Time, Power, and Resistances in Latin America: Narratives, Democracy, and Global Reconfigurations (Spanish Version)
ISBN: 978-9915-704-16-6
DOI: 10.62486/978-9915-704-16-6.Ch27
Pages: 256-266

©2026 The authors. This is an open access chapter distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY) 4.0 License.

What the wall shouts: graffiti as subaltern expression and epistemic resistance at UNAM

Lo que el muro grita: las pintas como expresión subalterna y resistencia epistémica en la UNAM

Arwen Mirierid Aldazaba Degaldillo[1], Tenoch Vázquez Hernández[1]

[1]Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Autor para la correspondencia: Arwen Mirierid Aldazaba Degaldillo

ABSTRACT

This paper proposes the concept of "university valemadrismo" as a form of political and epistemic resistance expressed through graffiti and murals at UNAM. Through an ethnographic and visual study in the Faculty of Sciences and the Faculty of Political and Social Sciences (FCPyS), it explores how these inscriptions voice the concerns of university communities; these graffiti—commonly read as vandalism—are understood as a mode of rejecting university institutionalism. Can the subaltern paint? Who is allowed to paint it? Is graffiti mere university valemadrismo, or a form of critical knowledge? Inspired by the decolonial turn of Castro-Gómez and Grosfoguel, the epistemologies of the South of Santos and Meneses, the perspectivism of Guervós, and Spivak's notion of subalternity, the paper argues that epistemic resistance articulates an aesthetics of the colonial wound and institutional disenchantment. Phrases such as "Somos la vergüenza del orgullo universitario" ("We are the shame of university pride") at FCPyS or "LA VENGANZA DE LAS VÍCTIMAS ES LA MEMORIA" ("The revenge of the victims is memory") at Sciences function as collective utterances that reconfigure academic space. Far from implying carelessness, valemadrismo is analyzed as a strategy for reappropriating university space and as a tool for questioning the academic canon. The paper seeks to contribute a subaltern reading of art, protest, and knowledge that inhabit the university campus as a symbolic struggle, in order to open debate on the role of the university, to decenter hegemonic knowledges, and to question who holds legitimacy to speak, think, and create.

Keywords: Valemadrismo; Graffiti; Subalternity; Decolonial Turn; UNAM.

RESUMEN

Esta ponencia propone el concepto del "valemadrismo universitario" como una forma de resistencia política y epistémica a través de los grafitis y murales de la UNAM, por medio del estudio etnográfico y visual de las facultades de Ciencias y FCPyS, exploramos cómo las pintas denuncian las inquietudes de las comunidades; estos grafitis (comúnmente leídos como vandalismo), no son más que una forma del rechazo a la institucionalidad universitaria. ¿Puede pintar el subalterno? ¿Quienes pueden pintarlo? ¿El grafitti es simple valemadrismo universitario? ¿O una forma de conocimiento crítico? Inspirados por el giro decolonial de Castro-Gómez y Grosfoguel, las epistemologías del sur de Santos y Meneses, el perspectivismo de Guervós y la subalternidad de Spivak entendemos que la resistencia epistémica articula una estética de la herida colonial y el desencanto institucional. Frases como "Somos la vergüenza del orgullo

universitario" ubicada en la FCPyS o "LA VENGANZA DE LAS VICTIMAS ES LA MEMORIA" ubicada en Ciencias son enunciados colectivos que reconfiguran el espacio académico. El valemadrismo lejos de implicar inconsciencia, es una estrategia de reapropiación del espacio universitario así como una herramienta de cuestionamiento al canon académico. Este trabajo busca aportar una lectura subalterna al arte, la protesta y el conocimiento que reside dentro del territorio universitario como una disputa simbólica, para así, abrir debate del rol de la universidad, descentrar saberes hegemónicos, y la legitimidad sobre el derecho de hablar, pensar y crear.

Palabras clave: Valemadrismo; Graffiti; Subalternidad; Giro Decolonial; UNAM.

Cuentan que por allá del 2000…

Este mural no necesitaba hablar, se hacía notar con la fuerza de una herida abierta, por un lado, se apreciaba el pulso visual de Oaxaca, una estética que generaba la imagen de tierra mojada y barricadas; por el otro, nos lanzaba de golpe al año 2000, cuando la UNAM se pronunciaba en huelga, cada línea guardaba una memoria, como si en el muro se hubiese tatuado un punto y aparte en la historia de la rebeldía universitaria, se dice, que estudiantes de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales guardaban sus armas en el mismo salón al que hoy apunta la pintura de un fusil. No se trata de pintar por pintar, se pinta para no olvidar que también fuimos pólvora, que también fuimos llama.

La antropóloga Cristina Mazariegos lo sintetiza de manera precisa: "los muros con pintas son territorios de resistencia", son lienzos rebeldes donde la comunidad estudiantil se apropia del espacio para expresar su forma de pensar, sus necesidades y sus desacuerdos, así comienza nuestro recorrido: Con una pared blanca que, de pronto, se enciende con una pregunta ¿Qué heridas colectivas convierten el orgullo universitario en un espejo incómodo de vergüenza? Porque los grafitis no son sólo trazos sobre cemento, son memoria y reclamo, encarnan lo que aquí proponemos llamar valemadrismo universitario como una resistencia simbólica, epistemológica, estética y política, incrustada en cada ladrillo y en cada cuaderno. Con esas pintas, las, los, les estudiantes interpelan a la colonialidad del saber, denuncian la exclusión institucional y la precariedad laboral, cada trazo desafía el orden académico oficial, como lo advertía Aníbal Quijano: "Denuncia la clasificación racial del poder" (2000, p. 59). Y como lo recuerdan Santos y Meneses: "Reclama otras epistemologías" (2014).

Ni se Rompió Ahorita, Ni lo Vamos a Arreglar

¿Alguna vez han oído hablar de la teoría de las ventanas rotas? "Si una ventana rota permanece sin reparar, el silencio se convierte en mensaje, aquí nadie cuida, aquí nadie mira, entonces otra se rompe, [...] y en ese abandono se incuban los ecos del crimen, el desorden llama al desorden, como si la ciudad respirara el olvido por las grietas del vidrio roto" (Wilson & Kelling, 1982). Esa, donde en los espacios públicos hay muchos grafitis, basura tirada en la calle; ese tipo de elementos se creen que "atraen" criminalidad y vandalismo como si fueran imanes, con eso, muchos han querido explicar por qué en América Latina muchas personas dan la impresión de estar "interesadas" en destruir, sabotear sus propios espacios, pero esa explicación no basta, porque en varias partes de la ciudad, muy independientemente de donde haya grafitis, vandalismo o algo por el estilo, igual terminamos viendo la aparición como se les conoce del habla popular de los míticos "Pelados", percibidos como personas que coloquialmente terminan haciendo de las suyas, en Aires de familia, Monsiváis (2000) no lo nombra así, en cambio, él menciona que: "El mexicano hecho estampa, testigo de sí mismo, tatuado con la certidumbre de que la hombría se mide por el volumen del ruido que provoca, no por la consistencia ética de

sus actos, [...] su imagen se construye sobre el cuerpo del otro: el débil, el joto, la mujer. Y así se pasea, erguido y blindado, por el imaginario popular, como estatua móvil de una nación que no ha aprendido a sentir sin empuñar el puño" (pp. 115-124).

Otra situación que hemos normalizado es que cuando algo está roto, destruido o lo están reparando entendemos que va a tardar meses en llegar a ser reparado (si es que llega a ser reparado), y por lo mismo nos va creando una sensación de falta de autoridad.

Lo único público de los espacios de la UNAM parece que es el nombre, porque constantemente vemos como parte del público raya, pinta, rompe, ensucia o, a veces hasta lo roba, y parece que en vez de ser algo de que todos nos sirvamos fueran algo de un enemigo, de alguien a quien odiamos, es como si algo de nuestra cultura, más allá de los personajes, las clases o los administrativos; existiera una herida infectada que nos hace destruir aquello que nos podría ayudar a mejorar o, por lo menos a mantenernos viviendo bien, algunos tal vez le llamen Valemadrismo. Aquí lo curioso es que cuando la gente habla de este término, visto a través de los comportamientos y las personas, dicen cosas como: "¡Qué inconsciencia!", pero no hay que confundirnos, estos comportamientos no son inconscientes, al contrario, son bien conscientes, pues son gran parte de un juego de poder que todos jugamos, queramos o no, pasando por: Una identidad de humillación eterna, Una sociedad de Caciques y Una Cultura de bandidos.

Identidad de humillación eterna

Hay algo más profundo que indiferencia: Una identidad herida, un complejo histórico formado por derrotas repetidas, por una "construcción epistémica de inferioridad" legada tras la colonia, lo propio como la lengua, el barrio, el gesto ha sido señalado como "lo inferior", esta herida es lo que habilita la frase: "No hay peor enemigo de un mexicano que otro mexicano".

Spivak (2003) lo enuncia desde la subalternidad, se trata de la imposibilidad de hablar desde un lugar legítimo, el subalterno, dice: "no puedo hablar porque mi voz no se registra como tal, sino como ruido o exceso" (p. 312). Así, la humillación eterna no es sólo social o económica, es epistémica. El valemadrismo es una forma de supervivencia simbólica cuando no hay lugar para una expresión digna, es una humillación estructural que hace sospechoso nuestro propio orgullo, como explica Castro-Gómez, las sociedades colonizadas cargan aún esta marca que moldea "la forma en que los sujetos se piensan a sí mismos". La voz silenciada de generaciones se traduce en estas pintas, una supervivencia simbólica, la insistencia de la voz marginal cuando ningún otro lugar le ha sido dado.

Sociedad de caciques

El valemadrismo también es un espejo retorcido de las estructuras verticales que nos gobiernan, se hereda desde la colonia la forma de distribuir el poder, es decir, no hay Estado; hay señores, no hay instituciones, hay favores. En este contexto, la "obediencia" se convierte en algo falso y la autoridad en una farsa, se finge respeto mientras se cultiva el desprecio.

En la universidad repercute también la sociedad de caciques que nos rige, el valemadrismo no surge de la nada, es un espejo torcido de nuestras estructuras de poder históricas. Santos y Meneses lo llaman colonialismo interno: pirámides jerárquicas que imponen su voz sin consulta ni diálogo, bajo ese reinado vertical, el grafiti estudia códigos propios, como dice Santiago Guervós, se vuelve "interpretación situada, […] el conocimiento irreductible a sistemas universales y táctico". Las pintas en los pasillos son entonces un cifrado de impotencia que gritan "no me vas a domesticar aunque finja obedecer", en cada frase puede ahondar la burla a

la rectoría o el profesor que no escucha, se lee el cinismo lúcido de quien no cree en el sistema, pero lo habita para redibujarlo desde abajo.

Cultura de bandidos

El valemadrismo se alimenta, además, de la cultura del bandido, aquí el bandido no justifica el crimen, sino la idea del que rompe reglas injustas, la cultura popular incluso romantiza, por ejemplo, la narcocultura como quienes "se salen del margen impuesto por el sistema". Castro-Gómez (2007) lo explica bien: Es la crítica a la moral ilustrada que exige una sola forma de civilidad mientras oculta su propia violencia, en ese sentido, quien grafitea, no es el ladronzuelo de la esquina, sino cualquiera que desobedece la lógica institucional, incluso Santos y Meneses destacan que el bandido puede ser forma de resistencia epistémica, la clave del valemadrismo es no sólo "desobedecer, es obedecer a otra lógica, de cuerpo, de barrio y de grito." (p. 116). En cierto sentido así es como se ha forjado la historia de los países de América Latina, y claro está que, la UNAM, al ser una universidad de México, es pertinente decir que los rasgos que se mencionaron no están separados de lo que se vive día a día con los miembros y espacios que componen a la Máxima casa de estudios.

Del Pincel al Plumón: Muralismo Mexicano

El muralismo mexicano de las décadas de 1920 y 1930 llenó plazas y edificios públicos con relatos cargados de significado. Su propósito, era ser una manifestación de arte público y socialmente comprometido, transmitiendo mensajes políticos y culturales a través de grandes murales impulsados por la Revolución Mexicana. Este movimiento se convirtió en una forma única de expresión y demanda social. Sus principales exponentes (Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros) buscaban representar la lucha de clases, la identidad nacional y la injusticia social mediante imágenes de campesinos heroicos, luchas populares y un origen indígena glorificado. El objetivo central del muralismo no era perpetuar una "identidad de humillación eterna", sino construir una identidad nacional que exaltara al pueblo sometido, representando principalmente la lucha de clases; desde esta perspectiva, y tomando como referencia los tres ejes del "valemadrismo".

El muralismo revolucionario se vincula especialmente con la cultura de bandidos, los revolucionarios, como Zapata y Villa, fueron representados casi como héroes que desafiaban el orden establecido en nombre de la justicia, simbólicamente, el muralismo reivindicó la figura del "forajido" popular como emblema de rebeldía y justicia social, en contraste con la "cultura de caciques" de la vieja élite, por otra parte, también se buscaba dar voz a los obreros, campesinos e indígenas, aunque siempre bajo un discurso oficial. Como señala Spivak (2003, p. 51), "los saberes de los oprimidos suelen ser sistemáticamente silenciados en la historia oficial: se genera una <<ignorancia sancionada>> respecto a la memoria subalterna". Aunque los murales exaltaran la lucha de clases y la identidad nacional, la voz de los pueblos seguía mediada por el Estado y las élites revolucionarias.

Santos y Meneses (2014, p. 42) enuncian que esta "ceguera epistémica impuesta por el eurocentrismo sólo puede superarse logrando una <<ecología de saberes>>" que reconozca otras formas de conocimiento. Esto nos lleva a una pregunta interesante: ¿podemos considerar al grafiti como una extensión informal del muralismo? El arte urbano, al que coloquialmente llamamos graffiti es una expresión artística que refleja acontecimientos sociales, emociones y crítica social.

Su historia se remonta al imperio romano; su propósito era la denuncia y ridiculización de un elemento social. (Escuela Des Arts, 2020).

El graffiti, comienza a popularizarse en la década de los 60, en Estados Unidos, en las décadas siguientes se comienza a usar el aerosol para hacer graffiti principalmente en los vagones del metro. Sin embargo el proyecto del "tren limpio" obliga a los grafiteros estadounidenses a mudar su arte a las paredes de la ciudad.

El graffiti mexicano tiene una historia paralela al movimiento de Estados Unidos, según la revista mexicana "máspormás" en el artículo "A conocer la historia del Graffiti en México" la entrevista a Pablo Romo, curador de la primera sección de "Ilegal" en el Foto Museo Cuatro Caminos. Nos revela que aquellas personas que pintaban grafitis en la ciudad de Nueva York, eran latinos. En ese momento era llamado cultura Chola o chicana. Es en los 70 que se les da el nombre de Graffiti. (Quezada Roque, 2018)

No hay un único objetivo, es esto lo que promueve la multiplicidad de los significados, entre ellos crear espacios en los que el arte y la cultura se promuevan a través de un mensaje. En la página de Lamudi (2025) se afirma que "se trata de que el espacio y el grafiti comulguen entre sí para desarrollar nuevos contextos urbanos", en otras palabras, el grafiti permite apropiarse de los espacios que habitamos, complementando y, al mismo tiempo, confrontando al muralismo, mientras que el muralismo busca generar un sentimiento estético de lo bello, el grafiti provoca incomodidad, cuestionando el espacio, el poder y la memoria de manera más directa, los mensajes urbanos funcionan como un discurso no oficial del pueblo.

Spivak (2003) ilustra esta idea con la historia de Bhubaneswari, una joven que escribió un mensaje en su cuerpo antes de suicidarse, describiéndolo como "una especie de graffiti", enfatizando que incluso las expresiones más extremas emergen desde el margen, así, los grafitis pueden leerse como la voz de los subalternos: no hablan desde la élite, sino desde nuevos lugares, institucionales y no institucionales donde pueden ser escuchados, en el caso de la UNAM, el valemadrismo no es un accidente ni un descuido: es un paso ensayado, una manera de navegar sus propias paradojas, por un lado, se proclama como la "gran cuna del pensamiento crítico del país"; por otro, reproduce las mismas lógicas de exclusión, indiferencia y desgaste que tanto critica, al igual que en Alicia en el país de las maravillas, donde lo normal no era celebrar tu cumpleaños, sino el "no-cumpleaños", en la UNAM se celebra el gran festival del silencio, donde cada quien juega su papel en la omisión generalizada, frente a este paisaje gris, el grafiti irrumpe lo sucio, lo urgente, lo incómodo; es como un vómito colectivo frente a una institucionalidad que, en su fondo más cruel, ya ni siquiera finge escuchar.

¿Puede pintar el subalterno?

Partiendo de la cultura, aunado a todo lo que vimos, proponemos que debería de existir una teoría llamada valemadrismo universitario. ¿Qué es el valemadrismo universitario? Podemos pensar en él como una dialéctica, una estética situada que mezcla el cinismo y la esperanza, característico del estudiantado latinoamericano, en el caso de la UNAM, herederos del «orgullo azul y oro», de la "raza cósmica" posrevolucionaria, en la práctica cotidiana, se traduce en pintas y murales campus adentro, con humor negro y rebeldía, la comunidad universitaria se distancia irónicamente de las estructuras oficiales y se reapropia del espacio visual de la UNAM, por lo que, los grafitis hablan un código propio, diferente al discurso académico, y ponen en jaque el falso espejismo de la excelencia.

Pintas que piensan: Grafitis subalternos en los espacios de la UNAM (FCPyS y Ciencias)

"Somos la vergüenza del orgullo universitario": Frase pintada sobre un fondo neutro, que subvierte el lema rector "Por mi raza hablará el espíritu". Se lee como un puñetazo irónico, el

estudiante no se asume orgullo, sino vergüenza de un sistema desigual.

"Darwin Misógino": Retrato burlón de Charles Darwin con barba rosa, acompañado de esa leyenda, pintarlo así es un acto subversivo, visibiliza el sesgo de género y etnocentrismo en los discursos científicos tradicionales, el ícono de la ciencia se torna crítica a la "Ciencia con C" que olvida a las mujeres, sus aportes y sus epistemologías, este mural no solo denuncia la exclusión histórica, sino que invita a repensar la ciencia desde la inclusión y la diversidad de perspectivas, reivindicando la presencia activa de las mujeres en la producción de conocimiento, en la memoria científica y en la transformación social.

"Somos Raíz": El mural muestra un grano de maíz amarillo brillante sobre fondo gris, acompañado de su lema, y se inspira en la filosofía zapatista, niega la división entre naturaleza y cultura, como señala Philippe Descola, y su uso del color naturalista invita a "reensayar relaciones sensibles con el entorno", el mural funciona como un dispositivo de conocimiento, no propone abstracciones universales, sino una epistemología situada, en línea con las ontologías no occidentales que Descola analiza, cada trazo y cada color busca generar conciencia sobre la interdependencia entre humanos y no humanos, al tiempo que reivindica la autonomía del saber indígena y su vínculo con la tierra, en este sentido, la obra constituye una reivindicación indígena y ambiental, un llamado a originar conocimiento desde lo local y desde la raíz misma de la vida (Como el maíz).

Otro Mundo donde quepan muchos mundos (Solkitl Fauna, Rosario Quetz y Fer Ferm): En la materia Lucha y Resistencia de América Latina, nuestro profesor nos lanzó una provocación: "Los trabajos finales no siempre deben ser escritos", nos preguntó: "¿Quién leerá esos trabajos?" Y con esa pregunta nos instó a trascender el papel, a pensar el espacio y la memoria de la Facultad como un lienzo abierto, al final del curso, los grupos suelen organizarse para producir fanzines, textiles, carteles… y hace años, un grupo de compañeras decidió ir más lejos, transformar el salón A-201 (Aula donde tomamos la materia) en un mural. La frase que eligieron resuena como un canto colectivo: "Las personas y naturaleza somos hogar, el hogar debe ser amor, las estrellas resplandecen nuestras, el futuro es la respuesta. En la lucha por sembrar la semilla de la libertad, llevamos bicicleta al monte de la valentía donde encontrar la flor de la autonomía que crece en colectividad". Cada palabra se volvió un trazo, cada línea un gesto de resistencia, este mural dialoga con los grafitis urbanos, esas marcas de vida que se resisten al olvido, que interpelan a quien pasa y exige pensar la historia, la naturaleza y la libertad como tejidos entrelazados, es un acto de memoria y de reivindicación, de hacer visible lo invisible y de habitar el aula como espacio político y poético, así, frente a este mural que se abre como un corazón pintado, surge la pregunta que nos atraviesa: ¿qué otras huellas podríamos dejar en el mundo si cada palabra y color fueran un acto de resistencia?

Calcetín con Rombos-Man: personaje de 31 minutos que sostiene una consigna que rompe la rutina de los pasillos: "Toda científica tiene el derecho de encontrar la verdad sin miedo." El fondo rojo no es casual, es el color de la urgencia, de la rabia, pero también del amor que impulsa a transformar lo establecido, el humor y la ternura del personaje contrastan con la seriedad del mensaje, recordándonos que la ciencia no es neutra, que se ha construido históricamente con silencios y exclusiones, ese rojo intenso grita lo que la academia a veces calla: que las mujeres, con su saber y su valentía, han sido relegadas en la búsqueda de la verdad, este mural se inscribe en la tradición del mural como acto estético y político, no solo embellece la superficie, sino que redistribuye lo sensible, nos obliga a mirar distinto, a reconocer que cada trazo es una toma de posición frente al miedo, la invisibilidad y la injusticia

epistémica, en su sencillez, es un recordatorio de que la verdad no debería ser un privilegio, sino un derecho, y que la risa y la ironía también son formas de resistencia, aquí, frente al muro rojo y la voz de un héroe convertido en profeta, resuena la pregunta inevitable: ¿qué pasaría si cada espacio académico se dejara pintar por las verdades que las mujeres aún tienen por decir?

"Cuando se lee poco se dispara mucho": Su fuerza estética radica en la simplicidad, un mensaje breve, escrito con trazos firmes que rompen la superficie del muro en forma de bala, aquí la belleza no busca deleitar, sino interpelar; como diría Rancière: "Se trata de una redistribución de lo sensible, un reordenamiento de lo visible en el espacio público", la frase revela una relación directa entre ignorancia y violencia, donde faltan libros, y sobran balas, en clave crítica, la ausencia de lectura no es solo carencia cultural, sino terreno fértil para la barbarie. Benjamin recordaba que todo documento de cultura lleva consigo huellas de barbarie; en este caso, el mural advierte que sin cultura no queda sino disparar, la obra no es un adorno urbano, sino una memoria insurgente, la lectura se plantea como resistencia frente a la violencia, un arma distinta, capaz de desactivar los disparos con la palabra.

"La venganza de las víctimas es la memoria" y "La lucha que se pierde, es la que se olvida": Escritas en rojo sobre el gris del concreto, estas consignas no son solo pintas, sino grietas en la superficie de la historia, por una parte, nos confrontan con el pasado delictivo del país y, al mismo tiempo, reclaman una ciencia inclusiva que reconozca la voz y el lugar de las mujeres. Como afirma Paul Ricoeur, el olvido constituye una "muerte segunda", un hecho, si no es narrado y recordado, desaparece de la trama histórica, de ahí que una lucha aparentemente derrotada no esté realmente perdida mientras permanezca como memoria activa, capaz de fecundar futuros, en cambio, cuando se olvida, se extingue tanto como advertencia como inspiración, por eso estas frases resuenan con tanta fuerza: nos recuerdan que la venganza de las víctimas es recordar, y que cada muro escrito es una forma de prolongar la lucha.

Las pintas universitarias, así, validan un conocimiento subalterno y multiversal

Dialogan con Spivak al preguntarse "¿quién habla?" en esos mensajes, con las epistemologías del Sur de Santos al defender la legitimidad de estas voces marginales, y con el enfoque decolonial de Castro-Gómez, al diversificar el espacio simbólico del campus. En ellas cobran vida tanto una memoria colectiva (de luchas como el EZLN y Ayotzinapa) como una práctica antihegemónica de construcción de sentido, en este sentido, incluso la aparente apatía estudiantil se convierte en acción: "la indiferencia estudiantil (el valemadrismo) puede leerse como un desafío al orden hegemónico del saber".

"A años de distancia, seguimos siendo la llama, continuaremos prendiendo otras fogatas y nuestro fuego jamás se extinguirá"

Los grafitis no son un vandalismo vacío, son la respiración de lo subalterno, el pulso antihegemónico que tiembla en los muros, como lo advierte la propia UNAM, "reducirlos a vandalismo es muestra de ignorancia", cada mensaje clandestino reclama otras verdades, otorga visibilidad a voces que el poder ha querido silenciar, los muros pintados, con sus trazos imperfectos, son un arte legítimo, tan válido como cualquier protesta con pancarta, con urgencia poética irrumpen en el campus, contrastando con el silencio institucional y la rigidez de las facultades, son la grieta por donde entra el aire fresco, el recordatorio de que el pensamiento crítico no se escribe solo en artículos indexados, sino también en brochazos de rabia y esperanza, por eso, al cerrar esta ponencia, no lanzamos una conclusión, sino un llamado: reapropiemos críticamente ya no solo la UNAM, sino todas las universidades de América Latina, si los campus

son “cunas del pensamiento crítico” y, a la vez, reproducen lógicas de exclusión, entonces son los grafitis son una gran parte que nos enseñan el camino de la reivindicación, desde abajo. Los invitamos a visitar las instalaciones de la UNAM, pero, sobre todas las cosas, también a leer sus propios muros y pintas que cada quien lleva consigo, a cuestionar el canon dominante y a sumarse al diálogo de saberes. Solo así las universidades dejarán de ser lugares de no-cumpleaños silenciosos y podrán convertirse en verdaderas conversaciones colectivas, y entonces, frente a la fuerza del color que irrumpe en la piedra gris, la pregunta nos queda suspendida como un eco: ¿cuántos de nuestros muros seguirán mudos, y cuántos nos atreveremos a escribir para que la memoria no se apague?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Castro-Gómez, S., Grosfoguel, R., et al. (2007). *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 9–267). Pontificia Universidad Javeriana.

Cordura Artificial. (2024). *El VALEMADRISMO mexicano* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=6mSJCHfrvto

De Santiago Guervós, L. E. (1997). Las ilusiones del conocimiento: Perspectivismo e interpretación. *Thémata*, (27), 123–139.

Descola, P. (2010). Más allá de la naturaleza y de la cultura. En *Cultura y naturaleza* (pp. 75–96). Jardín Botánico J. C. Mutis.

Escuela Des Arts. (2020). *Arte urbano: Origen y evolución del grafiti*. https://www.escueladesarts.com/blog/origen-arteurbano-estilo-grafiti

Historia Universal. (s. f.). *¿Qué es el muralismo mexicano?* https://historiauniversal.org

La Crítica. (2019). *Los muros serán nuestros: Repositorio de imágenes de pintas feministas en las universidades*. https://www.la-critica.org/los-muros-seran-nuestros-repositorio-de-imagenes-de-pintas-feministas-en-las-universidades/

La Jornada Virtual. (2002). *[Internet]*. https://www.jornada.com.mx/2002/01/21/008n1pol.html

Lamudi. (2025). *El graffiti en México: Graffiti y arte urbano en México: Arte transgresor y comunicativo*. https://www.lamudi.com.mx

Monsiváis, C. (2001). *Entrada libre: Crónicas de la sociedad que se organiza*. Ediciones Era.

Moore, M. W., Pearce, A., & Applebaum, S. (s. f.). *Sensación, significado y aplicación del color*. Internet Archive. https://archive.org

Nelly. (2023). *Graffiti: Más allá del vandalismo, un patrimonio a proteger*. UNAM Global. https://unamglobal.unam.mx/global_revista/graffiti-mas-alladel-vandalismoun-patrimonio-a-proteger

Noticias A. (2016). *LA GRISÁCEA POLAKAS*. https://aunamnoticias.blogspot.com/2016/03/la-

grisaceapolakas.html

Psicología del color: significado de los colores y sus aplicaciones. (s. f.). *[Internet]*.

Quezada Roque, J. (2018). *A conocer la historia del graffiti en México*. Máspormás. https://www.maspormas.com/especiales/conocer-la-historia-del-graffiti-mexico

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *CLACSO, 1*(1), 533–580.

Redalyc. (2016). *La significación del color y su importancia para la divulgación de la ciencia: Un enfoque cualitativo*. https://www.redalyc.org

Relatos e Historias. (s. f.). *El surgimiento del muralismo*. https://relatosehistorias.mx

Santos, B. de S., & Meneses, M. P. (Eds.). (2014). *Epistemologías del Sur: Perspectivas* (pp. 7–20, 109–143). Akal.

Segato, R. L. (2021). *La tierna furia: Textos feministas en clave de crónica*. Prometeo Libros.

Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología, 39*, 297–364.

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). (2000). *Memoria gráfica de la huelga estudiantil 1999–2000*. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.

Vargas, M. (2024). *Polakas feminista: Desde el interior de la toma de la FCPyS*. Corriente Alterna. https://corrientealterna.unam.mx/nota/polakas-feminista-desde-el-interior-de-la-toma-de-la-fcpys/

Wilson, J. Q., & Kelling, G. L. (1982). Broken windows: The police and neighborhood safety. *The Atlantic Monthly, 249*(3), 29–38.

FINANCIACIÓN

Ninguna.

CONFLICTO DE INTERESES

Los autores declaran que no existe conflicto de intereses.

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Conceptualización: Arwen Mirierid Aldazaba Degaldillo, Tenoch Vázquez Hernández.
Curación de datos: Arwen Mirierid Aldazaba Degaldillo, Tenoch Vázquez Hernández.
Análisis formal: Arwen Mirierid Aldazaba Degaldillo, Tenoch Vázquez Hernández.
Investigación: Arwen Mirierid Aldazaba Degaldillo, Tenoch Vázquez Hernández.
Metodología: Arwen Mirierid Aldazaba Degaldillo, Tenoch Vázquez Hernández.
Administración del proyecto: Arwen Mirierid Aldazaba Degaldillo, Tenoch Vázquez Hernández.
Recursos: Arwen Mirierid Aldazaba Degaldillo, Tenoch Vázquez Hernández.
Software: Arwen Mirierid Aldazaba Degaldillo, Tenoch Vázquez Hernández.
Supervisión: Arwen Mirierid Aldazaba Degaldillo, Tenoch Vázquez Hernández.

Validación: Arwen Mirierid Aldazaba Degaldillo, Tenoch Vázquez Hernández.

Visualización: Arwen Mirierid Aldazaba Degaldillo, Tenoch Vázquez Hernández.

Redacción – borrador original: Arwen Mirierid Aldazaba Degaldillo, Tenoch Vázquez Hernández.

Redacción – revisión y edición: Arwen Mirierid Aldazaba Degaldillo, Tenoch Vázquez Hernández.