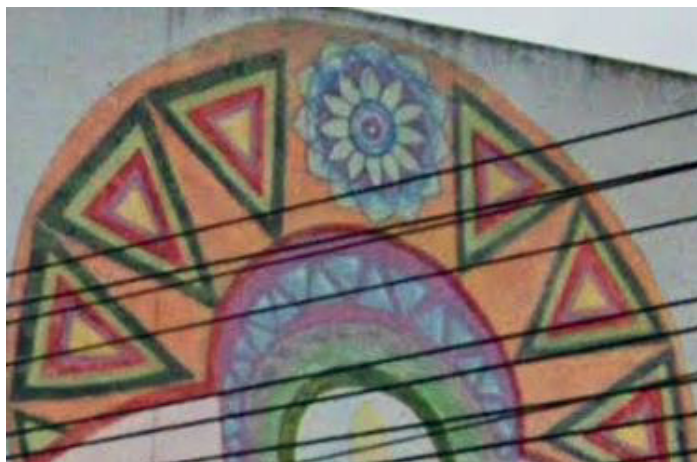
Ahora bien, el mural dentro de su construcción propia destaca una figura zoomorfa central que enmarca la composición visual: un anfibio, en este caso, un sapo macho. Debajo de éste, el mural presenta la siguiente lista animal: insectos, peces y pulpos. En los costados del anfibio se observa una serie de tortugas, en forma de arco: cuatro tortugas en el costado derecho y cuatro al izquierdo. Por otro lado, se resaltan figuras de corte fitomorfo ligadas a lo que sugiere ser una serie de plantas acuáticas, así como la presentación pictórica del maíz, enfatizando la producción agrícola más representativa de la zona desde hace años.

Así mismo, se encuentra dentro del rastreo figurativo, una manta (o cobija) y un conjunto de vasijas al costado derecho e izquierdo del anfibio. En él se evidencia la presencia de varios símbolos en el abdomen, brazos y estómago. En los costados, se aprecian tinajas con figuras geométricas tradicionales del yoga, acentuando un paralelo a la pasividad de la ideología hindú.

Esta coherencia discursiva y visual, también se construye con la presencia en la parte alta del mural, de lo que se presume es la organización geométrica de un mándala (Ver imagen 3).

Imagen 3.

Precisión visual de la organización geométrica de un mándala



Fuente: Andrés Monroy (24/10/2019)

Así pues y desde lo que visualmente presenta la composición, este símbolo, “[...] es una herramienta para el conocimiento del ser humano, que de forma holística aporta algunas respuestas tanto a nivel individual como a nivel social”. (Riera y Llobell, 2017, p. 157). Respecto a los círculos, estos se asocian, siguiendo a Riera y Llobell con movimiento y con lo que, para él, se presenta como “centro sagrado” (p. 1). Los triángulos, por su parte, se relacionan con, “[...] términos de simbolismo psicológico, con la unión de opuestos: la unión del mundo personal y temporal del ego con el mundo impersonal intemporal del no-ego. Esa unión es la plenitud y meta de todas las religiones. (González, Ruiz y Pardo, 2014, p.90)

Respecto a las características cromáticas se puede mencionar que, se usa una paleta de colores, en su mayoría, pasteles, a saber: gris, marrón, verde, anaranjado, amarillo, y tonos oscuros: morado, azules, negros, rojos. Se hace hincapié en que, este acercamiento frente al color no es totalitario, pues el desgaste mural influenciado por la intemperie asume responsabilidad.

El color que más destaca es el verde. Este color es el más característico de la cultura celta ya que algunas de sus variaciones más utilizadas son: el verde inglés, el verde irlandés, y la gama de tonos que se encuentra en medio de ambos. Actualmente el verde se reconoce mundialmente como el color representativo del islam. Originariamente era el color de la dinastía fatimí, que dominó el norte de África entre los años 909 y 1171; esta tribu llevaba un estandarte verde significando su apoyo a Ali Ibn Abi Talib, primo del profeta Mahoma. Sobre esto, Eva Heller (2004) puntualiza que el color verde alude a la naturaleza, la energía, la vitalidad, la esperanza y el recogimiento.

El anfibio como figura zoomorfa es catalizador de estados y de acciones. Puede observarse sentado, con sus patas posteriores cruzadas. Esta posición es conocida como “posición de loto”, que, “en las culturas orientales está relacionada con la práctica de la meditación” (Comunicación personal, Serrano, 2019).

Desde el enfoque narrativo, el anfibio desde un estado del ser, actúa desde una coherencia figurativa con los elementos visuales que construyen una composición, que como se ha visto en las líneas precedentes, se sostiene desde una idea contemplativa de relajación, tranquilidad y en últimas, memorística de las características de las culturas ancestrales de Boyacá al ser sincréticas con las culturas orientales. Bajo esta misma línea significativa, sobre la cabeza del anfibio hace presencia el dibujo de lo que se supone es un maíz. La identificación de estos dos elementos no es coincidencia, a razón de que para Chalco (2007):

El sapo en los andes es un símbolo de la tierra que participa activamente en los procesos de producción de los frutos de las chacras, es decir, está articulado al proceso de trabajo campesino a modo de un potencial hortelano, con la misión de cuidar el fruto que da la Pachamama [Madre Tierra] para el bienestar de los runas andinos, para el proceso de la crianza de la vida. (párr. 3).

Siguiendo con el anfibio, la personificación humana que toma desde la postura, también se refuerza con la atribución de vestimenta, que en últimas sigue orientado hacia interpretaciones originadas en las comunidades orientales. El sapo tiene sus patas traseras tapadas con

una vestidura hindú llamada, dhoti, pieza usada por Gandhi se viste, “bajo la cintura utilizándolo como pantalón” (Piernas, 2017, párrafo 3).

De igual forma, en el mural, el anfibio como actante indica la existencia de “otro” con la mirada fija que traspasa las fronteras de la composición visual como delimitada y encerrada, pues al estar expuesto, son los transeúntes quienes se vuelven cooperativos en el proceso de lectura e interpretación al que se ven expuestos cuando lo observan o lo usan desde una valoración estética.

Construcción axiológica ligada a un mural ancestral

Frente a las significaciones asociadas con el mural analizado, se tiene que este es íntimamente relacionado, según lo enunciado por algunos transeúntes con: “Es salir del paso”, “Es paz en el camino”, “Impacta su tamaño”, “Uno se detiene y se transporta a la antigüedad”, “Debemos apreciarlo detenidamente porque tiene mucho que contar”, “Tiene una connotación muy particular”. Estas interpretaciones aparecen como condensadores del sentido que, para ellos, como sujetos inmersos en la cultura tunjana, y por consiguiente boyacense, relatan, narran, construyen, atestiguan, creen.

Desde esta última acción, la creencia, se entiende, apoyados en la teoría del sentir de Platón que, el ver y conocer hacen parte de una práctica de orden social y cultural. (Gervilla, 2004).

Las expresiones de nuestras emociones y valores como seres humanos, son totalmente variables desde el amor hasta el odio, desde la tranquilidad al bullicio, desde la amabilidad hasta la displicencia. Sin embargo, los valores estéticos son deseados o deseables por su belleza en alguna o algunas de las manifestaciones de la naturaleza, de las personas o del arte: la literatura, música, pintura, escultura, etc. En consecuencia, pues, los valores sociales son aquellos que afectan directamente a las relaciones personales e institucionales, tanto en su contenido, como en el procedimiento o finalidad, tales como la familia, la fiesta, las relaciones humanas, la política y la amistad.

Generalmente, aunque no necesariamente, mantienen una estrecha vinculación con los valores afectivos tocados al principio del presente

párrafo. Existen también valores instrumentales, es decir, aquellos instrumentos aplicados y aplicables por la sociedad a la práctica cultural que yace aquí, es decir, el mural.

Este mural posee una pared donde se ve reflejado y también una pintura con la cual fue pintado. En otro orden de ideas, también juega un papel relevante el valor trascendental o religioso que posee el mismo, el poder que refleja dentro de la cultura muisca y la paciencia dentro de la cultura hindú.

El sapo era representación de lo cíclico de una deidad, además de ser pieza clave de los adornos y equipaje de joyas de nuestros ancestros indígenas. De hecho, la figura del sapo aún se conserva en el almacén de la joyería precolombina, antiquísima, moderna y contemporánea, siendo muy adscrita a poderío, belleza, realce y estatus. Por otro lado, el sapo era una de las figuras más representativas de la cultura muisca, junto con la guacamaya, el pez, las arañas, las mariposas, entre otros. Empero, en la actualidad el sapo es fenómeno de nuevo renacer, cambio, rearmar los pueblos. (Comunicación personal, Espinosa, 2019).

Este mural denominado, “de la tranquilidad”, se asocia con el proceso identitario que las composiciones visuales expuestas al público, enriquecen, pues este tipo de arte en Colombia, ha servido recientemente como medio de comunicación entre artistas y sociedades, que buscan “enseñar” a la población cómo resolver sus diferencias por medio de expresiones artísticas propiciando así, una creación colectiva que genera interés en las comunidades.

Este poder de la imagen otorga una visión diferente de los espacios que son habitados y ayuda a una apropiación más eficaz de los mismos. Un espacio físico puede lograr establecer lazos afectivos con las personas que lo transitan, al constituirse una experiencia espacial con los individuos, se retraduce en un espacio social donde una cultura se simboliza a través de él, donde una sociedad se perpetúa a través de una imagen.

La cultura de los entornos muestra lo que vale una expresión de este tipo, forja las ideas de priorizar en los anales de la historia un mensaje, una idea, una concepción de que es, lo que nos representa.

Comúnmente confundimos la realidad por salir en búsqueda de una visión determinante de los futuros adyacentes individuales.

Este análisis, según los marcos teóricos de Eco (1968) y Lotman (1996), muestra cómo la cultura representa las características que funcionan como concepto de comunicación a través de las prácticas culturales que se ven representadas a lo largo de esta investigación.

El estudio de la cultura es aplicable por deducción, inducción y abducción, siendo esto un método unificado para que exista una existencia objetiva y clave. El concepto de semiósfera es una parte de la cultura que construye dentro del objeto una conexión, en este mural existe una conexión muy arraigada a lo ancestral partiendo así a un intercambio cultural.

A modo de conclusión

Según el filósofo y semiólogo colombiano, Armando Silva (1987), se quiera o no, los grafitis están “a la orden del día” en muros y demás superficies. Según el autor estas son formas de expresión desde todo tipo de índole: religioso, político, obsceno, metafísico e incluso poético.

Esto quiere decir, en palabras de Silva que, la inclinación por un mural-arte tiende a liberar al mural de las condiciones ideológicas a las cuales se enfrenta por naturaleza social, y, al ser estas condiciones estructurales, tal liberación puede conducir a la descalificación del mural, para que tal figuración ‘grafitográfica’ entre a formar parte de otra clase de enunciados, como, por ejemplo, el arte. De esta forma, la tradición muralista, como, por ejemplo, la que tuvo lugar en este análisis, intensifica su valor identitario desde la discursividad de los sujetos que habitan o transitan el sector de la ciudad en donde este está ubicado. De igual forma, se establece una relación orgánica entre lo dicho y la composición figurativa del mural.

Según lo que menciona Walter Benjamín en su libro, “La Estética de la Imagen” (2015), para entender el signo absoluto habría que saber en general sobre la esfera del signo. Esta esfera representa un orden para nosotros, probablemente, en este momento de todo lo desconocido.

Al símbolo lo crea el hombre, por ello se entiende que los estos refieren a lo concebiblemente humano porque son expresión del hombre en el mundo. A su vez, todo pensamiento humano se da en signos (Peirce, 1988). El intérprete del mural es una persona, ésta genera un concepto al que se lo llama interpretante, es decir es la persona quien da significado al objeto, que en este caso es el mural analizado. El símbolo perdería su condición de signo si no hubiese un interpretante.

Finalmente, en Retórica de la Imagen Roland Barthes (1964, citado por Salked, 2014). Explica cómo el potencial de una imagen para apuntar hacia varios significados puede ser ampliado mediante palabras. Las palabras tienen la función de decir algo más al espectador sobre lo que está viendo, dan nombre a las personas y los lugares, además identifica contextos para dirigir al espectador a un determinado mensaje.

Referencias bibliográficas

- Almada, A. T., & Meza, J. A. S. (2014). La producción del sentido: semiosis social. *Razón y palabra*, 18(88), 1-20. Recuperado de: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N88/Varia/40_ToledoSequera_V88.pdf
- Armando Silva (1987). Punto de vista ciudadano, focalización visual y puesta en escena del grafiti. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo. Bogotá.
- Benjamín, Walter (2015). La Estética de la Imagen. Buenos Aires: La marca editora. Recuperado de: <https://lamarcaeditora.com/admin/files/libros/1039/BENJAMINEstticadelaimagenMUESTRApdf.pdf>
- Chalco, Efraín (). Visión y Función del Hamp'atu [Sapo] en la Cultura Indígena Andina: Una Lectura de Simbologías y Significados. *Volveré*, 24, 23-57. Recuperado de: https://www.iecta.cl/revistas/volvere_24/articulo_3_volvere_24.htm
- Eco, Umberto [1968] (2004). Apocalípticos e integrados. México: Lumen/Tusquets.
- Gervilla Castillo, Enrique. (2004). Buscando valores: El análisis de contenido axiológico. *Perfiles educativos*, 26(103), 95-110. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982004000200006&lng=es&tIng=es.
- González, Bibiana; Ruíz, Carolina y Pardo, Diana (2014). Los mándalas y su utilidad terapéutica desde la psicología transpersonal. Trabajo de monografía, Universidad Cooperativa de Colombia. Recuperado de: <https://repository.ucc.edu.co/>

bitstream/20.500.12494/12575/1/2014_mandalas_utilidad_tera-
peutica.pdf

Heller, Eva (2004). *Psicología del color*. México: Gustavo Gili.

Ladino, Johana; Beltrán, Marcela y Piñeros, Diana (2017). *El muralismo como recurso pedagógico para fortalecer la argumentación oral*. Trabajo de grado, Universidad Minuto de Dios. Recuperado de: https://repository.uniminuto.edu/bitstream/10656/5105/1/THUM_SernaLadinoJohana_2017.pdf

Lotman, Iuri M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis, Cátedra, Universitat de València.

Piernas, Alberto (2017) *Sociedad Geográfica de las Indias- ¿Cómo visten los hombres en la India?* [Blog] Recuperado de: <https://www.lasociedadgeografica.com/blog/moda-y-tendencias/como-visten-los-hombres-en-la-india/>

Peirce, Charles Sanders (1988), “La fijación de la creencia”, en *Un hombre, un signo (El pragmatismo de Peirce)*, Crítica, Barcelona.

Riera Ortolá, M.T y Llobell, J. (2017). *El mándala como herramienta de conocimiento personal*, en *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación para inclusión social* 12, 141-158. <https://revistas.uclm.es/index.php/ARTE/article/view/57567>

Salked, Richard (2014). *Manuales de Fotografía Creativa Aplicada. Cómo leer una fotografía*. Madrid: Editorial GG.



Representaciones sociales



Introducción

Pensar en narrativas, en imaginarios, lleva a analizar cómo comprender los problemas y el marco conceptual de la Psicología, la antropología social y la sociología a partir del fenómeno de la representación social. Es por eso que este tercer apartado mantiene ese proceso de reflexión colectivo donde “emergen las concepciones religiosas, los mitos y las creencias —las representaciones colectivas— comunes a los individuos de una sociedad” (Durkheim, 1988, pp. 56-68).

Así, pues, se presenta el resumen del capítulo que compone este tercer eje, para su comprensión y abordaje: el capítulo *El aprendizaje en contextos penitenciarios colombianos: representaciones de reos que enseñan y reos que aprenden*, contempla el análisis de los procesos de aprendizaje de los internos privados de la libertad en el modelo educativo institucional del Complejo Carcelario y Penitenciario. El capítulo es resultado del proyecto de investigación y desarrollo *Hacia una pedagogía de la resocialización: una episteme para la educación carcelaria y penitenciaria*, de la Universidad de Santander, Colombia.

