

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura
Mención en Artes y Estudios Visuales

**Arte participativo en el espacio público, el muralismo comunitario
como una propuesta para reconectar la comunidad en la ciudad de
Lima**

Orestes Enrique Bermúdez Rojas
Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2025

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Orestes Enrique Bermúdez Rojas, autor del trabajo intitulado “Arte participativo en el espacio público, el muralismo comunitario como una propuesta para reconectar la comunidad en la ciudad de Lima”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 24 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

27 de octubre de 2025



Firma: _____

Resumen

Pareciera que otras formas de hacer, de imaginar o de pensar no son posibles en un mundo cada vez más automatizado, más acelerado, donde el éxito se mide por la capacidad de producir, acumular y competir, donde cada segundo, hora y día que pasan nos vamos acomodando e intentando cumplir con lo que se “tiene que hacer” para seguir existiendo. Este ritmo, que nos propone el sistema actual, se da en todos los campos de la experiencia humana y el arte no está fuera de esto, ya que cada vez más la especulación, el individualismo, entre otros de los valores que en la actualidad miden el supuesto éxito, se encuentran presentes. Pero cómo salir de esto, cómo volver a la esperanza, en el sentido que nos propone Paulo Freire, es decir, como una práctica transformadora; es claro que no hay recetas ni fórmulas, pero sí voluntades de volver a lanzarse nuevamente a los caminos para imaginar y volver a mirar otras formas de habitar, de vincularnos y de producir sentidos colectivos. Esta tesis aborda el arte comunitario y, en particular, el muralismo como un lenguaje artístico que desafía las dinámicas del contexto contemporáneo. Por ello, se revisarán las definiciones y genealogías del arte comunitario y de algunas experiencias de muralismo en América Latina, donde se realizará una lectura crítica y situada, haciendo un análisis desde una perspectiva pedagógica, política y estética. Teniendo en cuenta la importancia de los contextos donde se desarrollan dichas prácticas. Posteriormente, se examinará la experiencia del proyecto “Trazos de comunidad”, que se desarrolló en la ciudad de Lima, en el distrito de Villa El Salvador, un territorio marcado por la desigualdad socioeconómica, pero también marcado por una larga historia de organización y autogestión. “Trazos de comunidad” nos invita a reflexionar sobre cómo las artes se articulan con procesos sociales en contextos urbanos contemporáneos, en este caso en específico en comedores populares y ollas comunes. Con esa mirada, el muralismo comunitario se entiende como una práctica concreta que opera en los procesos simbólicos y afectivos para construir y tejer narrativas de manera conjunta.

Palabras clave: Imaginar, arte comunitario, muralismo, Trazos de comunidad, pedagogía, política, estética, Villa El Salvador, organización, procesos sociales, comedores populares, ollas comunes

A mi mamá María, mi papá Enrique y mi papá Oreste, que me siguen acompañando.

Agradecimientos

A la Universidad Andina Simón Bolívar, por brindarme un espacio para investigar, reflexionar y crear desde mi propia experiencia y práctica.

A los docentes de la maestría de Estudios de la Cultura con mención en Artes Visuales, por las lecturas y aportes.

A mi tutor Alex Schlenker por sus indicaciones y preguntas que me invitaron a profundizar en la investigación.

Al profesor Adolfo Albán Achinte por el impulso inicial, por compartir generosamente su experiencia y los textos donde reflexiona con profundidad sobre sus prácticas artísticas comunitarias.

A los compañeros del arte, que dieron vida al proyecto “Trazos de Comunidad”. A las señoras y señores de los comedores populares y ollas comunes, por ese gesto generoso de hacer partícipe de un proyecto colectivo y artístico.

A mi familia, apoyo fundamental para poder seguir, tercamente, creyendo en las posibilidades del arte; a mi compañera por sus fuerzas y ánimos; a los amigos que siempre están y, sobre todo, a aquellas personas que me acompañan desde otros planos.

Tabla de contenidos

Figuras	13
Introducción.....	15
Capítulo primero El arte comunitario y el muralismo comunitario.....	19
1. Sin norte, por el sur.....	19
2. Relectura del arte y de las prácticas artísticas comunitarias.....	21
3. El muralismo comunitario como práctica artística	26
4. La función social del arte en el espacio público	35
Capítulo segundo La experiencia del mural comunitario en los Comedores populares de Villa El Salvador	41
1. Territorios, contradicciones y resistencias.....	41
2. Los comedores populares y ollas comunes.....	44
3. Proyecto de arte comunitario “Trazos de comunidad”	47
4. Mural en la olla común el “Muymuy”	53
5. Mural en el comedor popular “Señor de los Milagros”	60
6. Mural en el comedor del programa especial del adulto mayor (PEAM) “Los Martincitos”	66
7. Reflexiones surgidas a partir del muralismo comunitario	74
Conclusiones.....	79
Obras citadas.....	85

Figuras

Figura 1. La creación (1922–1923)	26
Figura 2. La Marcha de la Humanidad (1966–1971), David Siqueiros	28
Figura 3. Mural El derecho a la cultura (1952), David Siqueiros	29
Figura 4. Mural “El derecho a la cultura” intervenido en protesta (2019)	29
Figura 5. Mural del Colectivo Brigada Ramona Parra (2012)	31
Figura 6. El Mural de Taniperla (1998)	33
Figura 7. Mural comunitario en Pamplona Alta, Lima (2014)	37
Figura 8. Mural comunitario en Villa El Salvador, Lima (2025)	38
Figura 9. Olla común en Villa El Salvador, Lima (2022)	44
Figura 10. Asentamiento humano (AH.) Mirador de oasis 200 millas, Olla Común el Muymuy (2025) Villa el Salvador	46
Figura 11. Cuadro de metodología del proyecto “Trazos de comunidad”	52
Figura 12. Primera reunión con dirigentas de la olla común el Muymuy, Villa el Salvador (2025)	55
Figura 13. Boceto resultado del taller (2025)	56
Figura 14. Inicio del pintado de mural en la olla común el Muymuy (2025)	57
Figura 15. Proceso de pintado de mural en la olla común el Muymuy (2025)	58
Figura 16. Mural terminado en la olla común el Muymuy (2025)	59
Figura 17. Tarjetas de opiniones recogida durante el taller en el comedor popular “Señor de los Milagros” (2025)	61
Figura 18. Dibujos realizados durante el taller en el comedor popular “Señor de los Milagros” (2025)	62
Figura 19. Collages realizados durante el taller en el comedor popular “Señor de los Milagros” (2025)	62
Figura 20. Boceto final del comedor popular “Señor de los Milagros” (2025)	63
Figura 21. Primeros trazos del mural en el comedor popular “Señor de los Milagros” (2025)	64
Figura 22. Pintado del mural con infancias en el comedor popular “Señor de los Milagros” (2025)	64
Figura 23. Mural concluido en el comedor popular “Señor de los Milagros” (2025)	65

Figura 24. Local parroquial “Oscar Romero” donde funciona el programa especial del adulto mayor PEAM “Los Martincitos” (2018)	66
Figura 25. Primer taller en el PEAM “Los Martincitos” (2025)	68
Figura 26. Dibujos del primer taller en el PEAM “Los Martincitos” (2025)	69
Figura 27. Boceto final para el PEAM “Los Martincitos” (2025)	70
Figura 28. Inicio de pintado del mural en el PEAM “Los Martincitos” (2025)	71
Figura 29. Pintado del mural en el PEAM “Los Martincitos” (2025)	72
Figura 30. Cierre del pintado del mural en el PEAM “Los Martincitos” (2025)	73

Introducción

Tradicionalmente, la producción artística es vista como una actividad de autoría individual donde el llamado artista es el genio creador que produce obras como pinturas, esculturas o grabados para ser insertadas en los circuitos de galerías, museos o ferias. Esta manera de comprender las dinámicas de la esfera del arte tiene varios siglos de haber sido insertada en la subjetividad de las personas y, en la actualidad, esta forma de pensar es respaldada por el sistema neoliberal y la mirada eurocéntrica: el valor de una obra se mide según cuánto beneficio económico puede generar y por la validación de las instituciones y sus curadores.

Así, la producción artística se convierte en una mercancía más, cuya función es generar ganancias y reconocimiento dentro del marco del espacio institucional del arte. Esta lógica construye paradigmas que condicionan deseos y aspiraciones de tal manera que el arte sólo tiene sentido cuando cumple con estos criterios.

Sin embargo, dentro de los contextos latinoamericanos, han surgido experiencias en donde se desafía esta visión hegemónica del arte: aquí los artistas participan activamente con las comunidades y desarrollan procesos de creación que trascienden lo individual. Son prácticas colectivas, participativas, situadas que ven el arte como un lenguaje político; como un lugar de intercambio, diálogo y de aprendizaje. Dentro de este contexto se encuentra el muralismo comunitario, una forma de arte que nos invita a reflexionar críticamente sobre nuestros territorios y enfatiza la necesidad de forjar vínculos entre la comunidad artística y la realidad social.

A lo largo de la historia del arte latinoamericano, han surgido experiencias vinculadas al muralismo político y comunitario que buscan cuestionar las estructuras de poder o reafirmar proyectos de emancipación. Desde el movimiento muralista mexicano de inicios del siglo XX, pasando por la Brigada Ramona Parra de Chile y los murales zapatistas, hasta las experiencias contemporáneas de muralismo comunitario en Perú, Colombia o Bolivia, que nos invitan a pensar, vivir y sentir el arte desde otras perspectivas, conectadas con la historia y sus contextos.

Las investigaciones sobre estas prácticas artísticas comunitarias aún son escasas en la ciudad de Lima. Aquí se fomenta una noción eurocéntrica del arte y, por lo tanto, dirige su desarrollo cultural hacia actos individuales en lugar de experiencias colectivas localizadas. Por ello, esta tesis se enmarca en un proceso de investigación-creación y

busca indagar acerca de las prácticas del muralismo comunitario a través de una experiencia concreta que se llevará a cabo en los comedores populares¹ y ollas comunes² del distrito de Villa El Salvador, en Lima. Estos espacios surgieron como respuesta a la falta de seguridad alimentaria durante los años ochenta, pero, a pesar de su propósito de bienestar común, suelen ser marginados y poco visibilizados.

La pregunta central que guía esta investigación es ¿De qué manera el muralismo comunitario puede ser un lenguaje político y social que fomente el diálogo, cuestione las subjetividades y amplifica las voces de las comunidades, desafiando así las nociones tradicionales del arte individual y priorizando prácticas artísticas colectivas y situadas?

Dentro de las experiencias en Lima-Perú, he sido parte de algunas vinculadas al arte comunitario, uno de los primeros acercamientos a procesos barriales y culturales que tuve fue en el año 2007 en el Foro de la Cultura Solidaria en Villa el Salvador. Esta iniciativa se gestó en el año 2004 impulsada por la agrupación de teatro Vichama y otras organizaciones del distrito que buscaban abrir espacio de diálogo y acción frente a los valores que impone el neoliberalismo promoviendo un arte que fortalezca lo colectivo y a la comunidad, El Foro se mantuvo activo hasta el año 2009 pero ahí nacieron lazo de amistad y complicidad que irradiaron hacia otros espacios de creación y trabajo.

Estos primeros vínculos los hice con el colectivo que forme con mis compañerxs de la escuela de Bellas Artes del Perú, cuyo nombre fue Ambre (2006), donde apostamos por un arte que circule por otros medios distintos al oficial, con esa mirada pintábamos murales, hacíamos talleres, instalaciones entre otras acciones en diversos barrios de Lima y en articulación con las agrupaciones culturales de las zonas. Luego llegaron otras experiencias colectivas como el Museo itinerante Arte por la Memoria (2009), que está integrado por personas que vienen de las artes, las ciencias sociales, el derecho y las comunicaciones, con ellos armamos un proyecto donde se armó una colección de piezas artísticas que abordan el tema del conflicto armado interno en el Perú (1980-2000) y se planteaba una exposición ambulante que se instalaba en los espacio públicos, como parques, lugares de juego, universidades y en algunos caso dentro de espacios institucionales. Y como tercera experiencia relevante, formó parte de la asociación

¹ Los comedores populares son organizaciones sociales de base que brindan alimentos a bajo costo a población vulnerable, estos comedores populares están liderados por mujeres que realizan un trabajo voluntario a favor de sus comunidades. <https://www.gob.pe/es/n/304643>

² Las ollas comunes son espacios autogestionados por comunidades, donde vecinos, generalmente liderados por mujeres, se organizan para acceder a alimentos y preparar comidas para sus miembros, especialmente aquellos en situación de vulnerabilidad.

cultural Comunespacio (2013)³, con la cual iniciamos un trabajo comunitario en un lugar específico, la Huaca Mateo Salado (2013-2020) y luego pasamos a tener una dinámica de participación en articulación con redes y otros colectivos.

Estos recorridos han alimentado las nociones y potencialidades del trabajo artístico en comunidad y la importancia de seguir explorando la idea de que el arte es un lenguaje de cambio y emancipación. Está claro que estos caminos colectivos son complejos, llenos de retos, goces y quiebres, pero que persisten en la apuesta, terca y alegremente, en construir comunidad.

A partir del conjunto de estas experiencias, el presente estudio aborda el muralismo comunitario no solo como arte, sino también como un lenguaje político y social que cuestiona las subjetividades neoliberales; proporciona diálogos que permiten a los participantes compartir y reflexionar sobre sus experiencias. En ese sentido, se propone una mirada alternativa al arte, priorizando prácticas colectivas y situadas que amplifiquen las voces e imaginación de las comunidades y resalten su importancia en la construcción de un tejido social más justo y equitativo.

El primer capítulo tendrá un enfoque teórico y contextual, buscando definir los marcos conceptuales que sustentan este proyecto de investigación. Revisará críticamente el arte comunitario, identificando sus orígenes, características y metodología, enfatizando estrategias que desplazan al artista individual como foco central para dar espacio a procesos de creación colectiva. También analizará el arte comunitario y el muralismo como prácticas estéticas y políticas que se involucran con los procesos de las comunidades.

Finalmente, se explorará cómo el muralismo comunitario se vincula con el territorio, la memoria colectiva y la organización social. Se discutirá la función social del arte en el espacio público como un lenguaje de transformación pedagógica y construcción comunitaria, uno que puede amplificar voces desde una perspectiva crítica y situada.

En el segundo capítulo, se describe el proceso de investigación y creación que se llevó a cabo en los Comedores Populares y Ollas comunes en Villa El Salvador. Por ello, se explica de forma detallada el diseño metodológico adoptado. Las dinámicas de trabajo, el desarrollo de la creación en grupos, las decisiones tomadas en conjunto y lo que estas han significado para los participantes, junto con otras generadas a partir de las

³ Páginas de los colectivos : <https://comunespacio.com/> <https://arteporlamemoria.wordpress.com/> <https://web.facebook.com/colectivoambre>

experiencias. Asimismo, se verán sus impactos sociales en los comedores populares y ollas comunes; sus resultados políticos y simbólicos para reflexionar sobre los potenciales de este tipo de prácticas artísticas.

Este trabajo es una búsqueda para validar el potencial transformador del arte y su conexión con lo local, con lo colectivo. En contraste con un modelo cultural que privilegia la privatización, el individualismo y la competencia, busca recuperar nuevas formas de creación arraigadas en el cuidado, la reciprocidad y la solidaridad. El muralismo comunitario, como una práctica que crece desde los márgenes y se fortalece en los territorios, se convierte en un ejercicio político para recuperar memorias, palabras y el derecho a imaginar otras formas de habitar y existir.

Capítulo primero

El arte comunitario y el muralismo comunitario

Hilos que vienen de afuera me fabrican un gesto que se da vuelta y se me va hacia adentro. No sé a quién buscan esos hilos, que otra complicidad o respuesta o vínculo, qué otro complot de formas. ¿O acaso no les importa ningún gesto y persiguen tan sólo los hilos sueltos del otro lado para atarse con ellos, ¿Y yo soy únicamente el lugar donde el nudo es posible?
(Roberto Juarroz, 1963)

1. Sin norte, por el sur

Pensar en el arte y en las dinámicas culturales que se dan en América Latina es encontrar un enmarañamiento de diversas complejidades históricas y sociales, donde las lógicas capitalistas y coloniales han permeado todo ámbito y que se sostienen a través de políticas e instituciones, logrando insertarse profundamente en las subjetividades de quienes habitamos estos territorios.

En este continente, marcado por siglos de despojos de tierras, identidades y culturas, se vuelve difuso desenredar o comprender las dinámicas del poder y de resistencia que moldean los imaginarios, las prácticas cotidianas y, en sí, las formas de vida. Como sabemos, se han configurado culturas dominantes y hegemónicas que buscan segregar y minimizar los saberes de culturas supuestamente “subordinadas” para reducirlas, exotizarlas o verlas como un objeto de mercancía, como señala Bolívar Echevarría (2010, 38):

La modernidad capitalista ha intentado sistemáticamente, con embates cada vez más consistentes y extendidos, cerrarle el paso a la comunidad humana para obligarla a abdicar del ejercicio directo de la función política. En el lugar de la tradicional mediación religiosa, que mantenía secuestrada a la función política, ha puesto otra mediación: la de una voluntad ‘cósica’ que se genera espontáneamente en la circulación capitalista de la riqueza mercantil. Es una historia que ha intentado hacer de la comunidad humana un mero objeto, es decir, reducirla al modo de existencia que es propio de la mano de obra de los trabajadores, de una cosa que se compra y se vende en el mercado capitalista.

En ese contexto, donde el sistema capitalista-colonial produce y normaliza una sola forma de mirar el mundo, surge la interrogante de cómo habitar de manera crítica un

mundo tan enmarañado y que opera para reducir la pluralidad epistémica y estética. Es ahí donde el arte puede tener un potencial desarticulador de estas lógicas, capaz de cuestionar narrativas dominantes y generar caminos, o redescubrirlos, hacia otros horizontes de sentido. Un arte crítico que ponga en cuestión los códigos aprendidos para posibilitar el surgimiento de alternativas y de prácticas colectivas que interfieran en las ya naturalizadas por el sistema actual. Chantal Mouffe (2014, 117) en su libro *Agonística*, pensar el mundo políticamente, sostiene que:

El objetivo de las prácticas artísticas debería ser alentar el desarrollo de esas nuevas relaciones sociales que son posibles por la transformación del proceso de trabajo. Su tarea principal es la producción de nuevas subjetividades y la elaboración de nuevos mundos. En la actual situación, lo que se necesita es una ampliación del campo de intervención artística, con artistas operando en una multiplicidad de espacios sociales fuera de las instituciones tradicionales, a fin de oponerse al programa de movilización social total del capitalismo.

Con este enfoque, el arte rompe las nociones tradicionales de ser solo una práctica estética desligada de lo social y se formula como un lenguaje capaz de intervenir críticamente sobre las realidades para disputar imaginarios y ensayar otros modos de vida. En ese sentido, si entendemos al arte como un espacio de disputa simbólica y de producción de nuevas subjetividades, el arte comunitario aparece como uno de los campos más significativos de esta dimensión crítica.

El arte comunitario busca crear nuevos sentidos colectivos, replanteando los vínculos sociales existentes, a partir del intercambio de memorias, saberes y experiencias, con el fin de trabajar relaciones basadas en la confianza en el otro y en procesos creativos que fortalezcan a la comunidad. No se trata únicamente de resistir, sino de crear existencia allí donde el sistema capitalista-colonial impone la invisibilización de los pueblos. Como afirma Adolfo Albán Achinte (2017, 21), "La praxis de re-existencia consiste en enfrentar todas las formas de dominación [...] mediante acciones que conlleven a construir conciencia de ser, de sentir, de hacer, de pensar desde un lugar concreto de enunciación de la vida[...]".

El arte comunitario puede comprenderse como una práctica de re-existencia que no se limita a la resistencia frente a la cultura hegemónica, ya que se afirma en la capacidad de crear. Se elaboran, aquí y ahora, los "nuevos mundos"; este acto de creación colectiva es profundamente político porque, como señala Mouffe (2014, 5), "el sentido común puede ser transformado mediante intervenciones contrahegemónicas", y el arte juega un papel decisivo en ello.

2. Relectura del arte y de las prácticas artísticas comunitarias

Los conceptos con los cuales se define qué cosa es arte han ido variando según el tiempo. Antes de la invasión y colonización de lo que hoy conocemos como América Latina, la producción simbólica de los pueblos originarios no estaba separada de la vida cotidiana ni de las comunidades; estas eran parte del ritual, de la memoria y le daban sentido al territorio que habitaban. Silvia Rivera Cusicanqui (2015, 25) señaló que, la llegada de los españoles no fue solamente una conquista militar y territorial, sino también una colonización de la mirada, que impuso un régimen visual destinado a desarticular los vínculos entre las imágenes y la vida. En ese sentido, lo que hoy conocemos como prácticas artísticas era parte de una arquitectura de relaciones entre las personas, la naturaleza y lo sagrado.

Con la colonización, estas maneras de hacer y vivir las producciones artísticas fueron progresivamente subordinadas a los marcos de representación occidental, que establecieron jerarquías entre lo que se consideró arte y lo que no era; fue un cambio estético y político. Como nos recuerda Serge Gruzinski (1990, 49) en su texto *La guerra de las imágenes*, la dominación colonial no se limitó a los territorios, sino que buscó controlar las formas de ver, estableciendo nuevas divisiones del mundo. Entonces. La modernidad eurocéntrica estableció una escena artística que la representaba, que era propia, individual, separada de la vida.

Esta mirada continuó y se solidificó en los inicios de las repúblicas latinoamericanas con las fundaciones de las escuelas de Bellas Artes en los siglos XIX y XX, donde la enseñanza, la práctica y la legitimidad del arte se basaba en el canon europeo. En estos espacios, los imaginarios nacionales se construyeron a partir de modelos ajenos, estableciendo jerarquías de valor que invisibilizaron otras genealogías estéticas, memorias colectivas, identidades comunitarias y maneras de producción simbólica. Se trató de un proyecto de homogeneización cultural que, bajo la pretensión de modernización, reforzó las lógicas coloniales.

En paralelo a esto, otras formas de creación se construyen lejos de la mirada oficial. Las prácticas comunitarias, los lenguajes visuales populares y los modos de producción vinculados con lo cotidiano resistieron a la imposición de un único paradigma artístico. Hoy, relecturas críticas de la historia del arte buscan agrietar esos relatos hegemónicos, como señala Piotr Piotrowski (2008, 27):

La deconstrucción de la historia del arte occidental debería ser el punto de partida para elaborar una historia horizontal. Este análisis crítico debería señalar los sujetos hablantes, o sea, aquel que habla, en nombre de quién y para quién. No se trata aquí de disminuir la importancia de la historia del arte occidental, sino más bien de llamar a este tipo de narración por su verdadero nombre como «occidental». Dicho de otro modo, se trata de separar dos términos a menudo tomados el uno por el otro: el arte occidental moderno y el arte universal; se trata aquí de relativizar este relato y de ubicarlo —de acuerdo con las reglas de la historia del arte horizontal— al lado de otras narraciones histórico-artísticas. La consecuencia de tal procedimiento podría ser, o más bien debería ser, el cambio de la mirada tradicional sobre las relaciones entre la historia del arte del Otro y «la nuestra».

Pensar el arte desde sus márgenes implica abrir el abanico de posibilidades hacia una pluralidad de experiencias estéticas que han sido históricamente relegadas por la centralidad del canon occidental. Las prácticas comunitarias con la capacidad de articular lo cotidiano con lo simbólico, cuestionan esas jerarquías impuestas y amplían la mirada a eso que entendemos como arte.

Las prácticas artísticas comunitarias

Existen múltiples raíces que vinculan la producción artística a las dinámicas comunitarias, prácticas que nunca separaron lo artístico de lo social, de la vida cotidiana o de procesos de organización barrial o de educación popular. Desde proyectos de muralismo, bibliotecas, intervenciones en espacio público o diversos talleres que buscan narrar memorias, construir espacios de resistencias y trazar miradas contrahegemónicas.

Si bien la historia del arte occidental construyó la noción del artista individual, han surgido propuestas que desde ese lugar de enunciación han objetado ese pensamiento, un ejemplo de esto es el concepto de escultura social⁴ de Joseph Beuys (1921-1986), donde el arte trasciende el objeto para transformarse en una herramienta de cambio social. Esta idea de Beuys estuvo influenciada por la crítica al arte institucionalizado de su época, pero también por una experiencia que él tuvo durante la Segunda Guerra Mundial con la tribu Tártaros en Crimea. Al ser derribado su avión de la fuerza armada alemana, esta tribu lo atendió y lo cuidó. Este hecho hizo que Beuys empiece a ver el arte como algo terapéutico y social.

Para los investigadores Mariana Nardone (2014) y Alfredo Palacios Garrido (2009), ubican el surgimiento del arte comunitario en el contexto político y social de las

⁴ Según Anna María Guasch, en el *Arte del último siglo XX* (Madrid: Alianza Editorial, 2011), se entiende la escultura social de Beuys, como un concepto expandido del arte, donde todas las personas son artistas y pueden contribuir a moldear la sociedad a través de procesos colectivos.

décadas de 1960 y 70, particularmente en naciones anglosajonas como Estados Unidos, el Reino Unido y Australia. Estas experiencias surgieron junto con un profundo cuestionamiento del sistema institucionalizado del arte y la mercantilización de la cultura, y la exclusión de los sectores populares de los procesos de producción simbólica. El campo de las artes comunitarias, escribe Nardone (2014, 9-12) siguiendo a Pitts & Watt (2001), puede leerse a través de tres momentos básicos: "la democratización de la cultura", "la democracia cultural" y "la asistencia social radical".

En el proceso de democratización cultural, los artistas socialmente comprometidos han ingresado en áreas marginadas para realizar sus proyectos artísticos con el fin de mejorar el entorno. Este punto de vista implicaba trasladar las obras artísticas del museo o galerías a espacios más cotidianos y de mayor acceso, como también afirma Palacios (2009, 199), rompiendo con el elitismo típico de las bellas artes. El arte comunitario se convirtió aquí en arte para la comunidad, siendo los ciudadanos locales el público y los sujetos de la intervención artística.

Durante la siguiente década, la lógica del "arte con la comunidad" sugirió una reconfiguración radical de la posición del artista. El artista como portador de cultura fue abandonado en favor del artista como facilitador de un proceso de cultura autogestionada a ser llevado a cabo por otros. Esta fue la segunda fase, que tuvo como lema la democracia cultural, en tanto significaba la aceptación de las formas culturales de los pueblos y el rechazo de una teoría de los pueblos como sin cultura. Como señala Palacios (2009, 199) citando a Sally Morgan:

Si el arte comunitario es algo, es la manifestación de una ideología” (Morgan, 1995:18). Una ideología que podríamos describir como una confianza en la relevancia social del arte y en la posibilidad de alcanzar una auténtica democracia cultural, es decir, trabajar por una cultura más accesible, participativa, descentralizada y que refleje las necesidades y particularidades de las diferentes comunidades.

Y en la etapa de "asistencia social radical", el énfasis se alejó del arte como producto para hacer la comunidad más robusta como un fin en sí mismo. Aquí, el arte es un mecanismo para la construcción de confianza en el otro, el empoderamiento y la redefinición de la comunidad. El nuevo giro, como dice Nardone (2014, 13), consistió principalmente en un giro hacia la "asistencia social radical [...] después de que las comunidades dejaron de ser el objeto de los proyectos y se convirtieron, en sí mismas, en el objeto del proyecto".

Con el creciente número de experiencias, no hay una definición unánimemente aceptada de arte comunitario. Sin embargo, hay puntos en común: un énfasis en el trabajo en colectivo, la contextualización social del arte, su compromiso con el cambio social. En este sentido, el arte comunitario se aparta de la lógica de autoría individual del arte moderno y, en su lugar, pone énfasis en el artista como un sujeto colectivo de producción. El resultado no es un producto final para ser mostrado, sino una práctica colectiva que remodela las dimensiones estéticas y sociales.

Además, el concepto de *comunidad* ha trascendido el territorio físico a través de nociones como comunidad afectiva, comunidad virtual o comunidad de memoria. Y es aquí donde Nardone (2014, 34) afirmó: "La comunidad no habría coincidido simplemente con la tierra... sino que la noción también abarca conceptos más abstractos como las comunidades de internet, por ejemplo, las comunidades de refugiados". Este concepto amplio permite alcanzar el arte comunitario como una herramienta para expresar tensiones, estructuras desiguales y memorias complejas.

Por otro lado, tenemos al movimiento de Cultura Viva Comunitaria en Latinoamérica (CVC), que busca reconocer y fortalecer los procesos culturales que se desarrollan en los barrios, pueblos y comunidades, comprendiendo que estas experiencias apuestan por el buen vivir y la transformación social. Para ello se plantea incidencia en las políticas públicas, pero también se afirman en la autonomía de sus territorios, expresando así un cambio de paradigma de la cultura, para empezar a mirarla como un elemento emancipador, que afirma la capacidad de crear, de reconocer saberes subordinados y tener autodeterminación para habitar los territorios bajo otras lógicas que no sean las hegemónicas. Como se menciona en la página web de Cultura Viva Ecuador (2021):

El movimiento de Cultura Viva Comunitaria (CVC) en América Latina es una corriente social y cultural que promueve la participación activa de las comunidades en la creación, gestión y desarrollo de su propia cultura. Este movimiento parte del principio de que la cultura es una herramienta fundamental para la transformación social, el fortalecimiento del tejido comunitario y la construcción de una sociedad más inclusiva, democrática y justa.

El concepto de Cultura Viva Comunitaria surge principalmente en Brasil durante los años 2000, a través del programa Puntos de Cultura impulsado por el Ministerio de Cultura bajo la dirección de Gilberto Gil. Este programa inspiró la creación de múltiples iniciativas culturales en otros países de América Latina.

Este movimiento realizó su primer congreso latinoamericano en el año 2012 en La Paz, Bolivia,⁵ y a partir de ahí, se han realizado en diversos países, siendo el último en marzo del 2025 en México. Estos congresos son espacio para el encuentro de diversos colectivos, asociaciones y/o individuos que trabajan en sus comunidades; también son lugares para la articulación de redes que sirven para fortalecer los procesos culturales. CVC es un movimiento donde lo artístico se vincula con la organización popular, las economías solidarias y la apuesta por el *sumak kawsay* (el buen vivir).

Otra experiencia, pero esta vez del campo de la literatura y la educación, puede observarse en la exposición temporal de la Casa de la Literatura Peruana titulada “Vanguardias del sur. idea, arte y polémica desde los Andes”⁶, la cual conmemora el centenario del grupo Orkopata, movimiento de vanguardia activo durante las décadas de 1920 y 1930. Esta experiencia tuvo un impacto importante en la formulación de propuestas orientadas a procesos de cambio. Uno de estos ecos fue el “Instituto de Educación Experimental” fundado por José Portugal Catacora en 1947, iniciativa que, como se señala en la exposición, promovía la enseñanza en lenguas maternas como el quechua y el aymara, incorporando cuentos y poesías como herramientas pedagógicas.

Un aspecto particularmente interesante, y que resulta significativo para la presente investigación, es la inclusión de murales dentro de los procesos de enseñanza, lo que evidencia una temprana articulación entre arte, educación y territorio, así como el reconocimiento del lenguaje visual como mecanismo pedagógico y político.

Como vemos, las prácticas artísticas comunitarias no se centran en un solo territorio y definición, ya que estas responden según el contexto donde se desarrollen, pero en lo que sí coinciden es en las formas colectivas de crear; estas deben ser procesuales y lejos del objeto fetiche del mercado del arte convencional. Plantean la necesidad de generar vínculos, afirmar memorias, pensar e imaginar de manera conjunta otras formas de habitar los territorios, más justas y solidarias, y ahí es donde radica su potencia emancipadora.

⁵Para tener mayor información sobre los congresos CVC se puede visitar la web <https://culturavivacomunitaria.com/movimiento/>.

⁶ <https://www.casadelaliteratura.gob.pe/exposicion-vanguardias-del-sur-idea-arte-polemica-desde-los-andes/>

3. El muralismo comunitario como práctica artística

El mural en América Latina es una práctica que está ligada a contextos políticos y pedagógicos, que van desde la construcción de las identidades de las naciones hasta la reivindicación de luchas y demandas sociales. A diferencia de los murales tradicionales o a gran escala, donde un artista es el principal creador, en el muralismo comunitario se piensa que el eje central es la participación activa de la comunidad con la cual se está trabajando. Este tipo de prácticas también busca reflejar las luchas sociales, pero sobre todo recuperar las historias y relatos colectivos de grupos que muchas veces son invisibilizados por discursos dominantes.

Para abordar la propuesta del muralismo comunitario, es necesario comprender las trayectorias históricas y las genealogías de las cuales se alimenta este tipo de práctica. Un gran ejemplo de esto es el muralismo mexicano. Las figuras de Diego Rivera, José Orozco y especialmente David Siqueiros son fundamentales para la concepción del mural como un arte público comprometido y político.

Luego de la Revolución mexicana, el secretario de Educación Pública José Vasconcelos, en el año 1922, comienza a encargar la elaboración de murales donde se cuente la historia y los ideales nuevos de la república. Como señala Nayda Pacheco (2022, 1) en su texto sobre el muralismo, citando a Prieto (2016), “El propósito de estos murales era educar a las masas analfabetas del país sobre la historia de la nación, al retratar historias de la Conquista, la guerra de Independencia, la Revolución Mexicana en edificios públicos, universidades y espacios del gobierno”. Con esta intención, Vasconcelos contrata a Diego Rivera, el cual pinta el primer mural *La creación* en el anfiteatro Bolívar de la preparatoria (1922-1923), hoy el colegio San Ildefonso, como se puede apreciar en la figura 1, donde se explora un intento de fusión cultural entre lo europeo y lo indígena, Rivera recién había llegado de su estancia y estudios en Europa.



Figura 1. *La creación* (1922–1923), fresco en encáustica y pan de oro, Anfiteatro Simón Bolívar, Colegio de San Ildefonso, Ciudad de México

Fuente: Fotografía de Joaquín Martínez. Imagen de Wikimedia Commons

Tanto Orozco, Rivera y Siqueiros⁷ fueron figuras importantes y comprometidas con sus contextos. En 1923 fundaron el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE), que fue una organización que buscó defender los derechos de los artistas y sentar una postura bajo influencia socialista y marxista sobre las artes. Ese mismo año elaboraron su primer manifiesto, que luego publicaron en el diario *El Machete* (1924), donde afirmaban: "Repudiamos la llamada pintura de caballete y todo arte de cenáculo ultra intelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública".⁸

David Alfaro Siqueiros fue quizás el más radical de los tres; Rivera tenía muchos vínculos con el poder y Orozco era más escéptico con las posturas políticas. En cambio, Siqueiros era abiertamente comunista y militante, lo que más tarde lo llevó a sufrir persecución y encarcelamiento debido a su activismo político. Dentro del campo artístico busco intensamente algo auténtico, desde la experimentación con materiales, uso de

⁷ La información más recurrente sobre el muralismo mexicano nos habla sobre estos tres personajes hombres y excluye a las pintoras de la época como las artistas, muralistas María Izquierdo o Aurora Reyes. https://agendacultural.politicas.unam.mx/?page_id=10509.

⁸ David Alfaro Siqueiros, *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, 1923; publicado en *El Machete*, segunda quincena de junio de 1924. Archivo digital ICAA, Record ID 751080, <https://icaa.mfah.org/s/es/item/751080#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-113%2C6551%2C3666>.

productos industriales, pinturas para carros, aerografía, murales escultóricos, etc., y también una exploración dentro del funcionamiento del arte, ya que pensaba bastante en la interacción del público con los murales.

En murales como *Nueva Democracia* (1944) y *La Marcha de la Humanidad* (1965–1971) (figura 2), Siqueiros retrata la historia de los oprimidos donde él también se coloca. Esta es una estética destinada a provocar, generar una conciencia de clase y fomentar la movilización social. Es importante resaltar que Siqueiros comenzó a pintar en el exterior de los lugares (las fachadas) con la intención de que el mensaje llegara a un mayor público. Su visión del arte como un sitio de lucha ideológica también lo llevó a vincularse con el Taller de Gráfica Popular (TGP) y a desarrollar espacios de formación, como La Tallera en Cuernavaca, México.



Figura 2. *La Marcha de la Humanidad* (1966–1971), David Siqueiros, acrílico, aerógrafo y escultopintura. Imagen de Somos MXC

La experiencia de trabajo en colectivo de las cuales Siqueiros fue parte, como Block of Mural Painters en Los Ángeles, el Equipo Internacional de Artes Plásticas en México, el Equipo Poligráfico en Argentina o el Colectivo en Chillán en Chile, da cuenta de una forma de trabajo donde el proceso artístico se entendía como un ejercicio colectivo y multidisciplinario, ya que integró estudiantes de arte, fotógrafos, arquitectos y técnicos, fusionando disciplinas y recursos. Parecería que buscara lo escrito en el manifiesto del SOTPE: “la desaparición absoluta del individualismo burgués” (Guadarrama Peña, p. 20). Aunque siempre estos espacios estuvieron bajo la dirección de Siqueiros.

Un ejemplo relevante de la obra de Siqueiros y que aún mantiene una interacción activa con el público es el mural *El derecho a la cultura* (1952-1953) (figura 3), que se encuentra en la Universidad Autónoma de México (UNAM). Este mural está compuesto de forma horizontal y se ve una mano con los dedos extendidos donde se disponen tres fechas importantes para México: 1810 (independencia), 1857 (leyes de reforma), 1910 (revolución mexicana) y ahí Siqueiros añade una cuarta fecha, pero con signos de interrogación 19??, (nótese en la figura 4) invitando a una reflexión sobre lo que vendrá. Como señala Guillermina Guadarrama Peña (2010,143), “Siqueiros dejó espacios abiertos —literalmente signos de interrogación— para que el pueblo completará la historia. No es una obra cerrada, sino un dispositivo plástico que interpela al espectador y lo convierte en coautor”.

Al ser una obra abierta, constantemente ha sido intervenida en distintas manifestaciones y huelgas, convirtiéndola en un espacio vivo que responde a los contextos políticos y sociales. Este diseño anticipa diseños artísticos contemporáneos de arte participativo y/o relacional y transita por las nociones de que el arte público debe ser un lugar de encuentro, de activación política y acción colectiva.



Figura 3. Mural *El derecho a la cultura* (1952), David Siqueiros, acrílico, aerógrafo y escultopintura

Fuente: Imagen de Wikimedia Commons



Figura 4. Mural *El derecho a la cultura* intervenido en protesta (2019)

Fuente: Imagen de culturacolectiva.com

El potencial del muralismo mexicano, por su lenguaje visual que afirmaba identidades propias y que graficaba las luchas políticas, irradió y tuvo eco en otras partes de Latinoamérica. En 1968 se funda en Chile La Brigada Ramona Parra (BRP), que toma su nombre en honor a una joven militante comunista asesinada en las represiones de 1947 de ese país. Integrada por jóvenes militantes del Partido Comunista chileno que pintaban murales en las calles haciendo propaganda y plasmando las ideas de una resistencia popular.

Esta agrupación no está conformada solo por artistas, sino por obreros, estudiantes y personas militantes. Este tipo de conformación permitió que el mural sea una expresión colectiva que trasciende a la pintura. Las intervenciones que realizaban se hacían de manera clandestina por las noches, por eso debía ser rápido y efectivo; de ahí deviene su estética, colores planos, trazos gruesos y mensajes claros que buscaban conectar con el sentir popular.

El contexto político de Chile permitió que la Brigada tuviera un mayor apoyo durante el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973), presidido por Salvador Allende. Durante este tiempo, los murales de la BRP fueron un lenguaje pedagógico que promovía los ideales del socialismo, apoyando las luchas de los trabajadores, la reforma agraria, las mejoras en la educación, entre otras demandas que se buscaban visibilizar.

Luego del golpe militar en 1973 y el establecimiento de la dictadura de Pinochet, la Brigada fue perseguida y se procedió a borrar sus murales, lo cual obligó a la BRP a

operar desde la clandestinidad. Durante ese periodo, los murales y mensajes siguieron operando de manera oculta, subterránea, manteniendo una postura firme contra el régimen. A finales de la década de los años 80 y con la caída de la dictadura, la BRP volvió a las calles, retomando sus actividades con su arte político y social. La Brigada Romano Parra sigue activa, la imagen de la figura 5 nos muestra las acciones que siguen realizando, manteniendo su propuesta de un arte colectivo, militante y comprometido con las luchas populares.⁹



Figura 5 Mural del Colectivo Brigada Ramona Parra (2012)
Fuente: Imagen de gam.cl

Regresando a México y saltando algunas décadas desde que Siqueiros nos hablará de la ejecución colectiva del mural, el primero de enero de 1994 el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) realizó un levantamiento político y militar contra el Estado mexicano. El objetivo era exigir que se cumplan derechos básicos para las comunidades indígenas históricamente olvidadas (tierra, salud, educación, trabajo, comida, etc.). Junto con esta acción política, también surgió un movimiento muralista con un lenguaje propio, potente y comunitario que ayudó a visibilizar sus luchas y demandas. A diferencia de los murales encargados por el Estado en los años de 1920-1930, que eran monumentales, urbanos y que muchas veces responden al discurso oficial de la nación, el mural zapatista nos plantea la idea de la autonomía y de la resistencia indígenas.

⁹Para ver el trabajo actual de la Brigada Ramona Parra, véase su página oficial en Instagram: <https://www.instagram.com/brp.chile>

En la investigación realizada por Martí I Puig (2022) sobre el muralismo zapatista, se identifica que estos murales tienen tres funciones: delimitar, pedagogizar y desafiar. En ese sentido, operan como marca en el territorio de una geografía compleja y no continua, señalando que estas comunidades se adhieren al zapatismo. En segundo lugar, son espacios de memorias que contienen un lenguaje pedagógico y sirven para la educación automática, narrando así mismo su propia historia de lucha y resistencia. Y en tercer lugar, son actos de desafío iconográfico, que disputan los símbolos de la revolución mexicana, como menciona Puig (2022, 35) : “Además, el muralismo zapatista no sólo tiene una iconografía singular y propia, sino que la forma estética y material de su universo icónico, consiguió arrebatar la figura de Zapata y la bandera nacional a la imaginería revolucionaria mexicana oficial, resignificó la figura e identidad de lo indígena y su comunidad, y generó un nuevo imaginario revolucionario”

La elaboración de estos murales también cuestiona el paradigma de la producción individual del artista. Se pueden señalar dos formas para la creación de los murales: por un lado, la ejecución por parte del muralista Gustavo Chávez, que realiza las pinturas en diálogo y bajo el encargo de las juntas del Buen Gobierno, y por otro la elaboración de los murales con una metodología colectiva “Pintar obedeciendo”¹⁰, donde se trabaja a partir de la facilitación para que sean las propias comunidades quienes diseñen y ejecuten sus murales. En ambos casos, la comunidad decide los contenidos y las formas del trabajo.

Un caso interesante de analizar sobre las propuestas estéticas del muralismo comunitario zapatista es lo sucedido con el mural pintado en la comunidad de Taniperla, en el Municipio Autónomo Rebelde Zapatista “Ricardo Flores Magón”. El mural fue una obra de creación colectiva entre artistas y la comunidad que celebraban la fundación de la autonomía del lugar. Días después de su culminación, el mural fue destruido por el ejército mexicano, arrestando a sus autores y borrando las imágenes. Este acto de represión estatal, lejos de eliminar los símbolos y memorias, los multiplicó, como cuenta Checo Valdez (1940-2024), artista plástico y docente que participó en la creación del mural, en una entrevista realizada por Daliri Oropeza (2023):

Desde ese momento dije: “Un día lo tengo que volver hacer”. Lo vamos a repintar. Nunca lo hemos podido hacer en Taniperla de nuevo. Cambió el equilibrio político. Ahora hay paramilitares en Taniperla.
—Así nació el mural en tantas geografías...

¹⁰ Sobre Pintar Obedeciendo en el texto de Cristina Híjar (2007) se analiza la metodología de los murales participativos <http://discursovisual.net/dvweb18/aportes/apohijar.htm>.

—Bueno, antes déjame contarte que sí la hubiéramos querido organizar una respuesta así ante la destrucción del mural, no hubiéramos podido.

Hasta la fecha van por lo menos 52 reproducciones del mural de Taniperla pintadas, en muchas partes de México, Europa, en Centroamérica, en Norteamérica, en Sudamérica. Me dicen que hasta en Japón.¹¹

Esta multiplicación de la imagen lo convirtió en algo icónico y, como algunos señalan, en algo mágico,¹² ya que se continúa reproduciendo en varios lugares. En el mural Taniperla se ve a una comunidad que celebra su autonomía en armonía con la naturaleza en ella se observan a mujeres, hombres, animales y montañas que se entrelazan en una misma escena de vida y esperanza. La imagen narra lo que sucede en ese territorio zapatista donde cada figura es una representación simbólica de resistencia y dignidad.



Figura 6 El Mural de *Taniperla*, obra pictórica realizada por indígenas tzeltales en 1998 para conmemorar la inauguración del autodenominado Municipio Autónomo Zapatista “Ricardo Flores Magón”

Fuente: Imagen de Wikimedia Commons

Después del borrado del mural en territorio zapatista, este tipo de censuras simbólicas han sido replicadas en otras partes de América latina , tanto por agentes estatales como por actores privados que desean evitar que el espacio público sea tomado como un lugar de denuncia, memoria y demanda de justicia. Un caso reciente ocurrió con

¹¹ Checo Valdez, entrevista por Daliri Oropeza, “El mural de Taniperla, 25 años después,” Pie de Página, 9 de abril de 2023, <https://piedepagina.mx/el-mural-de-taniperla-25-anos-despues/>.

¹² En el texto sobre El muralismo mexicano actual y los imaginarios sociales en la construcción de la identidad nacional de Leopoldo Hernández Castellanos (2015) aparece el término mágico: “la destrucción del mural del Municipio Autónomo Zapatista Ricardo Flores Magón en Taniperlas, Chiapas conocido como El mural mágico destruido y baleado por el Ejército Mexicano” (21).

murales que llevan el lema de "Las cuchas tienen razón"¹³ en Medellín, Colombia, un homenaje a las madres que desde 2002 han estado buscando a sus hijos desaparecidos a manos de paramilitares. En diciembre de 2024, se lograron recuperar algunos de los cuerpos de las víctimas, confirmando la veracidad de las denuncias sostenidas durante años por estas mujeres. Los murales fueron pintados como símbolo de memoria y reafirmación colectiva, pero el municipio los borró, provocando reacciones instantáneas de los ciudadanos que los repintaron como actos de resistencia y reivindicación.

En Lima, Perú, ocurrió algo similar. En medio de protestas contra el gobierno, la policía asesinó a un manifestante y cantante de hip-hop llamado Trvko¹⁴. Esta situación es parte de un contexto más amplio de violencia estatal, ya que las fuerzas armadas del gobierno causaron la muerte de al menos cincuenta personas durante las protestas de 2022-23 sin que se haya hecho justicia para estas víctimas hasta la fecha. La muerte de Trvko generó una gran indignación y sus compañeros pintaron un mural en su memoria, pero los agentes del estado borraron el mural al día siguiente. Diversos colectivos respondieron realizando murales en diferentes partes de la ciudad utilizando el lenguaje visual como su forma de denuncia y de exigencia de justicia. Al mismo tiempo, en el lugar del asesinato, apareció un memorial espontáneo con fotografías, flores y velas, que también fue retirado por la policía. Estos episodios demuestran que la lucha por lo simbólico, la memoria y la justicia en el espacio público continúa en un reclamo constante. El arte, ya sean murales, fotografía o música, es un territorio desafiante para el statu quo precisamente porque evoca recuerdos, desafía al poder y aún deja abiertas las preguntas que ciertos sectores buscan silenciar.

Otro tipo de experiencias de muralismo comunitario han sido impulsadas por colectivos como "La Brigada Muralista", "Espacio Abierto" y "Ambre", los cuales proponen un trabajo horizontal, dialógico, de creación colectiva y un involucramiento con las problemáticas contemporáneas de su ciudad. Estos proyectos que se desarrollan en barrios y comunidades se realizan en el espacio público, disputando simbólicamente las representaciones y las lógicas estructurales del sistema para promover imaginarios basados en lo colectivo.

¹³ Radio Nacional de Colombia, "Las cuchas tenían razón: un mural que simboliza memoria y resistencia en Colombia" <https://www.radionacional.co/cultura/arte/las-cuchas-tienen-razon-un-mural-que-simboliza-memoria-y-resistencia-en-colombia>.

¹⁴ Borran mural en memoria de Trvko <https://www.infobae.com/peru/2025/10/23/municipalidad-de-la-victoria-borra-mural-en-honor-al-rapero-trvko-frente-al-estadio-nacional/>

Desde mi experiencia como participante del colectivo “Ambre”, puedo observar cómo el mural pasa a ser un archivo vivo de memoria e identidades. El proceso para la creación de estos murales ha ido cambiando con el tiempo. Al inicio, eran más los artistas que diseñan y pintan, pero luego se fueron incorporando estrategias que incluyeron la distribución de roles, talleres para pensar de manera conjunta, la creación del diseño y el pintado de manera conjunta. Si bien ha persistido la figura de un responsable para el trazado, en todo el proceso se busca que la representación sea de la comunidad. Donde el acto de pintar se convierte en un ejercicio de organización y reflexión sobre lo colectivo.

Ahora bien, en ciudades, en este caso en la ciudad de Lima, donde el discurso neoliberal ha permeado todos los ámbitos, no se puede pensar que el arte por sí solo puede transformar realidades, ya que este no modifica materialmente las condiciones de exclusión y precariedad; sin embargo, sí actúa como un dispositivo de afirmación simbólica que ayuda a proyectar voluntades para mirar y vivir otros modos de organización social. Su potencia radica en la capacidad para operar en el registro afectivo y sensorial, como señala Chantall Mouffe (2014), generando nuevas formas de subjetividad política. Es decir, el arte configura la percepción de lo posible, abriendo espacios en el imaginario hegemónico, permitiendo experimentar horizontes de emancipación y nuevas posibilidades de acción colectiva.

4. La función social del arte en el espacio público

Pensar en el espacio público en la ciudad de Lima implica reconocer sus límites físicos, sociales y simbólicos actuales, así como el modo en que ha sido progresivamente capturado por intereses privados y por las lógicas del mercado. Lejos de ser un espacio libre para el encuentro o el disenso ciudadano, el espacio público ha sido reducido y reemplazado por entornos controlados como centros comerciales u otros dispositivos que privilegian la interacción mercantil.

Este tipo de dinámicas no son recientes, ya que tienen una larga tradición de exclusión heredada desde tiempos de la colonia; la muralla de Lima construida en 1610 puede dar fe de esto, donde lo común es desplazado por lo privado y lo diverso, por discursos que buscan homogeneizar. El espacio público no es un lugar neutral o equitativo; es más bien un terreno en constante disputa, donde las relaciones de poder se materializan y se reproducen en el paisaje urbano con formas excluyentes, tanto territorialmente como simbólicamente.

Lima, como centro de poder político y económico del país, ha sido y continúa siendo construida bajo los paradigmas coloniales y ahora reforzados por los neoliberales que profundizan una narrativa urbana centrada en la modernidad occidental, blanca y excluyente. Este proyecto de ciudad privilegia una mirada homogeneizante y funcional, ocultando todo aquello que no encaja en sus lógicas. Estas “zonas ocultas” son fundamentales para el funcionamiento de esta ciudad y, en su mayoría, son relegadas a los bordes geográficos, y las personas que habitan esos territorios son precarizadas y han buscado debilitar su agencia política. Como menciona Arguedas (2011, 20) en su poema titulado “Llamado a algunos doctores”, escrito en 1966: “Dicen que no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor. Dicen que nuestro corazón tampoco conviene a los tiempos, que está lleno de temores, de lágrimas, como el de la calandria, como el de un toro grande al que se degüella, que por eso es impertinente”.

Este diagnóstico de exclusión y homogenización tiene raíces históricamente profundas. Ya en 1957, Sebastián Salazar Bondy, en su ensayo *Lima la horrible*, al analizar los procesos de colonización cultural que persistían en la ciudad, denunció con lucidez la impostura de la burguesía de Lima por aspirar constantemente a parecerse a Europa, negando sistemáticamente su historia indígena, afrodescendiente y otras identidades y formas de comprender el mundo.

Estas ideas de Salazar Bondy se mantienen vigentes cuando observamos que esta ciudad sigue reproduciendo mecanismos de exclusión, donde el centro mantiene el privilegio y las periferias son vistas como espacios residuales, que deben ser corregidos, invisibilizados o folklorizados. Este imaginario, sostenido por un racismo estructural, sigue marcando las experiencias de los que habitamos esta ciudad. A pesar de que Lima está construida por personas de diversas partes del país, sus formas de vida, sus símbolos y sus lenguas son borradas, invalidando los saberes, las estéticas y la mirada comunitaria dentro de los relatos oficiales.

En ese contexto, el arte público y sobre todo el que se mueve en la noción del muralismo comunitario, se convierte en una forma de reapropiación del territorio y de los relatos que hay en él. Como propone Vich (2024, 12), el arte puede “repensar las condiciones en las que habitamos el mundo, vale decir, a fin de llamar la atención sobre situaciones locales donde se condensan el poder, las fallas y los límites del sistema social imperante”, con la intención de construir un orden social desde abajo, con otros lenguajes y otros sujetos. Es ahí donde la potencialidad del arte radica, en resignificar el espacio físico y también el simbólico, ya que es una enunciación colectiva de memorias e historias

que muchas veces son invisibilizadas o cubiertas con mantos de discursos basados en la competencia o en el emprendedurismo.

El espacio público debe ser entendido como un campo de tensiones donde se pone en juego quién tiene derecho a hablar, a ser visto y a pertenecer. Desde esta mirada, los murales comunitarios en Lima constituyen una forma de intervención crítica que busca ampliar este campo de enunciación. Al pintar en la calle, las comunidades plasman sus relatos de manera visual y espacial, ocupando un lugar para mostrar, compartir y redefinir lo que puede ser dicho en la calle. Este tipo de arte en el espacio público se convierte en una herramienta para articular diversas miradas que desbordan la idea de una ciudadanía limitada al consumo y a la institucionalidad. El muralismo comunitario es, entonces, un ensamblaje de saberes y prácticas populares que articulan lo político, lo estético y la crítica.

En ese sentido, este arte responde a la cotidianidad, distanciándose críticamente de la noción occidental del “arte por el arte”, heredada del romanticismo europeo. Esta perspectiva tradicional concibe el arte como una esfera autónoma, ajena a los conflictos sociales, y lo reduce a asuntos privados, priorizando la estetización bajo cánones que buscan que se encaje en un solo modelo, validados por narrativas que dominan la escena y que responde, básicamente, a las lógicas del mercado. Estas ideas dialogan con lo que menciona Jair Pérez (2024, 54) en su libro *A la sombra de Lima*: “El poder se ha servido de manifestaciones artísticas para transmitir contenidos simbólicos y que estos se constituyan en vehículos de control social. Pensar en la cultura como artefacto independiente del poder y del estado es una entelequia”.

Esta observación pone en evidencia la paradoja central del arte hegemónico, mientras se presenta como práctica libre y desinteresada, en realidad opera como dispositivo de reproducción del status quo. El arte comunitario, al estar en constante contacto con las realidades sociales y tener una postura sobre su función política del arte cuestiona este presupuesto e intenta subvertir activamente las estructuras de poder que perpetúan las desigualdades.

El muralismo comunitario busca amalgamar, busca convertirse en procesos sociales de construcción colectiva, a través de asambleas, talleres participativos y diálogos intergeneracionales, siendo una práctica que representa y performa lo comunitario. Reconociendo la diversidad como algo presente que no debe ser anulado, sino que está en constante negociación de lo común. Por ello, el mural comunitario funciona como un archivo donde se actualizan memorias negadas y se visibilizan saberes

subalternos. Como afirma Vich (2021, 116), “Los murales responden a otras políticas del mirar y quieren articularse, no desde la imposición del mercado, sino desde las necesidades y demandas de los propios vecinos. Por lo general, muestran el poder de la verdad y la voluntad hacia un futuro nuevo”.

Los muros intervenidos se convierten en superficies de disputa política, donde el lenguaje visual interpela directamente las jerarquías y propone otras formas de narrar la ciudad. Un ejemplo de ello es el mural de la figura 7, que los vecinos y vecinas pintaron cerca de un muro que divide dos distritos de Lima. Por un lado, se encuentra Pamplona Alta, una zona que ha sido precarizada y tiene muchas carencias. Por el otro lado está La Molina, un distrito donde viven personas de mucho dinero. Desde ese municipio se construyó el muro y se le puso un alambre de púas para que las personas de Pamplona no puedan pasar. Es así que el mural comunitario nos habló sobre otro tipo de ciudad, una más amable que invita a reflexionar sobre las fronteras, las personas que habitamos la ciudad y los procesos de transformación que deberían darse.



Figura 7 Mural comunitario en pamplona alta, Lima (2014)

Fuente: Imagen de archivo personal

Pensar en lo común implica, necesariamente, habitar los momentos de tensión, es decir, cuando las ideas, formas de mirar el mundo y memorias chocan y se contradicen y a veces, cuando se dan opiniones divergentes que deben ser escuchadas y negociadas. ¿Cómo decidir qué relato debe ser plasmado en los muros? Estos conflictos no debilitan los procesos; no se buscan consensos forzados, sino acuerdos que inviten a repensar

continuamente nuestras memorias. Es hacer un ejercicio radical de política y democracia desde una experiencia artística que transita en lo pedagógico.

En los talleres, al mezclar las pinturas, al levantar una escalera o decidir colectivamente una paleta de colores, se ejercita el aprender haciendo. El espacio público se transforma así en un cuerpo territorio situado donde la pedagogía deja de ser algo abstracto para volverse gestos concretos; al final, el muro será un palimpsesto de acuerdos que siempre estarán en revisión. Es una acción compartida que se afirma como acto simbólico y como agencia política para narrar el territorio que habitamos.

Este cruce entre lo político y el arte, entre la creación muralista y lo simbólico, plantea desafíos en una ciudad como Lima, donde las lógicas y subjetividades neoliberales permean todos los estratos sociales, pero no se trata de idealizar lo popular, sino de reconocer sus potenciales, sus contradicciones y sus formas de organización que se encuentran en un comedor popular o en un sindicato barrial, en forma de resistencia y de dignidad colectiva.

Podemos afirmar que las experiencias de muralismo son prácticas estético-políticas en el espacio público que operan simultáneamente en tres dimensiones. En primer lugar, funcionan como una memoria crítica de la ciudad, trayendo al presente historias, heridas y resistencias que el discurso oficial intenta ocultar o silenciar. En segundo lugar, constituyen una pedagogía en acción: los talleres, las asambleas y los procesos colectivos de creación se convierten en espacios donde se ejercita una democracia radical, donde se debaten símbolos, se negocian significados y se practica el disenso como parte del acuerdo comunitario.

Por último, los murales comunitarios, al ser hechos de manera colectiva, actúan como herramientas de comunicación que crean imágenes locales, lenguajes únicos y representaciones que cuestionan la historia dominante de la ciudad, en un acto de resistencia simbólica, proponiendo nuevas representaciones, abriendo espacios para la reflexión sobre lo que significa ser parte de una comunidad diversa y en constante transformación. En la figura número 8, se observa el mural realizado en el marco del proyecto “Trazos de comunidad” en el local de “Los Martincitos”, que es un espacio donde acuden adultos mayores. Este mural fue construido colectivamente con ellos, quienes a través de sus experiencias lograron plasmar su cotidianidad; más adelante describiremos con mayor detalle el proceso de creación.



Figura 8. Mural comunitario en Villa el Salvador, Lima (2025)

Fuente: Imagen de archivo personal

Frente a una Lima amurallada, por su pasado colonial y su presente neoliberal, estos muros intervenidos son actos simbólicos de reapropiación territorial. Más allá de desmontar la ficción del arte despolitizado, Los murales proponen un proceso para desaprender las jerarquías impuestas y ensayar otras maneras de organización colectiva, de narrar nuestros vínculos y de habitar nuestras calles. Se puede afirmar que es una práctica artística que moviliza saberes, sensibilidades y memorias para ensayar otras formas de lo común.

Capítulo segundo

La experiencia del mural comunitario en los Comedores populares de Villa El Salvador

1. Territorios, contradicciones y resistencias

Está abriéndose la noche / Está abriéndose el tiempo /La gran
puerta de Lima se está abriendo/ Hay un estruendo como de
cielos que crujen, como de hombres que crujen/Oigan
animalitos y hombres desterrados, /la puerta de Lima está
abriéndose./Veamos /Un solo grito más, una sola señal humana
/Sufriente/Y habrá pasado el primer hombre./ Con su temeroso
cargamento de amuletos y arco iris/ ellos, Los desterrados,/
Estamos sacudiendo la puerta de Lima./ Ahora ya está abierta
para todos./ Mostrando sus entrañas de locura y agua muerta, la
ciudad de Lima está aquí/ Inclusive para los raudos pájaros de
cantar nocturno,/ abierta para los rayos del sol.
(Cesáreo Martínez, 1982)

La ciudad de Lima carga una pesada herencia colonial que sigue operando en la subjetividad de sus habitantes. Haber sido la capital del virreinato durante los casi 300 años hizo que se instauraron dinámicas sociales, culturales y económicas que aún persisten. El racismo estructural, legado del sistema de castas y la hegemonía cultural del catolicismo impuesto durante la colonia, sigue influyendo en las relaciones cotidianas; estas estructuras no solo marginan a un amplio sector de la población, sino que también invisibilizan las historias y memorias que se encuentran en la ciudad y son absorbidas por las lógicas del capitalismo para ocultar su capacidad política de resistencias y para negar la posibilidad de la construcción de otros relatos.

En esta ciudad habitan más de 11 millones de personas, lo que corresponde a un tercio de la población del Perú, según el Instituto Nacional de Estadística (INEI Perú 2017). Esta concentración demográfica convierte a Lima en el principal núcleo urbano del país donde se manifiestan, de manera aguda, los procesos de urbanización desigual, segregación territorial y exclusión social. Administrativamente, la provincia de Lima está dividida en 43 distritos, cuya configuración refleja un patrón de expansión urbana fragmentada, que acentúa las desigualdades, tanto en temas de presupuestos e

infraestructura básica para el desarrollo y disfrute de la comunidad, entre las zonas más centralizadas y las periféricas.

El crecimiento desarticulado de Lima es el resultado de los constantes procesos migratorios del siglo XX, especialmente durante las épocas de 1950 a 1980, cuando cientos de miles de personas provenientes de la sierra y selva peruana se desplazaron hacia la capital en busca de mejores condiciones de vida. Los motivos son diversos: desde el despojo de tierras por proyecto de extractivismo, contaminación de aguas y de aire, falta de empleo y de educación y, en la década de los 80, por el conflicto armado interno del Perú. Estas migraciones masivas contribuyeron a la formación de nuevos espacios habitados en la ciudad, muchas veces nacidos de la toma organizada de tierras, que dieron origen a los llamados “pueblos jóvenes” o “barriadas”, que con el tiempo se constituyeron como distritos. Los distritos están divididos en cuatro grandes zonas: Lima Norte, Lima Sur, Lima Este y Lima Centro. Lima centro es donde se encuentran los poderes estatales, el patrimonio histórico y distritos considerados tradicionales y modernos. Las zonas de Lima Sur, Norte y Este, donde se concentra el 60% de la población, presentan realidades marcadas por un crecimiento urbano autoconstruido, donde persisten graves limitaciones en el acceso a servicios básicos, infraestructura vial deficiente y una oferta precarizada de salud y educación. Estas desigualdades responden a dinámicas históricas de centralismo político, ausencia de planificación urbana integral y políticas públicas fragmentadas que han obviado garantizar los servicios básicos para todos.

Este tejido urbano materializa relaciones de poder, asimetrías en el acceso a derechos y jerarquías que perpetúan un modelo de ciudad excluyente. Así, Lima se configura como un territorio en permanente tensión entre lo formal, lo informal y lo marginado. Dentro de esta ciudad, se encuentra el distrito de Villa El Salvador, que fue fundado en 1971, cuando miles de familias, en su mayoría migrantes provenientes de la sierra del país, llegaron. Fueron desalojados de terrenos que habían ocupado en un distrito aledaño. Estas familias organizadas en distintos comités exigían su derecho por un lugar donde vivir; como respuesta a la presión social, el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) gestionó su traslado a un arenal en la zona sur de Lima.

Lo interesante de esta experiencia es que, desde el inicio, Villa El Salvador fue un proyecto de ciudad basado en los principios de autogestión, equidad social y planificación colectiva. Bajo este modelo surgieron organizaciones como la Comunidad Urbana Autogestionaria de Villa el Salvador (CUAVES), la Federación Popular de Mujeres de Villa el Salvador (FEPOMUVES) y, entre otras organizaciones, promovieron

la participación activa y el desarrollo comunitario. De este modo, el distrito se configuró como un ejemplo paradigmático de planificación participativa, estableciendo un claro contraste con los procesos de urbanización informal que caracterizaron la expansión de Lima durante el siglo XX. Durante las décadas de 1980 y 1990, en el contexto del conflicto armado interno que se dio en el Perú. Villa El Salvador vivió un periodo marcado por una doble violencia: por un lado, la implementación de políticas neoliberales por parte de la dictadura de Fujimori y, por otro, la escalada de atentados y asesinatos por parte de Sendero Luminoso.

En ese escenario de tensión política y social, entre coches bomba y apagones, es asesinada a manos de Sendero Luminoso María Elena Moyano, dirigente vecinal, feminista y militante de Izquierda Unida. La muerte de Moyano en 1992 fue un golpe al movimiento social, pero también se convirtió en un icono de la defensa de los derechos humanos y la democracia. A pesar de este trágico suceso, la comunidad de Villa El Salvador continuó su lucha por la justicia social, fortaleciendo sus redes de apoyo y resistencia.

En la actualidad, Villa El Salvador enfrenta graves carencias estructurales que impactan la calidad de vida cotidiana de las personas; aún hay zonas del distrito que no cuentan con acceso a agua potable y alcantarillado, mientras que los centros de salud y las escuelas públicas no cuentan con una buena infraestructura. A esto se le suma una creciente inseguridad ciudadana. Estas deficiencias estatales contrastan con la histórica capacidad organizativa del distrito, donde la comunidad ha tenido que desarrollar sus propias estrategias para la supervivencia.

Frente a las carencias estructurales y la exclusión sistemática, los comedores populares y las ollas comunes se han convertido en espacios cruciales de resistencia. Actualmente, existen más de 150 comedores registrados que atienden diariamente a miles de familias, mientras que decenas de ollas comunes, muchas de ellas surgidas durante la pandemia del COVID-19, continúan operando para atender la crisis alimentaria. Este espacio, mayoritariamente liderado por mujeres, brinda alimentación y mantiene vivo el espíritu de organización popular de inicios del distrito; sin embargo, su persistencia también evidencia las fallas de un sistema que no puede garantizar derechos básicos a una población que sigue construyendo desde la colectividad.

2. Los comedores populares y ollas comunes

En el Perú contemporáneo, los comedores populares y las ollas comunes se han convertido en espacios esenciales de resistencia y organización comunitaria. No solamente ofrecen comida a un precio reducido o sin costo, sino que también sostienen el tejido social, canalizan afectos y refuerzan la capacidad colectiva de los barrios para producir respuestas frente al abandono estatal. Estas expresiones, que son principalmente dirigidas por mujeres, establecen redes de solidaridad, cuidado y reciprocidad, funcionando como un apoyo social y político, especialmente en momentos de crisis.

El caso de Villa El Salvador es paradigmático. En el distrito existen más de doscientos comedores populares registrados que atienden diariamente a miles de familias. A ellos se suman decenas de ollas comunes, nacidas a raíz de la crisis de la COVID-19, muchas de las cuales siguen funcionando en la actualidad, en la figura 9 se puede apreciar cómo operan estas ollas en medio de la precariedad. Tanto los comedores como las ollas, son dispositivos de autoorganización frente a una emergencia alimentaria que no ha hecho más que agravarse en los últimos años. Estas organizaciones tienen una continuidad histórica que surge del trabajo comunitario iniciado por las fundadoras que llegaron en la década de 1970; sus hijas y nietas lideran hoy los espacios con la misma convicción y en condiciones incluso más adversas.



Figura 9. Olla común en Villa el Salvador, Lima (2022)

Fuente: Imagen diario La República

El documento que elaboró la Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (FAO) menciona que, en 2022, Perú tenía 16.6 millones

de personas en condiciones de inseguridad alimentaria, lo que equivale a casi la mitad de su población¹⁵. El informe más reciente sobre el estado de la seguridad alimentaria y nutrición a nivel mundial (2025) indica que un 41 % de los peruanos vive con inseguridad alimentaria moderada o grave; entre ellos, 13.9 millones no tienen acceso a una dieta saludable, y 6.9 millones han llegado a niveles graves de inseguridad alimentaria, reduciendo significativamente la cantidad y calidad de sus alimentos o incluso dejando de comer durante días¹⁶. Estas estadísticas cuestionan y evidencian la poca eficacia de las políticas públicas en el país.

La inseguridad alimentaria tiene raíces profundamente económicas. El precio de una alimentación saludable se ha incrementado en un 33,5 % del año 2017 al 2024, pero los sueldos no han crecido a la par, lo que ha ocasionado que el poder adquisitivo de las familias disminuya de manera constante. Esta situación se manifiesta en dietas compuestas por productos ultra procesados y económicos que sacian, pero no alimentan, lo cual empeora dificultades como la obesidad, desnutrición crónica y anemia. Según Carolina Trivelli (2025), ex ministra de Desarrollo e Inclusión Social de Perú, "la dificultad de la inseguridad alimentaria en Perú no radica en la oferta, sino en el poder adquisitivo de las familias".¹⁷

En este contexto, los comedores populares y las ollas comunes son mucho más que herramientas de asistencia; constituyen prácticas de cuidado colectivo y expresiones del conocimiento del pueblo acumulado durante décadas. Su permanencia también es una prueba del fracaso estatal en asegurar derechos fundamentales como el trabajo digno, la alimentación y los servicios públicos. Muchos operan en circunstancias difíciles, sin financiamiento seguro ni herramientas fundamentales, y dependen del trabajo voluntario y la contribución de la comunidad para mantenerse activos. Esta situación provoca una sobrecarga tanto emocional como física para quienes los sostienen, además de diversas maneras de invisibilización y agotamiento.

Curiosamente, a pesar de que se celebra en las redes sociales los éxitos de la comida peruana con premios que van desde “el mejor restaurante del mundo” o “el mejor

¹⁵ “El Perú es el país con la Inseguridad Alimentaria más alta de Suramérica,” FAO en Perú, 25 de agosto de 2022, <https://www.fao.org/peru/noticias/detail-events/es/c/1603081/>

¹⁶ “Perú ganó el Mundial de Desayunos pero es el país con mayor inseguridad alimentaria en Sudamérica”, *La República*, 15 de septiembre de 2025, <https://larepublica.pe/sociedad/2025/09/15/peru-gano-el-mundial-de-desayunos-pero-es-el-pais-con-mayor-inseguridad-alimentaria-en-sudamerica-ntp-636384>.

¹⁷ Carolina Trivelli, citada en “Perú ganó el Mundial de Desayunos...,” *La República*, 15 de septiembre de 2025.

desayuno”, millones de familias continúan sin tener la certeza de si podrán alimentarse saludablemente al día siguiente. Esta disparidad entre la valoración internacional de la gastronomía peruana y la inseguridad alimentaria interna no es un detalle insignificante: es reflejo de las marcadas desigualdades territoriales y económicas que enfrenta el país y una clara vulneración a los derechos humanos de gran parte de la población del Perú.

En ese sentido, se puede afirmar que las ollas comunes y los comedores populares son espacios activos de dignidad, organización social y aprendizaje. En ellos se entrelazan prácticas de cuidado, estrategias de autogestión, conocimientos culinarios y memorias familiares que sostienen la vida cotidiana en situaciones de precariedad muchas veces ubicados en los asentamientos humanos (A.H.)¹⁸ como el del Mirador de Oasis 200 millas en Villa El Salvador (figura 10). Su continuidad manifiesta, por un lado, la fuerza de los sectores populares y, por otro lado, el deber histórico del Estado de asegurar derechos fundamentales. El reconocer y hacer visibles estos lugares que ayudan a mitigar el hambre, permite reafirmar las formas de las comunidades para crear y mantener espacios de convivencia y resistencia.



Figura 10 Asentamiento humano (A.H.) Mirador de oasis 200 millas, Olla Común el Muymuy (2025) Villa el Salvador
Fuente: Imagen de archivo personal.

¹⁸Un asentamiento humano (AH) es una modalidad de ocupación colectiva de terrenos, por lo general, públicos o privados, que se da cuando familias con bajos recursos deciden establecerse para construir sus viviendas sin tener en un principio servicios básicos ni títulos de propiedad. Estos asentamientos, que también se llaman "pueblos jóvenes" o barrios populares, surgieron en Lima a mediados del siglo XX como respuesta a la escasez de vivienda y, con el tiempo, han sido formalizados y provistos por el Estado con servicios de manera gradual (Municipalidad de Lima Metropolitana 1996, 34).

3. Proyecto de arte comunitario “Trazos de comunidad”

Una ciudad es también la forma como
la imaginan quienes la recorren
(Alberto Flores Galindo, 1985)

El proyecto “Trazos de comunidad” se inscribe en el campo del arte comunitario, y en particular del muralismo. Entiende esta práctica como una forma de creación que responde a su contexto social, político y cultural. Es decir, es una práctica situada, que se apropia del espacio público e involucra activamente a las personas de la comunidad, esto permite que se construyan narrativas propias y que se afirmen identidades colectivas. El proyecto está dirigido por un equipo compuesto por artistas y pedagogos, pero, sobre todo, está presente la participación de las dirigencias, vecinos y vecinas de la zona, quienes están involucrados en todo el proceso de creación. Las personas encargadas cuentan con más de quince años de experiencia en procesos de arte comunitario y, además, viven en el distrito Villa El Salvador y fueron parte de colectivos artísticos que han trabajado con los comedores populares y ollas comunes en anteriores proyectos. Esta conexión personal y vivencial fortalece aún más la práctica artística y a la comunidad, ya que en algunos casos conocen a las dirigencias de los lugares donde se harán los murales.

En Perú, el financiamiento para proyectos culturales es escaso, y en los últimos años, se ha venido reduciendo constantemente el presupuesto estatal. Artistas, colectivos y grupos se ven obligados a competir y participar en concursos o convocatorias ya sea en el ámbito público o del privado, los que a menudo, proporcionan cantidades insuficientes para cubrir los costos totales involucrados en el desarrollo de una propuesta cultural. En muchos casos, estos recursos solo alcanzan para cuestiones logísticas o materiales, esto influye directamente en la precarización del trabajo del sector artístico, lo cual es importante considerar para darle sostenibilidad a mediano y largo plazo a los proyectos culturales.

En este escenario, un mecanismo de financiamiento que surge de una política pública son los Estímulos Económicos para la Cultura¹⁹, un programa del Ministerio de Cultura de Perú, que incluye fondos y recursos para la promoción de las artes en sus distintas variantes, desde la música, la lectura, el teatro y las artes visuales. Dentro de estos estímulos también se encuentra el rubro de las Artes y la Transformación Social

¹⁹ Estímulos Económicos para la Cultura, <https://estimuloseconomicos.cultura.gob.pe/>

donde se financian proyectos similares a los que se estudian en esta tesis, ya que reconoce prácticas artísticas vinculadas con la participación comunitaria con los ciudadanos e intervenciones en el espacio público.

También están las convocatorias realizadas por instituciones y organizaciones particulares que son otro método para acceder a financiamiento. En este caso, el proyecto "Trazos de Comunidad", fue seleccionado como ganador de la Convocatoria de Proyectos de Espacios Públicos 2025²⁰ del Centro Cultural de España en Lima. Lo cual permitió darle continuidad a un proyecto desarrollado por Ernesto Alva (gestor y artista de Trazos de Comunidad), que en el 2022 y 2023 desarrollo "Villa El Salvador por la igualdad de oportunidades y lucha contra la violencia", impulsado por el área de la mujer de la MUNVES a través del presupuesto participativo de la municipalidad, y luego con el auspicio de FOVIDA.

Aunque muchos de estos fondos sólo cubren parcialmente los gastos, este tipo de apoyo económico es indispensable para cumplir con las gestiones básicas de los proyectos culturales comunitarios y para fortalecer procesos de articulación sostenidos en los territorios.

El arte comunitario puede definirse como "prácticas artísticas que implican la colaboración y participación del público en la obra y un intento de alcanzar una mejora social a través del arte", (Palacios 2009, 199). Se trata de un proceso colectivo que prioriza la participación activa de grupos o comunidades en su elaboración, generando tanto productos artísticos como impactos sociales significativos. Esta definición resulta importante para comprender el proyecto "Trazos de comunidad", ya que articula la creación visual con una ética del cuidado, una política de la escucha y un compromiso con la transformación simbólica y material del territorio.

El lugar donde se desarrolla el proyecto, Villa El Salvador, es fundamental para comprender la pertinencia de estas experiencias. Las ollas comunes y los comedores populares han sido históricamente espacios de organización, resistencia y cuidado colectivo frente a la precariedad de la sociedad limeña. "Trazos de comunidad" parte de reconocer esa realidad y busca, a través del muralismo comunitario, visibilizar, dignificar y resignificar las prácticas de cuidado colectivo que allí se desarrollan. Por medio de la

²⁰ Programa de Proyectos en Espacios Públicos 2025 <https://ccelima.aecid.es/-/programa-de-proyectos-en-espacios-p%C3%BAblicos-2025>

creación colectiva de murales, el proyecto establece un diálogo entre el arte, la política y la comunidad.

La propuesta es mirar al muralismo como un proceso de creación situada que responde a su contexto, que interviene en el espacio público de manera tangible en el muro y que invita a construir espacio de diálogo. Como afirma Anna Mae Barbosa (2024, 104): “Imaginar posibilita al individuo preguntarse lo que puede ser... lo real deja de ser rígido y pasa a ser algo que puede verse desde varios ángulos para encontrar la mejor forma de comprenderlo”. Esta cita nos propone entender a la imaginación como un motor de cambio, y el mural se convierte en ese lugar para cuestionarnos y reflexionar de manera colectiva sobre las formas de vida en común, permitiendo pensar en nuevas posibilidades para la convivencia.

Las entrevistas realizadas a dos integrantes del proyecto nos permiten profundizar en la experiencia. Daniel Peña (2025; entrevista personal), pedagogo, clown y artista comunitario, nos dice que “el mural es un acto de memoria que nos permite reconocer nuestra historia y proyectarnos como comunidad”, estas ideas plantean que el proyecto enlaza pasado, presente y futuro a través del diseño colectivo del mural. Por su parte, Ernesto Alva (2025; entrevista personal), artista visual y comunitario, menciona: “No se trata solo de pintar una pared; es un proceso de escucha y de organización que nos ayuda a pensar juntos el barrio”. Ambas voces evidencian que la dimensión estética del proyecto está vinculada a procesos de organización y reflexión comunitaria, de modo que la práctica artística va de forma conjunta con la práctica política.

El proyecto “Trazos de comunidad” se desarrolló en varias etapas interrelacionadas, en las cuales la participación activa de la comunidad fue elemento central. Primero se realizaron coordinaciones con las dirigencias de los espacios comunitarios, estableciendo un vínculo de confianza y colaboración. Posteriormente, se realizaron talleres participativos que sirvieron para identificar temas, símbolos y colores. El siguiente paso fue diseñar el boceto de manera colectiva, integrando los aportes de todos y todas, para luego pasar al pintado colectivo del mural, con una clara distribución de roles. Esta forma de producción artística permite que las propias historias, relatos y memorias guíen la creación desde la comunidad; en ese sentido, crear y pintar se convierte en un acto de diálogo y afirmación colectiva.

En términos simbólicos, los murales producidos recogen imágenes de la vida cotidiana: ollas, manos, personas trabajando, comidas, etc., para armar composiciones que celebren la solidaridad y la autogestión. Estos elementos irrumpen en el espacio

público para reafirmar valores comunitarios y proponer narrativas que nos hablen sobre el bien común; es una propuesta pedagógica y artística que interpela nuestras realidades para imaginar en el ahora.

En la entrevista a Daniel Peña (2025; entrevista personal), él nos dice que “lo que pintamos no es sólo arte, es nuestra historia y nuestro futuro en la pared”. En ese sentido, el aporte del proyecto “Trazos de comunidad” es el de explorar un espacio de construcción simbólica y política, donde se pueda narrar y habitar lo común. Al fortalecer redes de cuidado y afirmar identidades colectivas construidas en un contexto complejo y desigual, el proyecto resalta el potencial del arte como un lenguaje de transformación, memoria y acción comunitaria. Sin embargo, también el proyecto tiene claras las limitaciones y tensiones de este tipo de prácticas. El arte por sí solo no va a cambiar las condiciones que producen las desigualdades, ni sustituye la necesidad de políticas públicas sostenibles, pero sí fortalece procesos de organización social, reconociendo a las personas que sostienen los espacios y abriendo, nuevamente, la posibilidad de imaginar y de plantear los desafíos para construir un lugar más justo.

Metodología de la intervención artística

Esta imaginación colectiva tiene una dimensión que articula lo político con lo poético, ya que es una manera de intervenir en el presente, hacer memoria e impulsar las voces colectivas. Estos procesos cuestionan los discursos dominantes que fomentan el individualismo exacerbado, que en la actualidad se encuentran disfrazados de una supuesta “libertad”. En ese sentido, los lugares de la intervención artística han de ser considerados agencias políticas y archivos vivos de producción simbólica. Estos espacios son solo lugares de representación de la comunidad, y a su vez son espacios de enunciación de resistencia, cuidado y construcción del imaginario de lo común. El arte aquí deja de ser un objeto estético para convertirse en una práctica que hace visibles las luchas históricas y crea nuevas narrativas en respuesta a la exclusión social y las políticas que atraviesan a las comunidades.

El proyecto Trazos de Comunidad, en comedores populares y ollas comunes de Villa El Salvador, es un ejemplo de cómo se puede pensar una metodología de intervención artística que trasciende la dimensión estética, para construir un proceso colectivo que integre voces y saberes locales. La metodología de este proyecto se articula en fases sucesivas: 1. Recorrido sensible del territorio, donde se establecen vínculos con

la comunidad y se invita a que compartan sus historias, símbolos y recuerdos del territorio. 2. Activación de la memoria colectiva: A través de talleres participativos, los miembros de la comunidad cuentan sus memorias y articulan narrativas. 3. Co-creación visual, fase donde se crea el mural y se pinta de manera conjunta; y 4. El cuidado del mural: este es un proceso continuo donde la comunidad mantiene vivo el espacio en el barrio. Cada una de estas fases busca garantizar la apropiación colectiva del proyecto, que las voces de los participantes sean respetadas y sean representadas en el resultado final del mural, (nótese la figura 11 donde se muestra en el cuadro metodológico)

El recorrido sensible del territorio es el punto de partida de la intervención. Este momento propone que el arte debe pensar en el contexto, cultural y geográfico, en el que se desarrolla. Para ello, se generaron espacios de diálogo con las dirigencias y líderes comunitarios, los cuales permitieron reconocer el territorio desde lo físico y también como un lugar cargado de significados, historias y emociones. Es ahí, en donde la conversación horizontal, donde las dirigencias de los distintos espacios compartieron sus historias y recuerdos de los comedores y las ollas comunes, lo que representaban para sus vidas y comunidades. Aquí no era sólo recoger información o producir materiales concretos, sino generar confianza para pensar en qué significa la colectividad y qué quieren expresar con el mural. La creación de este espacio de confianza sirvió para fortalecer los vínculos comunitarios y llegar a acuerdos sobre los tiempos de trabajo.

La activación de la memoria colectiva es un momento importante del proyecto, ya que se pretende articular las memorias individuales en narrativas compartidas que representen la identidad colectiva de la comunidad. A través de ejercicios plásticos como collages o dibujos, los participantes crearon imágenes que sintetizan símbolos, imágenes y palabras clave relacionadas con los valores del cuidado colectivo, la solidaridad, la lucha por la alimentación y la organización vecinal. Esta circunstancia propició el surgimiento de modalidades no oficiales de la memoria, aquella memoria viva que no requiere institucionalización para su valor, esas memorias que frecuentemente se encuentran marginadas de las grandes narrativas, pero que desempeñan un papel crucial en la configuración de las identidades colectivas. En ese momento, los individuos involucrados en este proyecto lograron construir a través de su experiencia una representación de su pertenencia a dicha comunidad.

La fase de co-creación visual se desarrolló a partir de los materiales producidos en los talleres: dibujos, collages, textos y testimonios de los participantes. El diseño del boceto para el mural fue un proceso participativo en el que todos y todas las integrantes

de la comunidad pudieron dar sus ideas y opiniones, garantizando que la imagen final no sea construida desde una mirada individual, sino de la conversación y la construcción colectiva. De esta manera, el mural comunitario se convierte en un lenguaje pedagógico y político a través del cual los participantes ejercieron su creatividad, su capacidad de imaginar y reafirmaron sus procesos identitarios. Al instalarse en el espacio público, el mural expone las luchas y demandas comunitarias, transformándose en una pregunta abierta sobre las problemáticas y ejercicios de autonomías que se dan en los territorios.

Como plantea Nelly Richard (1997, 10), “Lo político en el arte nombraría una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática”, es decir, lo político en el arte no se agota en la representación de contenidos sociales ya conocidos, sino en alterar las maneras de representación. De este modo, los murales del proyecto “Trazos de Comunidad” se erigen como una práctica que no busca estetizar la pobreza y la exclusión, sino que crea de manera colectiva símbolos e imágenes que nos hablen sobre la potencia de una necesidad de transformación, en este caso, el mural es un manifiesto de resistencia y reivindicación comunitaria

En ese sentido, lo político en el arte implica una fuerza crítica de interpelación y reorganización del proceso creativo, una tensión que complejiza los sentidos y se opone a las lógicas de producción artística dominantes. Ampliando, de esta manera, el panorama, más allá de los límites que las normativas estéticas y comerciales buscan imponer.

Los talleres y dinámicas participativas son, en sí mismos, un lugar donde el afecto y la creatividad se politizan, haciendo de la creación un derecho colectivo. A través de ella, el arte es un lenguaje para que los integrantes de la comunidad se reconozcan en el otro y en sí mismos, reafirmando su capacidad para construir en el cotidiano y plantear sus horizontes de cambio.

La metodología también acepta las tensiones del arte comunitario, ya que a veces estos procesos pueden ser aprovechados por las lógicas neoliberales, que buscan convertir el arte en un producto de consumo o en un medio de control social, quitándole su capacidad transformadora. Además, el escaso apoyo a proyectos y políticas culturales con un enfoque comunitario, que a menudo depende de las agendas políticas y económicas del momento, hace difícil que estas iniciativas sean sostenibles y tengan un impacto duradero. Sin embargo, a pesar de estas limitaciones, el proyecto “Trazos de Comunidad” cree en la necesidad de pensar el arte como un lugar de resistencia y transformación

colectiva, que puede desafiar las lógicas hegemónicas, construir nuevas narrativas y explorar nuevas formas de relación social que abran caminos para dar pie a la imaginación y a una disputa simbólica y articulada con contextos reales y situados.

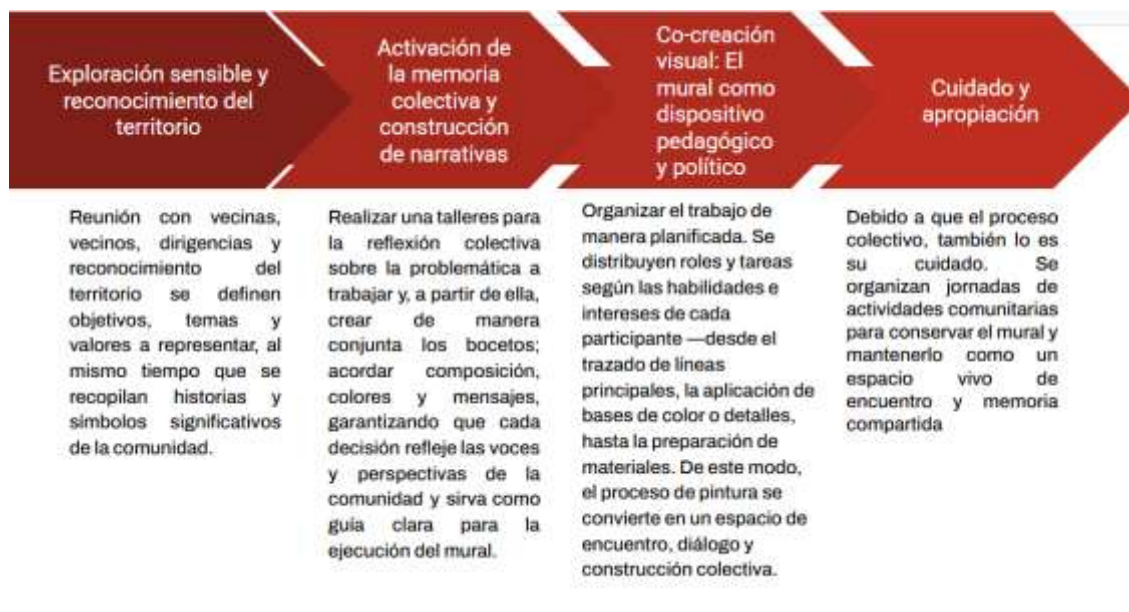


Figura 11. Cuadro de metodología del proyecto “Trazos de comunidad”
Elaboración propia

4.Mural en la olla común el “Muymuy”

[..]Interrogar lo habitual. Pero, justamente, es a eso a lo que estamos habituados. No lo interrogamos, no nos interroga, parece no constituir un problema, lo vivimos sin pensar en ello, como si no transmitiera ninguna pregunta ni respuesta, como si no fuera portador de ninguna información. Ni siquiera es condicionamiento, es anestesia. Dormimos nuestra vida con un sueño sin sueños. Pero, ¿dónde está nuestra vida? ¿Dónde está nuestro cuerpo? ¿Dónde está nuestro espacio?
(George Perec, 1989)

Lo que se narra a continuación es el proceso de creación de un mural comunitario en la olla común, llamada el “Muymuy”. En esta experiencia de arte pasa por las fases antes descritas, donde se analiza cómo las imágenes que se producen en los talleres y que luego se llevan al mural constituyen espacios de memoria, reapropiación simbólica y de crítica política. Además de su aspecto estético, el proceso de creación cuestiona las maneras tradicionales de hacer arte, desafiando prácticas que, como dice John Berger (2000, 17), ayudan a la "mistificación del arte" y lo separan de los procesos sociales. Con esa mirada, se puede afirmar que este tipo de experiencias de muralismo activa los

vínculos comunitarios y sirve como dispositivo que cuenta historias que son marginalizadas de los relatos oficiales para construir una representación autónoma y colectiva.

La olla común “El Muymuy” surge en el contexto de la pandemia del COVID-19, una crisis que, desde el inicio, hizo visibles las profundas fallas estructurales en las que viven miles de familias en los barrios populares de Lima, especialmente en zonas periféricas del distrito de Villa El Salvador. La emergencia sanitaria desbordó el sistema de salud y puso en evidencia las consecuencias de más de tres décadas de implementación del modelo neoliberal en el Perú; la privatización de casi todos los servicios públicos dejó a amplios sectores de la población en condiciones de extrema vulnerabilidad.

En el barrio donde se encuentra la olla común, el confinamiento obligatorio impidió que muchas personas pudieran salir a trabajar, y como ellas viven con el dinero que generan diariamente, tuvieron que organizarse colectivamente como única forma de garantizar algunas estrategias de sobrevivencia y, dentro de estas estrategias, una importante fue la de la alimentación de sus familias.

Este tipo de espacio, las ollas comunes, generalmente es sostenido por mujeres y, durante el proceso de los talleres para la creación del mural, se trabajó con ellas y fue posible reconstruir la memoria del nacimiento de la olla común y su evolución hasta el día de hoy. A través del diálogo, las dinámicas corporales y el dibujo, se contaron los momentos críticos de la pandemia. En palabras de la señora Alicia (2025. primera reunión), dirigente barrial y persona muy activa en la olla común: “Nos juntábamos porque no había de otra, la ayuda no llegaba y nuestras familias necesitaban comer. Así nomás comenzamos, cocinando en la calle, con lo que traía cada una”. Una vez que se acabó lo que “cada una podría traer”, tuvieron que recurrir a lo que tenían cerca: el mar. De ahí proviene el nombre de la olla común; el Muymuy.

El Muymuy es un crustáceo que se encuentra en las orillas del mar, en la playa “Venecia”. Las personas iban muy temprano a recoger estos crustáceos para cocinarlos de diversas formas: sopa de Muymuy, saltado de Muymuy, etc. Empezaron con un fogón de leña en la calle, donde todos podían colaborar y así lograron alimentar a su comunidad. Estos relatos cargados de dolor, afectos, risas y orgullo son lo que van a salir constantemente en los talleres.

El primer taller tuvo como propósito reconstruir la historia de la olla común. A partir de algunas preguntas detonadoras y dinámicas participativas, las imágenes comenzaron a salir. Estos recuerdos se fueron encontrando en el diálogo con otras

memorias, que se complementaban, se corrigen mutuamente y se entrelazan hasta conformar un relato colectivo.

En este proceso, los cuerpos de las mujeres eran un archivo vivo, un testimonio y un soporte; portaban historias que ahora se hacían visibles y que se compartían a través del dibujo. En palabras de Hans Belting (2007, 71), “La persona humana es, naturalmente, un lugar de las imágenes. ¿Por qué naturalmente? Porque es un lugar natural de las imágenes, y, en cierto modo, un organismo vivo para las imágenes”, y en esta experiencia, fue precisamente el cuerpo de estas señoras, que han vivido, sostenido y cuidado el proceso de la olla común.

El segundo taller tuvo como objetivo recoger los relatos de las vecinas sobre sus vivencias cotidianas, así como también sus reflexiones y deseos respecto a la olla común. Inicialmente, la metodología propuesta para este segundo momento contemplaba la creación de un collage, pero la dinámica tuvo que adaptarse, ya que el día seleccionado para el taller coincidió con una jornada de limpieza del espacio comunal, a la cual decidimos integrarnos. Al concluir ese momento, se generó un espacio de diálogo que permitió abordar los objetivos del taller desde una conversación más ligera y fluida. Las señoras nos comentaron que su permanencia en la olla común responde a una profunda voluntad solidaria, basada en que reconocen que su contexto es precario y hay que ayudar de manera comprometida a la comunidad. Con ese enunciado, expresaron que les gustaría que el mural reflejara esa motivación para que sea reconocida por los vecinos, ya que a veces han escuchado rumores infundados sobre supuestos intereses económicos detrás del trabajo que realizan. Una de las dirigentas menciona: “Dicen que lucramos con la ayuda o con las donaciones, pero ¿qué beneficio económico lucrativo vamos a ganar cocinando todos los días para 40 o 60 personas?” (2025; Taller). También mencionaron que no solo alimentan a las familias del barrio, sino que brindan ayuda a personas en situación de calle o abandono, algo que se suma a su carga de trabajo diario en el comedor.

Sobre el futuro de la olla surgió una inquietud que todas las dirigentas mencionaron y es la escasa participación de jóvenes en la olla común u otro tipo de labor que beneficie de manera comunitaria al barrio. Las señoras contaron que sus hijas e hijos tienen otras prioridades, con una mirada más centrada en sus proyectos personales y con sus estudios o trabajos; “Ya casi nadie joven aparece por la cocina, el tiempo no les alcanza”, señalan con cierta resignación. Este distanciamiento puede leerse como efecto del paradigma neoliberal del “progreso”, que privilegia el “éxito” y la “autosuperación” individual por encima del bienestar comunitario. John Berger (2000, 42) advierte que

cuando una persona o grupo se desconecta de su propia historia, pierde capacidad de acción: “Una persona o una clase que es aislada de su propio pasado tiene menos libertad para decidir o actuar que una persona o una clase que ha sido capaz de situarse a sí misma en la historia. He aquí la razón, la única razón, de que todo el arte del pasado se haya convertido hoy en una cuestión política”.

Desde esta perspectiva, se podría afirmar que la falta de relevo generacional compromete la continuidad de una memoria colectiva. Al desvincularse de esos relatos y de las imágenes que los sostienen, los jóvenes difuminan esos espacios solidarios, quedando de forma borrosa sus propios contextos y sus realidades políticas, quedando atrapados en el “hechizo neoliberal” que se basa en el éxito individual, y de tal manera se van reforzando las lógicas y estructuras de la precariedad y el aislamiento.

Este diálogo del segundo taller terminó frente a la pared donde se pintará el mural (figura 12); las vecinas comenzaron a imaginarlo juntas y en voz alta: “Al fondo la playa con unas personas recogiendo Muymuys”, “La cocina a leña no puede faltar”, “Nosotras cocinando, ja, ja, ja”. De esa manera se fue componiendo el mural en el aire; con los dedos, ellas dibujaban su historia, que cobraba fuerza para ser contada y no quedar en el olvido. En esta escena, fueron exactamente los cuerpos de las mujeres, sus manos en el aire, sus risas y su memoria compartida, los que dieron vida al muro como un archivo por activarse. La imagen, antes de ser pintada, fue un lenguaje encarnado, gestos que articularon el pasado, el deseo, la memoria y las posibilidades de ser.



Figura 12. Segundo Taller con dirigentes de la olla común el Muymuy, Villa el Salvador (2025)
Fuente: Imagen de archivo personal

Ver es también un acto político, y recuperar la capacidad de mirar desde lo propio implica disputar los relatos dominantes. En este caso, la propuesta es reapropiarse del espacio y del lenguaje visual para contar un imaginario propio, nacido de la experiencia concreta, del trabajo en colaboración y la resistencia. En ese sentido, el arte se vuelve político cuando recupera su vínculo con la experiencia colectiva. Y cuando permite que quienes han sido históricamente representadas por otros puedan representarse a sí mismas: “Lo que importa ahora no es el arte del pasado, sino quién usa hoy el lenguaje de las imágenes y para qué lo usa” (Berger, 2000, 41).

Previo a la jornada de muralización, se elaboró un boceto con todas las ideas planteadas en el taller y las que surgieron en la conversación con las dirigentas de la olla común, como se puede apreciar en la figura 13. El diseño es el resultado del proceso de intercambio donde se visualizan la memoria, las expectativas y lo cotidiano. La propuesta de mural se presentó al grupo y, luego de una reflexión colectiva, fue aprobada por todas las asistentes. Solo quedó pendiente definir la frase que acompaña visualmente al mural. Las vecinas acordaron pensar en alguna expresión que transmitiera la solidaridad que desde un inicio ha constituido la base de la organización. De esta manera, las imágenes y las palabras se articulan para complementarse y dar un mensaje claro a la comunidad, la imagen desde lo simbólico y las palabras desde un enunciado que sea capaz de inscribirse en la memoria colectiva.



Figura 13. Boceto resultado del taller (2025)
Fuente: Imagen de archivo personal

El día de la jornada de muralización inició a las 9 a.m. con la preparación de la pared y los primeros trazos del boceto previamente aprobado. Poco a poco, las vecinas fueron llegando y sumándose al trabajo colectivo. Antes de iniciar el pintado, se explicó brevemente el diseño general del mural y se distribuyeron las tareas para poder organizarnos de la mejor manera. Esta vez no solo nos acompañaban las señoras de la olla común, sino también niños y niñas del barrio que estaban muy motivados para iniciar el pintado (como se puede apreciar en la figura 14).

Al mediodía, las vecinas nos ofrecieron un refrigerio, un atún con galletas que sirvió para recobrar fuerzas y para abrir un espacio de diálogo donde se conversó sobre la frase que aún está pendiente y que debíamos colocar en la parte superior del mural. Después de un breve intercambio de ideas, se acordó que la frase que mejor podría representar ese sentir de la historia sería: “Solidaridad que se cocina con el corazón, olla común El Muymuy.

Reanudamos la pintada y, mientras llenaban de color el mar, las vecinas y los niños conversaban sobre cómo había iniciado el comedor, que desde esa playa que ahora estaban pintando traían el muymuy para alimentarse. Ese lugar era el inicio de la olla común. A lo largo de la jornada, el mural fue enriqueciéndose con detalles que sugieren las personas; algunas solicitaron añadir elementos del entorno cotidiano, como perros y gatos que circulan por el barrio y que también forman parte del paisaje del comedor.



Figura 14. Inicio del pintado de mural en la olla común el Muymuy (2025)
Fuente: Imagen de archivo personal

En la parte inferior izquierda del mural, tal como se muestra en la figura 15, en una escala monocromática, se representa el pasado o el inicio de la olla : la cocina a leña, la organización en la emergencia y la necesidad de cubrir de alimentos a la comunidad. Hacia el centro y en el lado derecho, los colores se tornan múltiples y vivos, representando el presente activo y el deseo de continuar; de esa manera, el mural es un archivo de la memoria y de la acción en el presente, convirtiéndose en un lugar para el reconocimiento barrial. Hans Belting (2007, 78) sostiene que “Los lugares geográficos adquieren identidad a través de imágenes”; en ese sentido, el mural hace visible lo que el discurso urbano oficial silencia, transformando ese muro de la olla común en un territorio simbólico donde se afirma una identidad barrial.



Figura 15. Proceso de pintado de mural en la olla común el Muymuy (2025)
Fuente: Imagen de archivo personal

El muralismo comunitario, como se ha podido observar en la experiencia en el Muymuy, opera más allá de su dimensión estética. Es un dispositivo de inscripción poética y política. Esto se debe a que, a la producción de imágenes, acompaña la activación de las memorias colectivas, disputas narrativas hegemónicas y propone representaciones que emergen desde la propia comunidad. En un momento en que el sistema actual fomenta la división social y la falta de interés por la política, crear imágenes relacionadas con la organización popular se convierte en una manera clara de afirmar nuestras vidas y luchas. El pintado del mural es un hecho concreto y que se realice bajo las lógicas del arte comunitario desencadena un proceso que articula subjetividades y

refuerza vínculos sociales en el espacio público. (en la figura 16 se observa el mural culminado).



Figura 16. Mural terminado en la olla común el Muymuy (2025)
Imagen de archivo personal

5. Mural en el comedor popular “Señor de los Milagros”

El comedor popular “Señor de los Milagros”, ubicado en el asentamiento humano (A.H.) La Encantada, sector 9, grupo 2, Villa El Salvador (VES), toma su nombre de una tradición religiosa profundamente arraigada en la ciudad de Lima²¹. En este año, 2025, el comedor celebra veinticinco años de servicio continuo a su comunidad. Actualmente, ya no solo es un espacio destinado a brindar alimentos, sino que se ha convertido en un lugar multifuncional donde se desarrollan otro tipo de actividades, como talleres, reuniones vecinales y, entre otras acciones, de carácter comunitario. Como hemos señalado anteriormente, el comedor popular se diferencia de la olla común (organización que se gestó durante la pandemia del COVID-19) por tener un carácter más estable y

²¹ El Señor de los Milagros es la imagen de Cristo crucificado pintada en el siglo XVII por una persona afroperuana en el barrio de Pachacamilla, en Lima, y venerada por haber permanecido intacta tras el devastador terremoto de 1746. Cada mes de octubre, esta imagen recorre en procesión las calles de la capital y convoca a cientos de miles de fieles vestidos con túnicas moradas, en lo que constituye una de las manifestaciones católicas más multitudinarias del país. La devoción es tan extendida que incluso instituciones, como el club de fútbol Alianza Lima, adoptan durante ese mes el color morado en su camiseta como signo de fe, reforzando el carácter popular de esta tradición religiosa.

formalizado; generalmente cuenta con un local fijo. Un comité organizado y el respaldo del municipio, el Ministerio de Inclusión Social (MIDIS) y de otras organizaciones, lo que le permite sostenerse en el tiempo sin perder su base comunitaria.

El recorrido sensible del territorio comenzó con una reunión previa con los dirigentes del comedor popular, en la cual se presentó la propuesta del proyecto, los objetivos y la metodología de trabajo. La respuesta de los y las dirigentes fue positiva y en ese mismo encuentro se acordaron las fechas para el desarrollo de los talleres. Estas reuniones marcaron un proceso de colaboración donde las necesidades y expectativas de las comunidades se integraron al diseño de las siguientes fases del proyecto.

Los talleres realizados en el comedor tuvieron como propósito reconocer y visibilizar la historia del lugar y su dimensión simbólica, articulando las memorias individuales con la trayectoria colectiva de la organización. Daniel Peña, pedagogo y muralista del proyecto, señala: “Yo procuro que este sea un momento agradable para ellas y acompaño desde mi empatía y escucha, porque hay muchas historias que nos cuentan, que son valiosas e importantes. El trabajo que realizo en estos talleres, con los vecinos y vecinas del comedor, consiste en recopilar y reconstruir la historia de cómo ha sido el comedor, cómo ha sido su proceso” (Peña entrevista personal 2025). Esta mirada se inscribe en el enfoque de que la creación artística debe ser un proceso sensible, crítico y reflexivo. En ese sentido, los talleres invitan a la exploración de las experiencias, memorias y contextos sociales de las y los participantes. La creación se asume así como un medio para activar la conciencia sobre las propias historias y condiciones de vida, permitiendo cuestionar estructuras de poder, resignificar narrativas dominantes y fortalecer vínculos comunitarios. En vez de seguir fórmulas ya establecidas, la propuesta se basa en el arte crítico y reflexivo, promoviendo la participación activa, la autonomía y la coautoría de quienes participan en el proceso.

Los grupos que participaron de los talleres estuvieron compuestos de forma intergeneracional; asistió la dirigencia del comedor popular acompañada de adolescentes y niños integrantes de sus familias. Esta diversidad etaria enriqueció la dinámica del trabajo, ya que permitió recoger distintas perspectivas, los adultos mayores aportaron desde las historias y memorias del lugar mientras que los adolescentes y niños propusieron nuevas ideas sobre su comunidad. El taller inició con un círculo de bienvenida y dinámicas de presentación, que sirvieron para romper el hielo y situar a cada participante en su relación con el comedor. Posteriormente, mediante preguntas detonadoras (“¿Cómo nació el comedor? ¿Qué recuerdan de los primeros días?”), se

invitó a recorrer el espacio, conectando cuerpo y memoria. Cada participante dibujó un recuerdo ligado al origen del comedor o a su llegada a Villa El Salvador. En un segundo momento, se propuso la dinámica “Un día en el comedor” para narrar el presente: ¿Qué se siente al llegar?, ¿Cómo se organizan?, ¿Qué significados circulan en el día a día?.

Una adolescente cuya madre había formado parte del comedor, mencionó lo siguiente: “Mi mamá trabajaba antes en el comedor y siempre vi cómo eso ayudaba a nuestra familia y a los demás” (Taller 2025). Un vecino mayor recordó cómo era el sistema para abastecerse de agua cuando recién iniciaba el comedor: “En aquellos tiempos siempre venía temprano el aguatero²². Cuando el aguatero llegaba temprano, ya se sabía que iba a haber menú; había con qué cocinar” (Taller 2025). Luisa Casimiro, presidenta actual del comedor, relató su experiencia en el taller: “Me inspiré en las ollas bonitas que nos dio la municipalidad; dibujé la cocina a gas, la comida preparada, el comedor y las frutitas con las personas felices porque la comida está ahí” (Taller 2025). Estos testimonios escritos (como ilustra la figura 17), e imágenes (figura 18) vinculan memorias personales e historias colectivas y se transforman en material importante para la elaboración del mural, ya que permite reconocer las diversas experiencias que habitan en un lugar común, que luego se encuentran y entrelazan para formar una memoria colectiva.

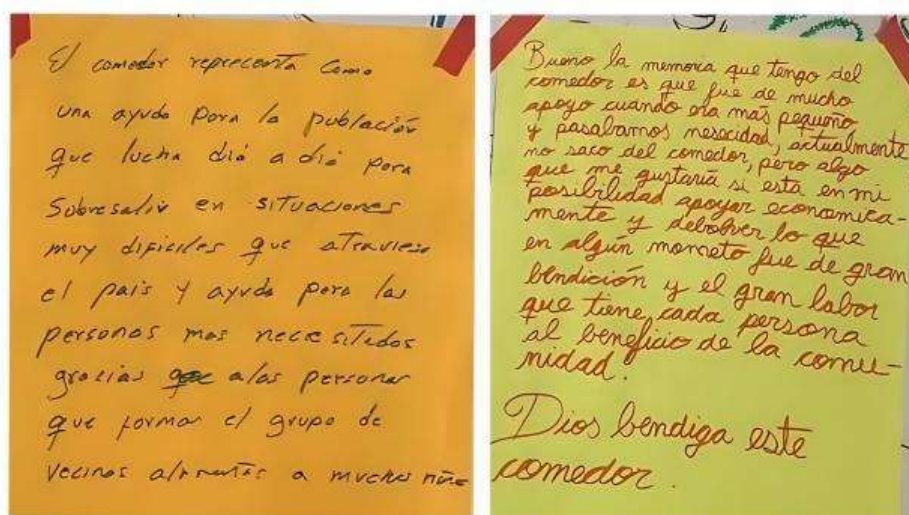


Figura 17. Tarjetas de opiniones recogidas durante el taller en el comedor popular “Señor de los Milagros” (2025)

Fuente: Imagen de archivo personal

²² En el contexto urbano peruano, el aguatero es el nombre popular del camión cisterna que distribuye agua en zonas sin red pública de abastecimiento. El costo de este servicio suele ser considerablemente más alto que el del agua potable suministrada por red.

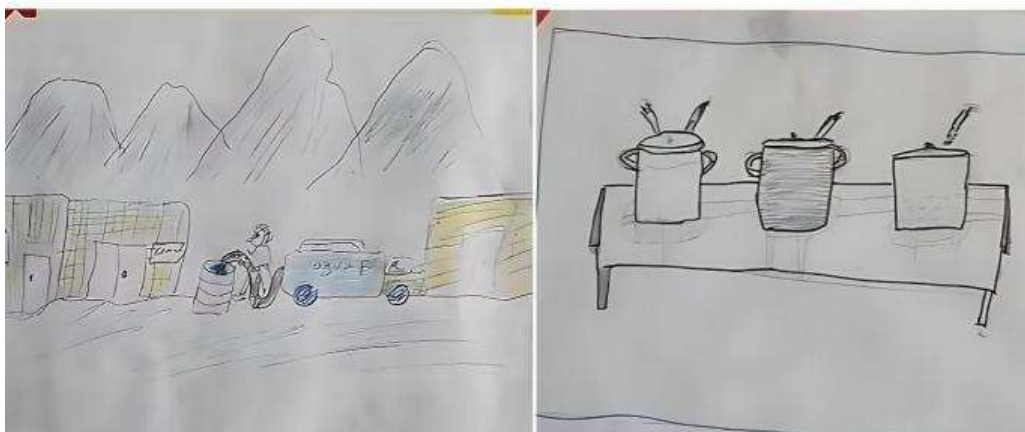


Figura 18 Dibujos realizados durante el taller en el comedor popular “Señor de los Milagros” (2025)

Fuente: Imagen de archivo personal

De las reflexiones y los dibujos individuales, se pasó a producir un collage colectivo (en la figura 19 se pueden apreciar algunos de ellos) con revistas, tijeras y cartulinas. Los temas que se abordaron fueron la alimentación, el cuidado, la solidaridad, la alegría y la lucha; estos conceptos se tradujeron en representaciones visuales que luego fueron puestas en común, y permitieron observar cómo se enlazan los imaginarios personales con el imaginario colectivo del comedor y del barrio. Los dibujos y collages producidos en este proceso son un dispositivo de memoria y de afirmación comunitaria, son reflejos del tejido social, de las prácticas del cuidado y de la política, porque nos habla de la organización y de la resistencia que sostiene la vida cotidiana.



Figura 19. Collages realizados durante el taller en el comedor popular “Señor de los Milagros” (2025)

Fuente: Imagen de archivo personal

El taller se constituyó en algo más que un ejercicio artístico, pues implicó un proceso de auto indagación comunitaria y de la producción de imágenes enunciadas desde

la propia experiencia colectiva. Cada dinámica, desde los relatos orales y los dibujos individuales hasta el collage grupal, permitió que las y los participantes tuvieran el rol de coautores del boceto final (figura 20), ya que este integra y articula los aportes de todas las/os participantes, configurándose como un archivo de la memoria barrial que se proyectará en el espacio público a través del pintado del mural.



Figura 20. Boceto final del comedor popular “Señor de los Milagros” (2025)

Fuente: Imagen de archivo personal

La jornada de muralización comenzó con Ernesto, artista responsable del proyecto, trazando en la pared del comedor popular el esquema del boceto consensuado con las y los vecinos en las sesiones previas, como se puede observar en la figura 21. Durante el proceso comentó que “buscaba que el mural sea un espacio en el que todos puedan reconocerse en las imágenes” (Jornada de muralización 2025). Un dirigente del comedor se acercó para brindar el apoyo logístico (abrir el local, sacar los materiales, escaleras, etc.) y explicó que las demás vecinas llegarían después. Con el paso de las horas se hizo evidente que la asistencia sería menor a la esperada.

En lugar de la presencia activa de las adultas encargadas del comedor, fueron los niños y niñas del barrio quienes se acercaron con curiosidad, preguntaron si podían participar y terminaron sumándose al pintado (figura 22). Hacia el final de la jornada, cuatro dirigentes se aproximaron para contemplar el mural ya avanzado; expresaron su entusiasmo por el resultado y anunciaron su intención de regresar más tarde. En términos prácticos, la ejecución del mural recayó sobre todo en la intervención de la infancia, acompañada únicamente por un dirigente adulto.



Figura 21. Primeros trazos del mural en el comedor popular “Señor de los Milagros” (2025)
Fuente: Imagen de archivo personal



Figura 22. Pintado del mural con infancias en el comedor popular “Señor de los Milagros” (2025)
Fuente: Imagen de archivo personal

El dirigente nos contó que la noche anterior se había celebrado una actividad en el comedor, lo que pudo afectar la asistencia. Esta situación llevó a varias reflexiones: algunas personas podrían sentir inseguridad ante la idea de pintar en público, miedo a “hacerlo mal” y ser juzgadas; otras mantienen la percepción de que el arte es un territorio

reservado a especialistas; y, en última instancia, factores circunstanciales como las festividades influyen en la disponibilidad comunitaria para asistir.

Es evidente que, incluso en contextos participativos, persisten modos de concebir la pintura y, en este caso, el mural, heredados de una tradición que ha mistificado el arte, otorgándole el estatuto de “reliquia sagrada” bajo el control de una minoría (Berger 1972, 29). Esta persistencia podría explicar en parte la ausencia de algunas personas que, aunque participaron activamente en el taller previo, no se animaron a intervenir en la jornada de pintado. Frente a ello, la invitación a niñas y niños para pintar en un espacio público quiebra esas formas habituales de producción artística y conecta con quienes habitualmente son espectadores de lo que hacen los adultos.

Esta experiencia reveló cómo las dinámicas propias del barrio condicionan la participación y, al mismo tiempo, cómo el arte comunitario se ajusta a esas realidades. No es una únicamente “ir a pintar”, sino de comprender las situaciones que se encuentran en la comunidad, para dialogar con ellas y acompañarlas desde otros enfoques y con otros actores, generando procesos creativos que se adapten a los contextos locales y trabajan desde las condiciones reales del territorio, el mural finalizado se puede apreciar en la figura 23.



Figura 23. Mural concluido en el comedor popular “Señor de los Milagros” (2025)

Fuente: Imagen de archivo personal

6. Mural en el comedor del programa especial del adulto mayor (PEAM) “Los Martincitos”

El PEAM “Los Martincitos” es una iniciativa comunitaria administrada desde el Centro Parroquial “Óscar Romero”, con sede en el sector 3, grupo 8, de la avenida Bolívar

en Villa El Salvador. En este lugar se brinda un servicio integral para adultos mayores que se encuentran en situación de vulnerabilidad, principalmente a personas con escasos recursos económicos o con falta de redes de apoyo familiar.

Este programa funciona bajo la modalidad de autogestión, por lo que se financia a través de la colaboración de voluntarios, donaciones de alimentos y aportes solidarios de la comunidad parroquial. Esto significa que no ha sido construido únicamente como una iniciativa dependiente de un financiamiento externo institucional. Dentro de este espacio, los adultos mayores reciben desayunos y almuerzos, llevan a cabo actividades recreativas y participan en talleres de estimulación física, cognitiva y social.

A lo largo de más de treinta años, el programa “Los Martincitos” se ha ido transformando en un espacio habitual de cuidado y encuentro para personas mayores en situación de vulnerabilidad. En la actualidad, un aproximado de un centenar de hombres y mujeres, de entre 65 y 80 años o más, asisten varias veces por semana para compartir, participar en talleres recreativos y recibir apoyo emocional, volviéndose un lugar donde se fortalecen vínculos sociales y afectivos.



Figura 24. Local parroquial “Oscar Romero” donde funciona el programa especial del adulto mayor PEAM “Los Martincitos” (2018)

Fuente: Imagen de Googlemaps

En ese contexto, se planificó la realización de los talleres y del mural comunitario. Para ello, se estableció coordinación con Antonio Palomino, responsable del Programa de Atención al Adulto Mayor (PEAM), quien solicitó la elaboración de una carta formal dirigida a la parroquia San Martín de la Caridad, institución responsable del local, con el fin de formalizar el uso del espacio. Tras la entrega de la carta, se acordaron las fechas de

las sesiones, así como los criterios de participación. Se decidió que formarían parte de los talleres tanto personas vinculadas al comedor popular y voluntarios, como también adultos mayores con disponibilidad para permanecer durante las tardes.

El primer taller se desarrolló con la participación de quince personas involucradas en el PEAM; estuvieron presentes cocineras, voluntarios y adultos mayores. Antes de iniciar la sesión, se dispuso en el espacio las sillas de forma circular y se invitó a que todos estemos sentados, ya que muchas de las personas que van a “Los Martincitos” no pueden estar mucho tiempo de pie. Esto permitió una conversación más cercana y horizontal; luego se pasó a una dinámica lúdica que buscó generar un clima de confianza y escucha.

En la ronda de presentación, cada asistente compartió su lugar de procedencia; la mayoría venía de la sierra central del Perú, y también compartieron cuál era su relación con el comedor. En este momento se abrió un diálogo sobre las historias de desplazamiento, exclusión y para reconocer ese “cuerpo-archivo” que encarnan las personas adultas mayores; esto permitió mirarnos de otras formas y comprender de manera situada quiénes integran “los Martincitos” y comprender la densidad de saberes y memorias que confluyen en este espacio.

Posteriormente, se presentó con mayor detalle el proyecto “Trazos de comunidad”, invitando tanto a las encargadas del comedor como a las personas mayores a relatar su trayectoria personal y la historia institucional del programa. Estos relatos permitieron visibilizar cómo, en sus inicios, la organización emergió como una respuesta solidaria frente a la violencia política de los años ochenta y a la inseguridad alimentaria, para ir transformándose con el tiempo en un programa integral dirigido a adultos mayores. La sesión concluyó con la entrega de hojas y materiales de dibujo, a fin de que las y los participantes pudieran plasmar, mediante imágenes y palabras, recuerdos, afectos y aspiraciones que puedan incorporarse al diseño del mural, como puede verse en la figura 25.



Figura 25 Primer taller en el PEAM “Los Martincitos” (2025).

Fuente: Imagen de archivo personal

La posibilidad del arte de tocar fibras profundas del ser humano se hace especialmente visible en espacios como este. Al pensar en pintar, y retomando la idea de Albán Achinte de que “se piensa cuando se pinta, por cuanto lo que se hace es una interpretación de esa realidad externa que nos circunda, habitamos y nos habita, una interpretación que se vuelve creativa en la medida en la que nos permite recrear lo que se ve y lo que se pensó de eso que se observa”. (Albán 2023, 13), se abren otras maneras de relacionarnos desde una conexión con lo humano, con lo que está presente y con aquello inmaterial que también nos une, aunque no siempre lo percibamos. En ello radica, precisamente, la intención de un arte comunitario: un arte que invite a conversar sobre nuestras propias situaciones y que, de manera colectiva, nos permite transformarlas, acompañándonos desde la ternura, el afecto y la vida compartida.

En el segundo día de taller, el trabajo se orientó a definir colectivamente el diseño del mural. Para ello se eligió intervenir en una pared ubicada en la parte posterior del local, en una esquina de alto tránsito peatonal y vehicular, con la intención de que la obra resultante fuera visible para la comunidad circundante. Como sucede en muchas experiencias de arte comunitario, se apostó por una metodología flexible y adaptativa. En este caso, se propuso que la mayor parte de la sesión se dedicará al diálogo: cada participante evocó los inicios del comedor y su propia relación con el programa. La señora Cata relató que acompaña este proceso desde hace tres décadas; otros recordaron momentos difíciles, cuando no alcanzaba la comida y el país atravesaba una crisis más aguda. Sin embargo, también afloraron memorias alegres sobre la ayuda mutua y sobre

cómo, con el tiempo, se han ido implementando servicios en beneficio de los adultos mayores y se han sumado voluntarios y organizaciones externas para sostener el proyecto.

Aunque el comedor responde a una necesidad concreta y real que puede asociarse a la caridad, en la práctica se configura como un espacio de solidaridad construido desde el respeto y la horizontalidad, donde cada quien aporta algo para que “Los Martincitos” sigan existiendo. Muchas personas lo asumen como una segunda casa. En medio de la sesión, una asistente pidió “poner un bolero de Pedro Infante”, generando un ambiente afectivo que reforzó la idea de familia tantas veces mencionada. Las imágenes propuestas para el mural hablaban de los propios participantes: los adultos mayores aparecían representados trabajando y colaborando, cuestionando la percepción extendida de que, por ser mayores, ya no pueden hacer nada.

Las narrativas dominantes suelen colocar a las personas adultas mayores en un lugar de inutilidad o estorbo. Estas ideas persisten en las subjetividades porque el capitalismo ha naturalizado la exclusión de quienes ya no encajan en su lógica productiva. El taller permitió abrir un espacio para pensar esta etapa de la vida desde otra perspectiva, alejada de esos parámetros, y para reconocer que también es tarea del arte contribuir a imaginar y construir modos distintos de transitarla. La figura 26 evidencia el trabajo realizado.



Figura 26. Dibujos del primer taller en el PEAM “Los Martincitos” (2025)

Fuente: Imagen de archivo personal

Se elaboró un primer boceto del mural (figura 27), el cual fue compartido y discutido colectivamente hasta lograr su aprobación. A partir de este consenso se definieron los roles y responsabilidades que cada participante asumiría el día de la

intervención. Con el fin de facilitar la participación y atender a las condiciones físicas de las personas mayores, se acordó organizar grupos de entre ocho y diez integrantes, entre adultos mayores, voluntarios y personal de cocina, que irían rotando por turnos para que todas y todos pudieran intervenir en el proceso pictórico y de cierta manera apropiarse del mural.



Figura 27. Boceto final para el PEAM “Los Martincitos” (2025)

Fuente: Imagen de archivo personal

El día del pintado del mural inició temprano, En la figura 28 se observan a los primeros participantes de la jornada de muralización, así como la organización previa de todos los materiales para la intervención: pinturas, rodillos, pinceles, escaleras, etc. Un detalle importante a considerar fue la dimensión del muro, aproximadamente cuatro metros de alto por unos doce de ancho, lo que implicaba que las personas adultas mayores no podrían pintar en la parte superior. Por ello se planificó su participación en los lugares más accesibles, asegurando que cada una pudiera intervenir hasta donde alcanzaran sus manos o sentadas en una silla. Esto, que parece un detalle menor, para el trabajo como adultos mayores fue muy importante tomarlo en cuenta para que el desarrollo sea lo más agradable posible. Una vez iniciada la jornada, el acto de pintar se complementa con el diálogo; los y las señoras recordaban y compartían experiencias, activando memorias de sus épocas escolares o evocando antiguos oficios vinculados al color; otros relataban historias no necesariamente ligadas al mural, pero que deseaban traer al presente. Esas charlas y recuerdos hicieron que la práctica artística adquiriera un clima cálido e íntimo.

La coordinación previa permitió ordenar la jornada, ya que se hicieron grupos de ocho a diez personas que fueron pasando por turnos, con el propósito de que la mayoría de los integrantes del PEA pudieran estar en el mural no como espectadores, sino como coautores. Esta lógica responde a la propuesta que tiene el arte comunitario de desplazar el resultado final para dar paso a la participación activa en el proceso de creación.

Los primeros en acercarse fueron las adultas y adultos mayores que habían participado de los talleres. Al ver la imagen trazada sobre la pared, se produjo un momento de reconocimiento: se señalaban a sí mismos, identificaban las imágenes, que recordaban escenas cotidianas del comedor que ahora aparecían en la pared. “Ya me dio hambre ver ese arroz con pollo” (2025; jornada de mural), comentó entre risas una señora mientras pintaba. Un hombre relató que había sido pintor de “brocha gorda” y compartió su conocimiento sobre mezclas de color.



Figura 28. Inicio de pintado del mural en el PEAM “Los Martincitos” (2025)

Fuente: Imagen de archivo personal

El acto de pintar operó como un gesto doble: por un lado, una intervención material sobre el muro; por otro, la activación de un archivo vivo, hecho de recuerdos, afectos y saberes compartidos. Este tipo de experiencias deja una imagen en el espacio público y fortalece capacidades de construcción colectivas, abriendo la posibilidad de imaginar formas alternativas de cuidado y convivencia. La pintura se transformó así en diálogo, y cada trazo se volvió una huella de vida y de memoria en común (figura 29).



Figura 29. Pintado del mural en el PEAM “Los Martincitos” (2025)

Fuente: Imagen de archivo personal

A medida que avanzaban el pintado y los grupos, se inició una garúa; habitualmente en la ciudad de Lima llueve poco, pero en los meses de invierno suele caer una garúa que rara vez se hace persistente y justo ese día se hizo intensa y obligó a interrumpir la tarea. La pausa, sin embargo, actuó como un tiempo de reflexión, continuando el intercambio de relatos sobre los inicios del comedor, las épocas de escasez y las redes de ayuda mutua. “Es duro, pero lo hacemos con cariño y compromiso” (2025; jornada de muralización), comentó una voluntaria. La jornada se retomó al día siguiente, integrando a nuevas personas del comedor y a voluntarios externos, de modo que la experiencia siguiera siendo colectiva.

Al finalizar la jornada, se convocó a todas las personas que habían participado para presenciar el acabado del mural, tal como se aprecia en la figura 30, en especial el momento en que se escribió el nombre “Los Martincitos” en la parte superior de la pared. Más que un cierre formal, aquel instante era una manera de afirmar la coautoría del mural y reforzar el sentido colectivo del proceso. Un testimonio visual de memorias de trabajo, cuidado y solidaridad, y, al mismo tiempo, el mural es un dispositivo abierto dentro de la comunidad, para continuar proyectando el presente, el futuro y nuevas formas de vida colectiva.



Figura 30. Cierre del pintado del mural en el PEAM “Los Martincitos” (2025)

Fuente: Imagen de archivo personal

7. Reflexiones surgidas a partir del muralismo comunitario

El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio. Son en realidad dos transformaciones de esta función política lo que nos proponen las figuras a las que me refería. En la estética de lo sublime, el espacio-tiempo de un encuentro pasivo con lo heterogéneo enfrenta entre sí a dos regímenes de sensibilidad. En el arte, la creación de una situación indecisa y efímera requiere un desplazamiento de la percepción, un cambio del estatuto de espectador por el de actor, una reconfiguración de los lugares. En los dos casos lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política. (Rancière 2007, 58)

El muralismo comunitario, como práctica artística situada que dialoga con sus contextos y que trabaja activamente con la comunidad, es una forma de hacer visibles las luchas, aspiraciones y reivindicaciones sociales, transformando así el espacio público. Estas intervenciones no son solo estéticas, son una manera de resignificar visualmente los discursos hegemónicos del imaginario colectivo, dando cabida a las narrativas cotidianas de la vida. En ese sentido, el mural es un lugar de construcción simbólica donde las voces colectivas se hacen visibles, reafirmando los relatos y vivencias de la comunidad.

Las experiencias que se dieron en Villa El Salvador, en la olla común “El Muymuy”, en el comedor popular “Señor de los Milagros” y en el comedor del Programa Especial para el Adulto Mayor (PEAM) “Los Martincitos” son ejemplos de la complejidad del muralismo como proceso de resignificación simbólica. A través de él, los participantes se apropian de su historia y de sus luchas, abriendo un lugar para reconocer y legitimar las maneras de organización que surgen en las circunstancias adversas y precarizadas, dando pie a representación donde la solidaridad es base fundamental para los tres lugares.

Estas intervenciones fueron espacios de co-creación visual y memoria colectiva, un proceso extendido para construir discursos, reforzar identidades colectivas y hacer visibles situaciones concretas. En las realidades urbanas de Villa El Salvador, con desigualdades estructurales y falta de servicios básicos, los comedores populares y las ollas comunes son espacios vitales de resistencia, organización y cuidado colectivo.

La acción realizada en la olla común El Muymuy es un ejemplo de cómo el muralismo comunitario puede despertar memorias colectivas latentes o marginadas. El mural exhibe el trabajo colectivo del comedor como un espacio de resistencia en tiempos de la crisis del COVID-19; quienes lo pintan narran sus historias con imágenes propias desde su experiencia vivida. Por eso el mural es una manera de desafiar las historias oficiales y exponer las luchas cotidianas de la gente, para que esta siga presente en el barrio, como un registro o huella de lo que sucedió y que se sostiene gracias al esfuerzo solidario de varias vecinas y vecinos.

La experiencia en el comedor popular Señor de los Milagros se centra en cómo el muralismo es un acto de memoria colectiva, ya que permitió a los participantes reconocer y reescribir su historia de manera conjunta. Los talleres previos a la intervención mural brindaron un espacio de diálogo en el que los miembros de la comunidad pudieron reflexionar sobre su participación en el comedor y su relación con el barrio. A través de esta reflexión colectiva, como menciona Raquel Gutiérrez Aguilar (2020, 7) en “Producir lo común, Entramados comunitarios y formas de lo político: “A través de la palabra compartida que se ilumina a través del recuerdo, es como la experiencia de lo hechos logra auto organizarse como experiencia común de ahí la importancia decisiva del lenguaje en la creación y regeneración de vínculos”.

El mural, como artefacto de producción simbólica, se constituye como un lugar de las imágenes colectivas, un espacio donde las historias y las emociones se condensan en representaciones visuales que dan forma a una narrativa compartida por la comunidad.

Esta intervención artística se convierte en un archivo vivo que, a través de la co-creación visual, permite a las personas del barrio que cuenten sus historias, transformando el mural en un testimonio de sus luchas y esperanzas. Este tipo de memoria, construida desde la experiencia colectiva, es fundamental para que las comunidades se sitúen en su propia historia, reconociendo sus luchas y fortalezas y proyectándose hacia el futuro con sentido de afirmación.

La experiencia del PEAM “Los Martincitos” muestra cómo el muralismo comunitario puede ser una forma de reivindicar identidades marginadas. Aquí los adultos mayores, a menudo marginados y excluidos de la sociedad por los discursos negativos asociados a la vejez, hallan en la intervención artística un modo de reafirmar su presencia en la sociedad. En el mural se hace visible la historia del comedor y además cuestiona la imagen social de los adultos mayores como inactiva, que básicamente es una percepción construida desde el sistema capitalista que mide el valor de los individuos según su capacidad productiva y funcionalidad en el mercado laboral; al visibilizar a los adultos mayores como sujetos activos, el mural reafirma su derecho a existir plenamente en la sociedad.

En ese contexto, el muralismo es un lenguaje que crea comunidad, que permite a las personas mayores reescribir su historia y desafiar las estructuras de exclusión. El arte tiene la capacidad de transformar las relaciones sociales al vincularse con las experiencias colectivas, lo que permite a los individuos reconocerse en los relatos de la comunidad, reconstruyendo su sentido de pertenencia y agencia. Por medio de esta reapropiación simbólica del espacio público, el mural se transforma en una manera para que los adultos mayores afirmen su identidad y su resistencia frente a las estructuras que los han marginado.

Las tres experiencias de muralismo comunitario en Villa El Salvador ponen de manifiesto el poder del arte como un medio para generar resistencia y transformación social. Ana Mae Barboza (2002, 15) nos dice que: “El arte nos permite afirmarnos como individuos y como colectivo [...] A través del arte es posible desarrollar la percepción y la imaginación para aprehender la realidad, desarrollar la capacidad crítica, que permita analizar la realidad percibida y desarrollar la capacidad creativa para cambiar la realidad analizada”

Estos procesos artísticos nos proponen una manera distinta de relacionarnos con el mundo, cuestionando las formas de vida que nos impone el capitalismo y las estructuras de poder que sostienen la desigualdad y la exclusión. El muralismo comunitario se

convierte así en un espacio de reapropiación simbólica y material, donde se disputan sentidos y se piensan los modos de estar juntos. Las imágenes construidas de manera conjunta ocupan el espacio público para activar las memorias de los trabajos realizados con y para la comunidad.

Conclusiones

El recorrido de esta tesis aborda la relación entre el arte y la sociedad desde una perspectiva crítica, ya que plantea el concepto del arte desde un ámbito expandido, donde operan otras formas de circulación distintas a las que ofrece el circuito artístico oficial. Es decir, se aleja de la concepción hegemónica donde el arte es una práctica individualista y muchas veces descontextualizada, que se vuelve funcional a un mercado que responde a lógicas neoliberales, cuyo valor se determina a través de su capacidad de generar ganancias económicas y reconocimiento institucional, dejando de lado su potencial crítico y social.

Es ahí donde aparece la noción del arte comunitario y en particular la del muralismo, entendida como una práctica pedagógica, política y poética, que se construye desde y con las comunidades. Su genealogía permite comprender y reconocer una diversidad de prácticas en América Latina que han aportado a la configuración de un muralismo crítico y situado, desde el muralismo mexicano y la propuesta de Siqueiros sobre la ejecución colectiva y la interacción del público con su obra, el arte militante de la Brigada Ramona Parra en Chile y las prácticas estéticas insurgentes vinculadas al zapatismo, hasta las experiencias contemporáneas de muralismo comunitario que siguen disputando el espacio público y los imaginarios.

Esta trayectoria muestra cómo el muralismo pasa de ser una técnica plástica que construye identidades e historias desde una verticalidad a ser un espacio de creación colectiva, que activa memorias, que teje vínculos y que acompaña los procesos de organización social. Es decir, la potencia de este tipo de experiencias no radica solamente en la imagen del mural, sino en el proceso colectivo que lo origina, en el diálogo y en la escucha de saberes y, sobre todo, en el hecho concreto de hacer comunidad sin dejar de lado las tensiones y contradicciones que suelen estar presentes.

Las tres experiencias desarrolladas con los comedores populares “Señor de los Milagros”, “el Programa Especial del Adulto Mayor Los Martincitos” y la olla común “El Muymuy” en Villa El Salvador, evidencian que el muralismo comunitario es un dispositivo que activa memorias colectivas y visibiliza las prácticas cotidianas de cuidado, organización y resistencia. En cada uno de estos lugares, el diálogo con las dirigencias, los talleres previos y las jornadas de pintando colectivo fueron espacios de

escucha y de construcción de sus propias narrativas, donde lo simbólico se entrelaza con lo afectivo.

El arte comunitario, al desarrollarse en procesos barriales, posibilita la reconfiguración de las formas de interacción social y de participación política. Todas las etapas del muralismo comunitario abren las posibilidades de cuestionar subjetividades impuestas y de resignificarlas. Al trasladar las historias de los comedores populares al mural, se le otorga un rol protagónico tanto a las dirigentes y a su accionar cotidiano como a las personas adultas mayores, haciendo visible aquello que con frecuencia pasa desapercibido en el imaginario local.

La metodología implementada en cada intervención, si bien fue flexible, entendiendo las particularidades de cada espacio, estuvo pensada para propiciar lo comunitario y generar vínculos de colaboración sostenida. De esa forma, se buscó desmontar la investidura que ha dado al artista la sociedad y dar paso a procesos de construcción colectiva en los cuales la autoría se comparte, reconociendo que el valor del mural comunitario se encuentra en el proceso de escucha, negociación y construcción simbólica. La creación se asumió como un territorio común, donde los aportes de todos y todas se van engranando y forman parte de una totalidad que existe gracias a la suma de experiencias, memorias y afectos de quienes participaron. En ese sentido, las imágenes construidas no fueron concebidas como piezas predefinidas o impuestas desde una mirada externa; estas surgen a través de las palabras, los dibujos y las anécdotas que van saliendo en cada encuentro. Como mencionó Daniel (2025; entrevista personal), pedagogo participante del proyecto, en una de las jornadas: “El mural es un ejercicio de memoria para reconocernos en la historia y proyectarnos como comunidad”.

Plasmar una experiencia artística desde este enfoque a veces se puede leer o confundir con una labor de ayuda social o asistencialista. Esta idea puede partir de dos premisas. La primera, que el arte debe mantenerse en un lugar fijo y estable, y que cuando este se desplaza hacia *otros territorios* u otras formas de interacción, adquiere un carácter menor y carente de valor estético, asignándoles un lugar lejano de aquellas que son avaladas por el mercado y la academia. Y la segunda responde a los ejercicios de cooptación del capitalismo, donde proyectos culturales buscan “llevar el arte” a lugares donde “no hay arte”, reproduciendo jerarquías coloniales, ya que se asume que en los sectores populares se carece de saberes propios y estos deben ser “civilizados” llevando producción exterior.

La propuesta mencionada se aparta de estas dos ideas para proponer procesos más abiertos, que se relacionan con el territorio y sus actores, creando una producción artística que está unida al colectivo que la originó. El mural es una huella de un aprendizaje compartido, ya que es un intercambio de saberes y de construcción de acuerdos de forma conjunta, un ejercicio de agencia simbólica y una forma de producción de conocimiento situado, donde cada espacio de este proceso está ligado a un gesto político de afirmación a la vida en comunidad.

Los murales realizados en la olla común El Muymuy, el comedor popular Señor de los Milagros y el Programa Especial del Adulto Mayor (PEAM) Los Martincitos fueron, sobre todo, espacios para dialogar y hacer reflexiones colectivas donde se pudo analizar las condiciones materiales, culturales y sociales, reconociendo sus luchas cotidianas y proyectando una mirada en conjunto. Estas intervenciones funcionaron como dispositivos simbólicos para activar memorias, fortalecer vínculos y pensar como seguir construyendo comunidad en un mundo tan hostil e individualista.

El seguimiento realizado después de la culminación de los murales nos muestra distintos escenarios que refuerzan el carácter procesual del muralismo comunitario. En el caso del PEAM Los Martincitos, el mural se mantiene en el espacio y continúa generando comentarios positivos entre las/os participantes. Las imágenes de las personas adultas mayores que se encuentran en el mural, han contribuido a visibilizar su trabajo, su presencia activa y su valor dentro del espacio, lo que ha fortalecido su reconocimiento social. Asimismo, se ha manifestado el interés por continuar desarrollando murales en otras paredes del lugar, lo que da cuenta de una apropiación sostenida en el tiempo y que invita a proyectar otro tipo de actividades artísticas.

El mural realizado en la olla común El Muymuy tuvo que ser reubicado debido a modificaciones que se están dando en el asentamiento humano, específicamente la ampliación de la pista y veredas del barrio. Como consecuencia, el mural presenta actualmente signos de deterioro, no obstante, a pesar de estas condiciones, diversas personas de la comunidad han expresado opiniones favorables sobre la intervención, destacando su impacto visual y el valor simbólico que aportó al espacio barrial durante su permanencia.

En cuanto al mural desarrollado en el comedor popular Señor de los Milagros, este se mantiene en el lugar y es valorado por las dirigencias del comedor. En este caso, se ha señalado la importancia de complementar este tipo de intervenciones con talleres de arte que contribuyan a fortalecer procesos de integración comunitaria. Según las propias

dirigencias, en contextos donde ciertas demandas son atendidas (Luz, agua, pistas, etc.), la organización barrial tiende a debilitarse; frente a ello, el arte se presenta como un lenguaje capaz de reactivar la participación, sostener los vínculos colectivos y contribuir a la construcción de un horizonte común.

Lo desarrollado en esta tesis muestra cómo el muralismo comunitario se constituye como una práctica política que configura territorios desde lo simbólico. Los murales se transforman en archivos vivos que condensan historias, organización y resistencia. De esa misma forma, estos lugares se convierten en espacios pedagógicos intergeneracionales, donde dirigentas, adultos mayores, infancias y jóvenes compartieron un mismo proceso de creación, generando vínculos para el intercambio de conocimientos, en la que la memoria fue un recurso colectivo para reconocer sus perspectivas sobre sus propias historias y afirmar el camino transitado, reconociendo las precariedades y el esfuerzo colectivo. Aquí el arte comunitario se vuelve una forma de acción que amplifica voces que históricamente son marginalizadas.

Estos murales se integran a la vida cotidiana del barrio y reafirman las formas de organización comunitaria que intentan ser desplazadas por otros imaginarios que privilegian lo individual. Su presencia en lugares de encuentro vecinal interpela las narrativas dominantes que reducen a los barrios populares a solo imágenes negativas. Colocan en primer plano las redes de solidaridad, creatividad y autogestión que sostienen la vida. Al mismo tiempo, colocan en el debate público las formas de agenciamiento político que surgen desde los territorios.

En ese sentido, las prácticas del muralismo comunitario se encuentran en un campo de acción social y político que disputa sentidos en el espacio público. Al mismo tiempo, amplían y fortalecen las experiencias solidarias, configurando relatos colectivos que se reactivan y reinterpretan con cada mirada. Estas dinámicas consolidan identidades y vínculos comunitarios, mostrando que el arte, cuando se construye desde la horizontalidad y la participación, puede convertirse en una herramienta de organización y de imaginación política. La propuesta mencionada se aparta de estas dos ideas para proponer procesos más abiertos, que se relacionan con el territorio y sus actores, creando una producción artística que está unida al colectivo que la originó. El mural es una huella de un aprendizaje compartido, ya que es un intercambio de saberes y de construcción de acuerdos de forma conjunta, un ejercicio de agencia simbólica y una forma de producción de conocimiento situado, donde cada espacio de este proceso está ligado a un gesto político de afirmación a la vida en comunidad.

En la coyuntura actual, marcada por crisis sociales, económicas y ambientales donde se fragmentan vínculos, se busca aislar a las personas y se debilitan los lazos comunitarios, estas experiencias de muralismo adquieren una relevancia particular. Construir comunidad implica revalorar los espacios colectivos, reconocer la centralidad de los cuidados y sostener las formas de organización que surgen en la vida cotidiana frente a la precarización. El arte, al reconocer su papel educativo, político y creativo, acompaña a los barrios a contar su propia historia, mostrar sus acciones y crear horizontes compartidos. El muralismo comunitario es un acto de afirmación de la colectividad y un lenguaje que interpela las jerarquías establecidas para construir caminos hacia formas más democráticas y solidarias. Los procesos artísticos, cuando se hace en diálogo con la comunidad, permiten la creación de vínculos a diferentes niveles, tanto en lo sensible, lo emocional y en lo político. agrietando las barreras de lo que está impuesto, para ofrecer nuevas maneras de ver, recordar y, sobre todo, de imaginar juntos.

Obras citadas

- Acaso, María. 2009. *La educación artística no son manualidades: Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Affron, Matthew, Robin Adèle Greeley, Dafne Cruz Porchini y Renato González Mello. 2024. *Pinta la Revolución. Arte moderno mexicano 1910-1950*, tomo III. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Albán Achinte, Adolfo. 2009. “Artistas indígenas y afrocolombianos: entre memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia”. En *Arte y Estética en la encrucijada decolonial*, editado por Zulma Palermo, 83-112. Buenos Aires: Ediciones Signos.
- . 2017. *Prácticas Creativas de Re-existencia: Más allá del arte... el mundo de lo sensible*. Buenos Aires: Del Signo.
- . 2023. “La comunalidad creativa pedagogía de la imagen”. En *Criatividade Colectiva: Arte e Educação no Século XXI*, recopilado por Ana Mae Barbosa y Annelise Nani da, 91-116. Sao Paulo: Perspectiva.
- Andrade, Oswald de. 1981. “Manifiesto Antropofágico”. En *Obra escogida*, editado por Oswald de Andrade, 67-72. Caracas: Ayacucho.
- Azuela, Alicia. 2005. *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social México, 1910-1945*. Ciudad de México: El Colegio de Michoacán.
- Barbosa, Ana. 2022. *Arte/Educación*. Buenos Aires: CLACSO.
- Barriandos, Joaquín. 2011. “La colonialidad del ver: hacia un nuevo diálogo visual inter epistémico”. *Nómadas* n.º 35: 13-19.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653002>
- Berger, John. 2000. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bermúdez Orestes, Bernedo Karen, Miyagi Jorge, Risco Carlos, Ruiz Valeska. 2023. *Arte por la Memoria Museo Itinerante*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Bourriaud, Nicolas. 2008. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Camnitzer, Luis. 2012. “La enseñanza del arte como fraude”. 10 de marzo.
<https://esferapublica.org/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/>.
- Canclini, Néstor García. 1987. “Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”. En *Políticas culturales en América Latina*, 13-62. México.

- Carpani, Ricardo. 1961. *Arte y revolución en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Coyoacán.
- Célio, Turino. 2011. *Punto de Cultura: El Brasil de abajo hacia arriba*. Medellín: Tragaluz.
- Césaire, Aimé. 2006. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.
https://docs.enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Filosofia_liberacion/Discurso_colonialismo-Aime_Cesaire.pdf.
- Cevallos, Alejandro, y Anahí Macaroff. 2015. *Contradecirse una misma. Museos y mediación educativa crítica*. Quito: Fundación Museos de la Ciudad.
- CVC Ecuador. 2024 “¿De qué se trata el Movimiento de Cultura Viva Comunitaria?”. 14 de octubre. <https://www.cvcecuador.org>
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 2004. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- Deligny, Fernand. 2015. *Lo arácnido y otros textos*. Buenos Aires: Cactus.
- Didi-Huberman, Georges. 2010. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
<https://es.scribd.com/document/698345956/Atlas-Co-mo-llevar-el-mundo-a-cuestras-Didi-Huberman>.
- . 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Dussel, Enrique. 1994. *1492: el encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. La Paz: UMSA.
- . 2005. “Europa, modernidad y eurocentrismo”. En *La colonialidad del saber*, 41-56. La Habana: Ciencias Sociales.
- Echeverría, Bolívar. 2001. “Definición de la Cultura”. En *Vuelta de Siglo*, 11-41. Caracas: Editorial el perro y la rana.
- . 2010. “Modernidad y blanquitud”. En *Modernidad y blanquitud*, editado por Bolívar Echeverría, 57-86. Ciudad de México: Era.
- Freire, Paulo. 1998. *Pedagogía Del Oprimido*. México DF: Veintiuno Editores.
- . 2008 *Pedagogía de la esperanza: un reencuentro con la pedagogía del oprimido*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Frida Gordbach, Mario Rufer. 2016. “(In)Disciplinar la investigación. Archivo, trabajo de campo y escritura”. En *(In)Disciplinar la investigación. Archivo, trabajo de campo y escritura*, editado por Mario Rufer Frida Gordbach, 9-24, 160-186. México: Siglo Veintiuno.

- Gago, Verónica. 2014. *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gombrich, Ernst H., Julián Hochberg y Max Black. 2015. “Arte, percepción y realidad.” Acceso el 12 de mayo de 2025. <https://archive.org/details/gombrich-ernst-h.-et-al.-arte-percepcion-y-realidad-epl-fs-2015>.
- Gruzinski, Serge. 1990. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Guattari, Félix. 1996. *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos.
- . 2017. *La revolución molecular*. Madrid: Errata Naturae Ediciones.
- Gutiérrez Aguilar, Raquel. 2018. “Producir lo común: Entramados comunitarios y formas de lo político”. Acceso el 31 de Julio de 2025. <https://revistas.ucm.es/index.php/REVI/article/view/96919>.
- Hernández Castellanos, Leopoldo. 2015. “El muralismo mexicano actual y los imaginarios sociales en la construcción de la identidad nacional”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México. https://www.academia.edu/31048136/El_muralismo_mexicano_actual_y_los_imaginarios_sociales_en_la_construcci%C3%B3n_de_la_identidad_nacional
- Híjar González, Cristina. 2012. “Pintar obedeciendo: Mural comunitario participativo”. *Discurso visual*. Acceso el 16 de junio de 2025. <https://discursovisual.net/dvweb18/aportes/apohijar.htm>
- Juarroz, Roberto. 2020. “Segunda poesía vertical”. *Vomitó un conejito*. 11 de agosto. <https://vomiteunconejito.wordpress.com/2020/08/11/segunda-poesia-vertical-de-roberto-juarroz/>.
- León de la Barra, Pablo. 2022. “Manual para realizar exposiciones en el trópico”. *Malba*. Acceso el 13 de marzo. https://malba.org.ar/pablo-leon-de-la-barra__manual-para-realizar-exposiciones-en-el-tropico/.
- León, Paulina. 2014. *Manual de buenas prácticas para las Artes Visuales: prácticas artísticas y espacios de difusión*. Quito: Arte Actual, FLACSO Ecuador. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/143608-opac>.
- Lowenhaupt Tsing, Anna. 2017. *La seta del fin del mundo, sobre la posibilidad de vida en las ruinas del capitalismo*. España: Capitán Swing Libros.
- Martí i Puig, Salvador. 2022. “El muralismo zapatista: Una revuelta estética”. *Latin American Research Review* 57, n.º 1: 19-41. <https://doi.org/10.1017/lar.2022.2>.

- Martínez, Cesáreo. 1993. *El sordo cantar de Lima Colección de Poesía Peruana Contemporánea*. Lima: La Balanza Taller Editorial.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. 2024. "Arte público y muralismo". 10 de enero. <https://www.cultura.gob.cl/publicaciones/arte-publico-y-muralismo>.
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. "Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual". En *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*, 11-33. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W.J.T. 2014. *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México: COCOM Press.
- Moreano, Alejandro. SF. "Pintura social. Indigenismo". En *Formas culturales del Ecuador del Siglo XX*, editado por Alejandro Moreano, 327-55. Quito: SN.
- Mouffe, Chantal. 2014. "Política agonista y prácticas artísticas". En *Agonística: Pensar el mundo políticamente*, editado por Chantal Mouffe, 93-110. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Movimiento Latinoamericano de la Cultura Viva Comunitaria. 2025. "Movimiento Latinoamericano de la Cultura Viva Comunitaria". Acceso el 20 de marzo. <https://culturavivacomunitaria.com/>
- Nardone, Mariana. 2010. "El arte comunitario: criterios para su definición". *Miríada: Investigación en Ciencias Sociales* 3 (6): 47-91. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5024408>.
- Perec, Georges. 2008. *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta.
- Quijano, Aníbal. 2014. «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina.» En *La colonialidad del saber, Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, editado por Edgar Lander, 216-271. La Habana: Ciencias Sociales.
- Rancière, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad autónoma de Barcelona.
- . 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial
- Richard, Nelly. s. f. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones". *Hemispheric Institute*. Acceso el 10 de junio de 2025. <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-62/6-2-essays/e62-ensayo-lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html>.
- Salazar Bondy, Sebastián. 2021. *Lima la horrible*. Lima: Revuelta Editores.
- Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. 1923. "Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. El Machete". ICAA. Acceso el 21 de

junio de 2025.
<https://icaa.mfah.org/s/es/item/751080#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>.

- Siqueiros, David Alfaro. 1979. *Como se pinta un mural*. Cuernavaca: Ediciones Taller Siqueiros.
- Torres Carrillo, Alfonso. 2016. *Educación popular y movimientos sociales en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Veas, Roberto Guerra. 2018. *Del yo al nosotros, aportes para pensar la gestión cultural comunitaria*. Santiago de Chile: EGAC.
- Vejo, Tomás Pérez. 1999. “¿Qué es una nación?”. En *Nación, Identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, 7-41. Oviedo: Ediciones Nobel.
- Vich, Víctor. 2021. “Políticas culturales y ciudadanía”. En *Políticas culturales y ciudadanía*, 11-67, 69-141. Buenos Aires: CLACSO.
- Vico, Mauricio, y Mario Osses. 2016. *Un grito en la pared: psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno*. Santiago de Chile: Ocho Libros.