
Las retóricas silenciadas. Retórica visual de *graffitis* censurados por gobiernos conservadores en el espacio urbano*

José Miguel Guerra Tacillaⁱ

Adriana Espinozaⁱⁱ

Matheo Dolmosⁱⁱⁱ

Andrea Izarra^{iv}

Resumen: Este estudio analiza cómo las retóricas visuales de los *graffitis* censurados en Lima desde 2020 se articulan con discursos de la memoria social. En un contexto de inestabilidad política y gobiernos conservadores, muchas de estas expresiones fueron eliminadas bajo discursos de “higienización urbana” y “neutralidad política”. Metodológicamente se aplicó la teoría de la retórica visual del Grupo μ al análisis de quince *graffitis* documentados en medios digitales, explorando los modos retóricos antes de la censura: *in absentia conjunto*, *in praesentia conjunto*, *in praesentia disyunto* e *in absentia disyunto*. Estos modos se vinculan con cuatro tipos de memoria —mítica, popular, cultural y proyectiva— organizados en un cuadrado semiótico estructurado por oposiciones temporales. Los hallazgos revelan que estos modos retóricos están estrechamente vinculados con discursos sobre la memoria en la ciudad, configurando una memoria gráfica específica que varía según los distritos y su composición socioeconómica. El *graffiti* censurado, lejos de desaparecer, activa formas visuales de memoria colectiva que transforman el espacio urbano en un territorio de disputa simbólica y de resistencia frente a la censura institucional.

Palabras clave: retórica; memoria; censura; *graffiti*; apropiación espacial.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2025.232558>.

ⁱ Magister de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú. Email: jose.guerrat@unmsm.edu.pe. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2745-3280>.

ⁱⁱ Bachiller de Publicidad en la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú. Email: adrianaespinoza2403@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-9229-6690>.

ⁱⁱⁱ Bachiller de Comunicación en la Universidad de Lima, Lima, Perú. Email: matheodolmos@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-1113-1180>.

^{iv} Bachiller de Periodismo en la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú. Email: aizarra@pucc.edu.pe. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-8448-5694>.

Introducción

Los medios de comunicación tradicionales ejercen un control unidireccional de la información, frente al cual el *graffiti* emerge como una respuesta contestataria (Vivero, 2012). Esta expresión callejera desafía la lógica elitista del arte institucionalizado, al presentarse como una forma pública, anónima y popular de comunicación. Sin embargo, suele ser estigmatizada y rechazada, asociada a la marginalidad y objeto de censura bajo discursos de “embellecimiento urbano” (Megler; Banis; Chang, 2014; Garduño Oropeza, 2021). Estas prácticas de control responden, en parte, a la teoría de la “ventana rota”, que vincula el desorden visual con el crimen (Griffin, 2019).

Esta censura incluye la remoción física de obras, normativas restrictivas, estigmatización social y criminalización de los artistas urbanos (Lee; Chung, 2013; Evered, 2018; Arnold, 2019; Araya López, 2023). En este contexto, nuevos grupos conservadores promueven discursos que buscan una ciudad purificada de política, contrarios a las temáticas habituales del *graffiti*. Así, el artista callejero se convierte en mediador social, expresando verdades colectivas que los habitantes no verbalizan pero “no pueden ignorar” (Ramírez *et al.*, 2017). En el Perú, las diversas manifestaciones de *graffiti* callejero suelen tener una presencia polémica. En los últimos cinco años, diferentes protestas han generado una fuerte animadversión hacia las instituciones. Así, durante las protestas contra Manuel Merino¹ (Guerra; Yalán Dongo, 2022; Yalán Dongo *et al.*, 2023), se realizaron una serie de *graffitis* que fueron registrados en libros (Krajnik, 2021) y medios periodísticos (Hidalgo, 2020). Al contextualizar este estudio en el Perú contemporáneo, se enfoca en Lima, la capital del país. Esta ciudad ha sido escenario de la emergencia de gobiernos conservadores que han reprimido las expresiones de descontento. Estos actos de represión se dan en medio de una profunda crisis política, económica y social. En este contexto, la investigación analiza la retórica del *graffiti* censurado como parte de la radicalización del discurso político desde el año 2020.

El objetivo principal de esta investigación es analizar cómo las retóricas visuales de los *graffitis* censurados en Lima desde el año 2020 se articulan con discursos de la memoria social. A través de un análisis visual, se busca comprender las estrategias comunicativas empleadas por los artistas callejeros.

¹ Manuel Merino de Lama es un político peruano que ocupó brevemente la presidencia del Perú entre el 10 y el 15 de noviembre de 2020, tras la vacancia del entonces presidente Martín Vizcarra. Miembro del partido Acción Popular, Merino era presidente del Congreso en el momento de la destitución de Vizcarra y asumió el cargo de manera interina como parte del mecanismo de sucesión constitucional. Su breve mandato estuvo marcado por una fuerte crisis política y social, con protestas masivas en todo el país en rechazo a lo que fue percibido como una maniobra ilegítima del Congreso. La represión policial durante las manifestaciones resultó en la muerte de dos jóvenes, decenas de heridos y una gran presión social que lo llevó a renunciar apenas cinco días después de asumir el poder (Yalán Dongo *et al.*, 2023).

Además, se exploran la construcción de sus narrativas y el público al que dirigen sus mensajes visuales. La investigación se organiza en cuatro secciones principales. La primera desarrolla un marco referencial sobre la inestabilidad política peruana y el *graffiti*, estableciendo las bases teóricas para analizar la apropiación del espacio y el papel del *graffiti* desde esta perspectiva. Posteriormente, estos conceptos permiten introducir la metodología utilizada y abordar el análisis de casos específicos de censura. En este sentido, el *graffiti* trasciende el plano lingüístico para situarse en su dimensión icónica. En este sentido, el *graffiti* no solo funciona como medio estético, sino como una herramienta política que permite a los sectores marginados disputar el sentido del espacio urbano y afirmar identidades desde los márgenes (Calvi, 2023).

1. Contexto socio-político: inestabilidad política y el *graffiti*

Desde el retorno a la democracia tras el régimen de Alberto Fujimori² en el año 2000, el Perú ha experimentado una profunda fragilidad institucional. Esta se manifiesta en una cadena de conflictos entre el Poder Ejecutivo y el Congreso, constantes denuncias de corrupción que involucran a los más altos niveles del Estado, y una creciente desconfianza ciudadana hacia los actores políticos (Encinas, 2016; Dargent; Rousseau, 2021). La inestabilidad se ha convertido en un rasgo estructural del sistema democrático peruano, reflejado en la sucesión de presidentes en cortos periodos y en la crisis de representación.

Desde 2016, este escenario ha sido especialmente crítico: Pedro Pablo Kuczynski³ renunció en 2018 por escándalos de corrupción; Martín Vizcarra,⁴ su sucesor, fue destituido en 2020 luego de intentar disolver el Congreso. Posteriormente, Manuel Merino asumió brevemente, pero renunció tras protestas masivas (Krajnik, 2021). Finalmente, Francisco Sagasti⁵ gobernó interinamente de noviembre de 2020 a julio de 2021 en medio de un periodo de

² Ingeniero y político peruano, fue presidente del Perú entre 1990 y 2000. Su gobierno implementó un modelo neoliberal autoritario, con fuerte control del poder judicial y los medios. Si bien es recordado por combatir la inflación y capturar a líderes terroristas, también fue condenado por violaciones a los derechos humanos y corrupción. Cumplió condena por crímenes de lesa humanidad (Quiroz, 2013).

³ Economista peruano, fue presidente del Perú entre 2016 y 2018. Electo en segunda vuelta frente a Keiko Fujimori, su gobierno fue marcado por escándalos de corrupción vinculados al caso Odebrecht. Renunció en marzo de 2018, presionado por el Congreso y luego de la difusión de videos que mostraban presuntos intentos de compra de votos legislativos para evitar su destitución (BBC, 2018).

⁴ Ingeniero civil y exgobernador regional de Moquegua. Asumió la presidencia en 2018 tras la renuncia de Kuczynski, siendo su primer vicepresidente. Promovió reformas políticas y se enfrentó públicamente al Congreso. En 2019 disolvió el Legislativo y convocó nuevas elecciones parlamentarias. Fue destituido por el Congreso en noviembre de 2020 bajo el argumento de "incapacidad moral", lo que provocó una crisis política y protestas masivas (Gómez Vega, 2024).

⁵ Ingeniero, académico y político del Partido Morado. Fue congresista y asumió la presidencia del Congreso tras la crisis generada por la renuncia de Merino. Como consecuencia, asumió la presidencia del Perú de manera interina entre noviembre de 2020 y julio de 2021 (DW, 2021).

intensa polarización social y creciente rechazo ciudadano hacia las instituciones (DW, 2021).

En 2021, Pedro Castillo,⁶ un maestro rural de izquierda y símbolo de la periferia política-social, fue elegido presidente. Su mandato, sin embargo, estuvo marcado por conflictos con el Congreso, acusaciones de corrupción y finalmente su destitución en 2022 tras intentar disolver el Legislativo (Aguirre Cahua; Calcina Romero, 2025). Dina Boluarte,⁷ su vicepresidenta, asumió el cargo en medio de protestas generalizadas que exigían su renuncia y el adelanto de elecciones. A diferencia de gobiernos anteriores, su gestión ha estado marcada por una profunda desconexión con la ciudadanía, una respuesta represiva a las demandas populares y una aparente indiferencia hacia su propia legitimidad (López *et al.*, 2024).

Este contexto ha favorecido la radicalización de los discursos conservadores en el Perú. A través de medios de comunicación que justifican la violencia estatal con el argumento de “restaurar el orden”, se legitiman actos de censura en el espacio público (Cuevas-Calderón *et al.*, 2024). Estas narrativas han afectado directamente las expresiones culturales urbanas, como los murales y el arte callejero de *graffitis*, que se han convertido en territorios de disputa simbólica. Así, el espacio público ya no es solamente un lugar físico, sino también un campo de lucha por el significado.

Aunque en algunos distritos de Lima Metropolitana existen ordenanzas que permiten la realización de *graffitis* en el marco de políticas públicas de “embellecimiento” o promoción artística (ver Figura 1), estas regulaciones suelen despolitizar el sentido del arte urbano, limitando su potencia crítica. Persiste una vigilancia constante y un silenciamiento de quienes usan el arte para visibilizar mensajes sociales o contestatarios (Molina Saenz; Medina Ayala, 2021).

⁶ Maestro rural y líder sindical de Cajamarca, fue electo presidente en 2021 como representante del partido de izquierda Perú Libre. Su mandato fue conflictivo, con constantes enfrentamientos con el Congreso, acusaciones de corrupción y un intento fallido de disolver el Parlamento en diciembre de 2022, lo que llevó a su destitución y arresto (Aguirre Cahua; Calcina Romero, 2025).

⁷ Abogada y política que fue primera vicepresidenta y ministra de Desarrollo e Inclusión Social durante el gobierno de Pedro Castillo. Su gobierno ha sido fuertemente cuestionado por la represión violenta de protestas sociales, especialmente en el sur del país, y por su resistencia a convocar nuevas elecciones, lo que ha generado una profunda crisis de legitimidad (López *et al.*, 2024).

Figura 1: Captura de pantalla de la campaña de la Municipalidad de Lima sobre murales artísticos.



Fuente: recuperado de la selección elaborada en la plataforma X.

Un ejemplo representativo de esta dinámica ocurrió en 2015, cuando la alcaldía de Lima, encabezada por Luis Castañeda Lossio,⁸ ordenó borrar 60 murales creados durante el Festival Internacional de Arte Urbano Latinoamericano (El Comercio, 2015). Esta iniciativa, liderada por los grafiteros/muralistas Entes y Pésimo, buscaba recuperar la calle como espacio de creación colectiva, reflexión y diálogo con la ciudadanía. Desde su inicio en 2012, el festival reunió a más de 30 artistas de *graffitis* y muralistas de Perú, Argentina, México, Colombia, Chile, entre otros países (Google Art&Culture, s/f.). La medida fue justificada por el entonces alcalde argumentando que los murales, algunos con contenido político, “no iban con la historia de Lima” (El Comercio, 2015). Este hecho ilustra cómo las políticas de censura han condicionado la expresión cultural en el espacio público, limitando las voces que buscan cuestionar el status quo y ejercer el derecho a la expresión artística con sentido político.

En la actualidad, en el Perú, la libertad de expresión pese a ser un derecho fundamental en la vida de las personas y que “garantiza que las personas (individual o colectivamente consideradas) puedan transmitir y difundir libremente sus ideas, pensamientos, juicios de valor u opiniones” (Exp. N 0905-2001 AA/TC) se encuentra restringida por modos de censura ideológicos convenientes para un discurso de estabilidad institucional enunciado por los gobiernos de turno. Según Barendt (1985), en una sociedad pluralista, conviven

⁸ Abogado y político, fue alcalde de Lima en tres periodos (2003-2010 y 2015-2018) por el partido Solidaridad Nacional. Su gestión se caracterizó por un enfoque utilitario y pragmático de la ciudad, con énfasis en obras de infraestructura. Fue investigado por corrupción antes de fallecer en 2022.

diferentes puntos de vista, creencias y opiniones que no deben ser callados, ya que es autoritario y paternalista que el Estado determine lo que cada persona debe elegir. De ese modo, la persecución del arte urbano mediante discursos de “higienización” y “neutralidad política” evidencia cómo el Estado, en alianza con sectores conservadores, intenta silenciar las voces de protesta y consolidar una narrativa oficial que ignora las necesidades de otras personas, violando la libertad de expresión del pueblo.

En este escenario de conflictividad e inestabilidad, cobra especial relevancia el análisis del *graffiti* como forma de resistencia simbólica y expresión política. Surge entonces la pregunta sobre las funciones expresivas de la colectividad, es decir, su capacidad de significación y construcción de sentido (semiosis). ¿Qué rol semiótico desempeña el *graffiti* en un contexto donde el Estado intenta imponer una única narrativa? ¿Cómo resignifica el espacio público y articula memorias disidentes?

2. *Graffiti* y apropiación del espacio

Barthes (2021) sostiene que entender la semiótica de la ciudad requiere una mirada interdisciplinaria que permita interpretar los signos urbanos presentes en calles y muros, como aquellos que el *graffiti* introduce desde los márgenes sociales. En este contexto, el *graffiti* surge como una expresión marginal que, a menudo sin aprobación oficial, transforma los muros en lienzos cargados de significados que desafían divisiones sociales y culturales. Según Diana Molina Saenz y Verónica Medina Ayala (2021), el *graffiti* comunica ideologías y posturas frente a las condiciones sociales, aunque frecuentemente se asocia con el vandalismo, siendo objeto de discursos oficiales que promueven su eliminación bajo la premisa de “higienización urbana” (Corrêa, 2018).

Desde una perspectiva interdisciplinaria, diversas disciplinas como la antropología (Putová, 2017; Kee; Turner; Labbé, 2021), la sociología urbana (Vivero, 2012; Abdurahiman; Kasthurba; Nuzhat, 2022) o los estudios culturales (Campos; Leal, 2021), destacan que los espacios públicos adquieren significado cuando son habitados y resignificados por las personas (Bioletto-Bueno, 2024). En este marco, el *graffiti*, más que vandalismo, es una forma de apropiación del espacio urbano que redefine su uso, confrontando las narrativas hegemónicas y evidenciando tensiones entre ciudadanos y estructuras de poder (Campos; Leal, 2021; Kee; Turner; Labbé, 2021; Abram, 2024).

Así, la apropiación del espacio público mediante el *graffiti* resignifica lugares diseñados para otros usos transformándolos en escenarios de resistencia y expresión (Corrêa, 2018; Tovar-Guerra *et al.*, 2024; Cook, 2024; Parker; Khanyile, 2024). El *graffiti*, como arte subversivo, juega un papel clave en esta resignificación, convirtiendo muros en lienzos que cuestionan normas urbanas y

nociones tradicionales de propiedad y control (Kee *et al.*, 2021; Baldini, 2022). De esta forma, el *graffiti* reivindica el derecho a la ciudad desafiando jerarquías de poder, como plantea Lefebvre (Griffin, 2019). También se opone a la privatización del espacio público, que excluye a grupos marginados en favor de intereses comerciales (Baldini, 2022; Corrêa, 2018).

Más que una manifestación artística aislada, el *graffiti* es una forma de comunicación colectiva profundamente vinculada a movimientos sociales que buscan transformar las dinámicas de poder en el espacio urbano (De Oliveira, 2009; Corrêa, 2018). En este sentido, constituye uno de los cuatro pilares fundamentales de la cultura *Hip Hop*, junto al *rap*, el *breakdance* y el *DJing*. Esta cultura, surgida en los años 70 y 80 en los barrios marginados del Bronx, en Nueva York, responde a contextos de exclusión racial, económica y territorial, y encuentra en el *graffiti* una herramienta no solo estética, sino también política y simbólica: una forma de apropiarse del espacio público para visibilizar demandas, denunciar injusticias y construir identidades colectivas desde los márgenes (Griffin, 2019; Caminha, 2024). Aunque no toda intervención gráfica en el espacio urbano proviene directamente de esta cultura, muchas de ellas dialogan con sus valores y lenguajes, compartiendo una lógica cultural basada en la resistencia, la creatividad y la apropiación del entorno urbano. Así, el *graffiti* no solo está relacionado con el *Hip Hop*, sino que sigue siendo una de sus formas más potentes de expresión visual: un acto de resistencia que inscribe memorias, luchas y deseos en territorios históricamente invisibilizados (Caminha, 2024).

Otro elemento central en la comprensión del *graffiti* como forma de apropiación es su carácter efímero. Estas intervenciones suelen ser borradas por autoridades, lo que deja en evidencia su poder subversivo al mostrar que el control sobre el espacio urbano nunca es absoluto (Kee *et al.*, 2021; Calvi, 2023). A diferencia de las obras de arte tradicionales, que están destinadas a ser permanentes y a ocupar un lugar privilegiado en museos o galerías, el *graffiti* es inherentemente efímero. Justamente esa brevedad es lo que le otorga su fuerza política y su capacidad de irrupción en un orden urbano normado (Calvi, 2023).

En síntesis, el *graffiti* es una práctica multifacética que reconfigura el espacio urbano al tensionar sus usos establecidos. Lejos de ser un acto vandálico, actúa como una herramienta de comunicación colectiva que inscribe luchas sociales, disputas simbólicas y nuevas narrativas sobre la ciudad, abriendo espacios para imaginar otros modos de habitar lo público (Kee *et al.*, 2021; Caminha, 2024).

3. Metodología

La investigación se enmarca en un enfoque cualitativo y adopta un diseño de estudio de caso múltiple, también denominado corpus paradigmático

(Greimas; Courtés, 1982). Este diseño se justifica por la necesidad de analizar diversos *graffitis* que han sido censurados desde 2020, seleccionados por su relevancia en las dinámicas de protesta y resistencia política. A través de este diseño, se podrán comparar los distintos casos de censura y establecer patrones visuales y discursivos que reflejan la polarización política en el espacio urbano.

El proceso de recuperación y selección del corpus se desarrolló en base a una secuencia de criterios que permitieron estructurar el análisis en distintas etapas:

1. Identificación de la fuente primaria: En primer lugar, se eligió la red social Twitter como fuente principal para la recopilación de imágenes de *graffitis* censurados. Esta decisión respondió a la constatación de que los medios de comunicación corporativos —como la prensa escrita y la televisión—, en múltiples ocasiones, se alinearon con los discursos oficiales del gobierno, omitiendo o invisibilizando los actos de censura ocurridos en el espacio público.
2. Criterio de censura: A partir de un total inicial de 24 imágenes recopiladas, se seleccionaron únicamente aquellos *graffitis* que hubieran sido borrados o alterados de forma explícita por autoridades conservadoras. Para su inclusión, se verificó que la censura proviniera de entidades estatales —ya sean locales o nacionales—, y que los hechos ocurrieran en distritos específicos de Lima: Comas, Centro de Lima, Barranco, San Isidro y Magdalena.
3. Relevancia política y temporal: Se priorizaron los *graffitis* vinculados a demandas sociales expresadas durante las protestas acontecidas entre los años 2019 y 2024, considerando su valor como representaciones simbólicas de momentos clave de polarización e inestabilidad política en el país.
4. Criterio retórico: Finalmente, se aplicó un filtro adicional basado en la presencia de una intencionalidad retórica clara, ya sea en el mensaje visual o textual del *graffiti*. Este criterio permitió enfocar el análisis desde una perspectiva discursiva, considerando al *graffiti* como una forma de enunciación situada en el conflicto social.

Como resultado de este proceso, el corpus inicial (n = 24) fue reducido a una selección final de 15 *graffitis* que cumplen con los cuatro criterios establecidos y que conforman la base para el análisis posterior.

A fin de complementar el análisis visual con una dimensión territorial, se utilizó un mapa interactivo de la ciudad de Lima, en el cual se documentarán los lugares exactos donde ocurrieron actos de censura de *graffitis*. Esta herramienta permitirá identificar patrones geográficos de censura y vincularlos con zonas de mayor actividad política y represión.

El análisis se basa en la teoría de la retórica visual desarrollada por el Grupo μ (1987, 1993), que propone una tipología estructurada en torno a la relación entre un grado percibido —es decir, el enunciado visual tal como se presenta en el discurso— y un grado concebido, entendido como la superposición dialéctica de otro enunciado proyectado sobre el primero. A partir de esta relación, se establecen cuatro modos de articulación retórica, que se describen a continuación:

- A. Modo *in absentia conjunto* (IAC): Dos entidades se consideran conjuntas porque ocupan simbólicamente el mismo lugar mediante una sustitución total de una por la otra.
- B. Modo *in praesentia conjunto* (IPC): Ambas entidades están presentes en el enunciado y comparten un mismo espacio, pero la sustitución es solo parcial.
- C. Modo *in praesentia disjunto* (IPD): Las dos entidades aparecen simultáneamente en el enunciado, pero ocupan lugares diferentes, sin que haya una sustitución entre ellas.
- D. Modo *in absentia disjunto* (IAD): Solo una entidad está manifestada en el enunciado; la segunda está ausente, pero es proyectada mental o simbólicamente sobre la primera desde fuera del discurso.

Una vez clasificados los quince *graffitis* del corpus según estos modos, se estableció una relación entre las formas retóricas y los discursos de la memoria, a partir de una estructura temporal derivada del cuadrado semiótico. Esta estructura permitió identificar cuatro dimensiones: el *pasado*, asociado a lo mítico y lo ancestral; el *no-pasado*, vinculado a la inmediatez de lo popular, presente y acontecimientos recientes; el *no-futuro*, relacionado con lo cultural como persistencia y continuidad de elementos identitarios; y el *futuro*, entendido como el discurso de la esperanza y la proyección hacia el mañana.

Dado que el estudio se enfoca en analizar material visual disponible públicamente en medios, no se requiere consentimiento explícito de los creadores de los *graffitis*. No obstante, se mantiene un enfoque ético en el tratamiento de las imágenes, respetando su integridad visual y contextual.

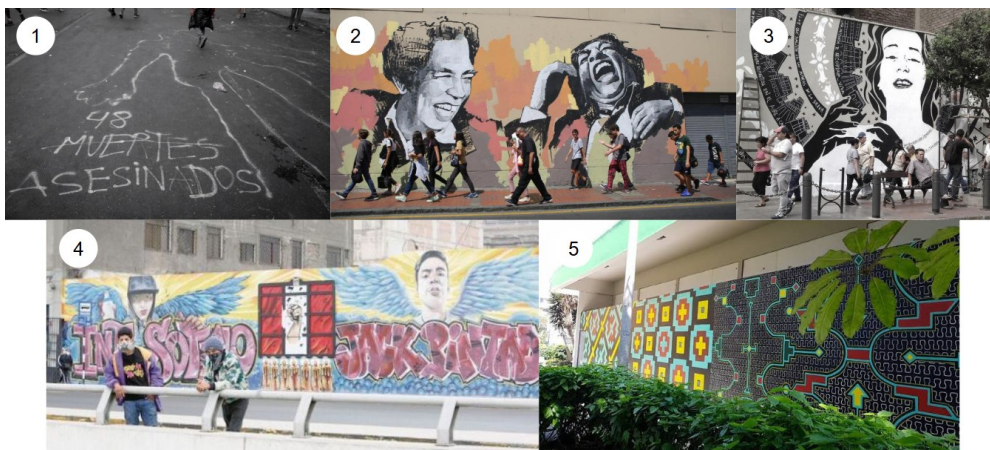
4. Resultados y discusión

4.1 Modos de la retórica visual

Como formas de expresión social, las retóricas visuales de los *graffitis* censurados permiten reconocer diversas figuras retóricas que emergen de las relaciones entre los dominios icónicos y plásticos. Entre estas figuras se identifican los tropos del modo *in absentia conjunto* (IAC), las interpenetraciones

del modo *in praesentia conjunto* (IPC), los emparejamientos del modo *in praesentia disyunto* (IPD) y los tropos proyectados del modo *in absentia disyunto* (IAD). Cada uno de estos modos retóricos requiere ser presentado de manera empírica para evitar caer en un tratamiento abstracto o excesivamente teórico.

Figura 1: Serie de imágenes (de la 1 a la 5) de la muestra recuperada.



Fuente: recuperado de la selección elaborada en la plataforma X.

El modo *in absentia disyunto* (IAD) se observa de manera sutil en las retóricas del *graffiti*, manifestándose cuando el enunciado visual es reinterpretado, revelando un sentido renovado que emerge a partir del acto de observación. Un ejemplo relevante es la pareidolia, es decir como un fenómeno que permite ver rostros o figuras humanas en cualquier superficie. Sin embargo, en este caso, la IAD aparece bajo un tenor político en la *imagen 1*, que presenta una silueta humana dibujada en el suelo, evocando lo que podría interpretarse como el vestigio de un homicidio: una víctima ausente acompañada por el mensaje “48 muertes, asesinados”. Este uso de la silueta, inspirado en el lenguaje criminalístico, es particularmente significativo porque resignifica el espacio público al conjugar la idea de ausencia de vida con una ausencia de justicia. De forma más leve, este mismo modo aparece también en las *imágenes 2* y *3*, donde se representan exclusivamente como figuras culturales de carácter artístico, tal como los murales de Chabuca Granda⁹ y Víctor Humareda.¹⁰ Estas imágenes buscan connotar la autoreferencialidad del arte mismo: el *graffiti* y las letras, el *graffiti* y la pintura, el *graffiti* y la música. En estos casos, el sentido es más ornamental que político, aunque igualmente impulsa la construcción de identidad a través de una actancialidad cultural que conecta con expresiones artísticas reconocibles.

⁹ Cantautora peruana (1920–1983), reconocida por exaltar la identidad criolla limeña a través de canciones emblemáticas como *La flor de la canela*. Su figura es símbolo de la cultura popular peruana.

¹⁰ Pintor peruano (1920–1986), representante del expresionismo andino. Su obra retrata la vida urbana limeña con énfasis en lo marginal y lo cotidiano. Considerado ícono del arte contracultural peruano.

El modo *in praesentia conjunto* (IPC) se emplea principalmente en dos sentidos: primero, dentro de un discurso religioso asociado a la política, y segundo, como parte de la caracterización de una identidad cultural específica. En el primer caso, las imágenes establecen una relación isotópica entre lo /celestial/ y lo /humano/ (ver *imagen 4*), construyendo un modo de interpenetración en el que Inti Sotelo¹¹ y Bryan Pintado,¹² jóvenes peruanos y víctimas en las protestas contra el gobierno, son convocados y representados con alas y ejemplificados como si fueran los autores de su propio *graffiti*. En esta representación, Sotelo aparece pintando el grafiti donde él mismo figura. El carácter celestial adquiere aquí una dimensión metonímica con un fuerte tenor de religiosidad, asumida desde la cultura popular, vinculando la fe con la protesta social.

Por otro lado, este modo retórico se reinterpreta en la *imagen 5*, a través de un *graffiti* realizado por la comunidad Shipibo-Konibo¹³ en San Isidro. Aquí, el *in praesentia conjunto* se manifiesta eidéticamente en el nivel plástico, donde la fusión de cuadrados y círculos genera un diseño cultural único, característico de la tradición amazónica del arte kené. Este rasgo visual, representativo de la cosmovisión amazónica, evoca un dinamismo fluido y cosmogónico que, en ocasiones, adopta un matiz lisérgico. Este enfoque amplía la resonancia simbólica y cultural del *graffiti*, destacando su papel como expresión artística y vehículo de identidad colectiva.

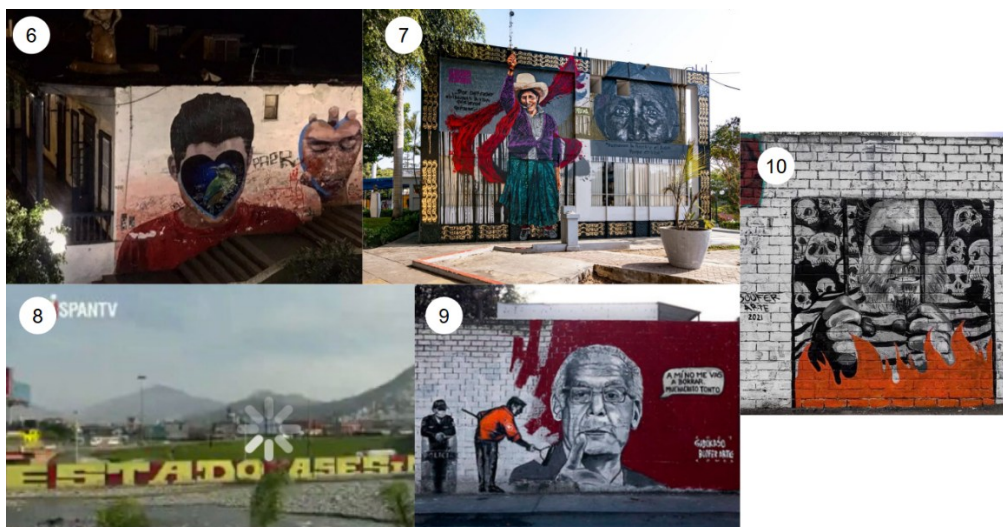
Sin embargo, el borrado de este mural revela una tensión cultural profunda, donde expresiones indígenas son consideradas inapropiadas o ajenas en un contexto urbano “formal” como lo es el distrito de San Isidro. La ausencia del mural, aunque no tan explícita, intensifica la desconexión entre las raíces amazónicas y la modernidad urbana limeña, lo que revela el desafío de integrar manifestaciones culturales indígenas en un entorno que aún resiste su visibilidad y valoración.

¹¹ Joven peruano asesinado el 14 de noviembre de 2020 durante las protestas contra el gobierno de Manuel Merino. Su muerte se convirtió en símbolo de la lucha por la democracia y los derechos civiles en el Perú.

¹² Joven peruano asesinado en las mismas protestas del 14 de noviembre de 2020. Al igual que Sotelo, su figura es parte de la memoria colectiva sobre la represión estatal y la protesta social.

¹³ Pueblo originario amazónico del Perú, reconocido por su arte textil y gráfico, especialmente el diseño kené, que expresa su cosmovisión. En los últimos años, han llevado su arte al espacio urbano como forma de visibilidad cultural.

Figura 3: Serie de imágenes (de la 6 a la 10) de la muestra recuperada.

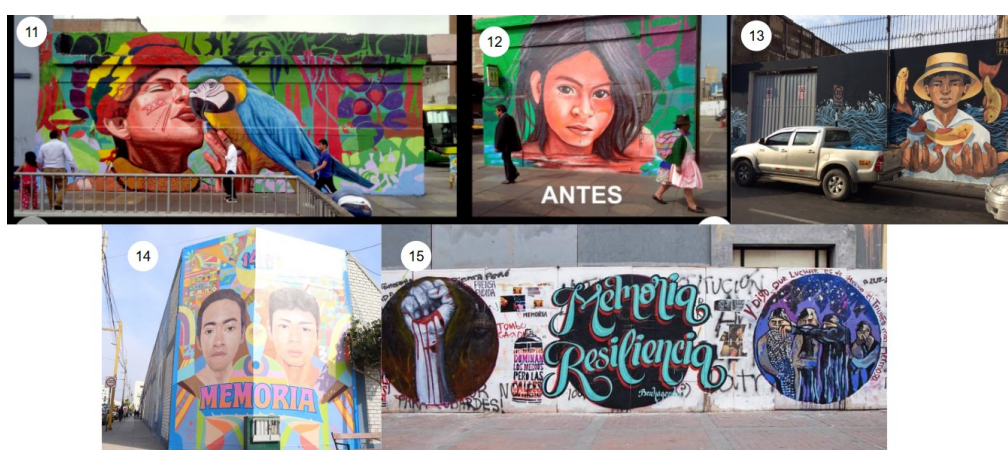


Fuente: recuperado de la selección elaborada en la plataforma X.

La retórica del modo *in absentia conjunto* (IAC) se emplea para representar lo sanguíneo, entendido como un discurso sobre la vitalidad fluida. Este modo, trabajado de manera más metafórica, explora la relación de interioridad de las personas, un tema central en varios ejemplos del corpus analizado. En la *imagen 6*, por ejemplo, se elimina el rostro de un joven para reemplazarlo con la imagen de un pájaro sobre un fondo azul, simbolizando inocencia y libertad. Aunque la silueta del rostro, diseñada en forma de corazón, opera bajo una lógica de interpenetración (*in praesentia conjunto*) a nivel eidético, el sentido general del *graffiti* encaja mejor en el modo *in absentia conjunto*, al sugerir una interioridad censurada o reprimida que se convierte en el núcleo del mensaje. Como parte de este modo retórico, también se sustituyen elementos visuales por otros símbolos, esto ocurre en el *graffiti* al lado derecho de la *imagen 7*. En esta se ve el rostro de un anciano, pero en lugar de representar la boca, se introduce una frase que genera una retórica de la oralidad y el habla: “Defiendo la tierra y el agua porque es vida”; lo que ocurre al mismo tiempo cuando —posteriormente— fue borrado, donde la ausencia del mural se convierte en un signo en sí mismo. El vacío resultante simboliza la censura y el silenciamiento de voces disidentes, acentuando la tensión entre el empoderamiento visual inicial y su posterior desaparición. La memoria colectiva mantiene vivo el mural (aunque no esté literalmente presente), otorgándole un significado aún más fuerte, lo cual revela la incapacidad de ciertos espacios públicos para aceptar discursos incómodos que desafían las estructuras sociales y económicas. El mural, aunque borrado, logra trascender su desaparición, convirtiéndose en un símbolo de lucha que persiste en la memoria cultural, destacando la tensión entre el signo visual y su imposición de silencio.

Esta misma retórica se evidencia a nivel plástico en la *imagen 8*, donde un fondo rojo —símbolo semántico de la tragedia y la sangre derramada— acompaña la inscripción “Estado asesino” en letras amarillas. Aquí, la combinación cromática actúa como un potente elemento metafórico, configurando el rojo como representación de la finitud violenta, pero también como emblema de resistencia. Esta idea se enraíza en la tradición político-cultural que asocia la sangre con la escritura, como lo sugiere José Carlos Mariátegui¹⁴ (2007) al parafrasear a Nietzsche en *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*: “Escribir con sangre”. Así, los colores refuerzan el discurso plástico predominante en los *graffitis*, donde la sangre no solo denuncia la violencia, sino que afirma la persistencia de la lucha.

Figura 4: Serie de imágenes (de la 11 a la 15) de la muestra recuperada



Fuente: recuperado de la selección elaborada en la plataforma X.

La retórica del modo *in praesentia disyunto* (IPD) se manifiesta en imágenes donde los elementos visuales permanecen como unidades independientes dentro de un mismo espacio, generando composiciones cargadas de simbolismo. En la *imagen 9*, este recurso se observa en la representación del ex presidente del Consejo de Ministros del Perú, Aníbal Torres,¹⁵ siendo parcialmente borrado por un personaje vestido de naranja —símbolo del partido político Fuerza Popular— acompañado por un policía, exponiendo un conflicto político de manera directa. De forma similar, en la *imagen 10*, el rostro de Abimael

¹⁴ Intelectual marxista peruano (1894-1930), considerado uno de los pensadores más influyentes de América Latina. Autor de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), obra fundamental para entender la estructura social, económica y cultural del Perú desde una perspectiva crítica e indigenista.

¹⁵ Político y abogado peruano, fue presidente del Consejo de Ministros durante el gobierno de Pedro Castillo (2022). Conocido por su discurso frontal y polémico, representó uno de los rostros más visibles del ala radical del Ejecutivo en su momento.

Guzmán¹⁶ aparece tras las rejas con un fondo de calaveras que contrasta lo /demoníaco/ con lo /celestial/, subrayando una narrativa moralizante que reconfigura la memoria histórica. Este modo retórico también se orienta hacia una dimensión gráfica más popular, como en la *imagen 12*, donde un *graffiti* de una comunidad de mujeres combina elementos visuales separados para construir una narrativa de solidaridad. De manera similar, en la *imagen 13*, se destaca la cultura marítima a través de una disposición visual que sigue este esquema disyunto, reforzando el simbolismo de la pluralidad cultural y su riqueza visual.

En un contexto de resistencia política, la *imagen 7* adopta este recurso para representar a Máxima Acuña,¹⁷ defensora ambiental peruana. Aquí, el flujo de sangre que rodea su figura establece una relación simbólica entre dos entidades disjuntas: la vitalidad de la sangre y la fuerza de la resistencia ambiental. Este juego visual resalta la relación de similitud entre ambas. Un uso particularmente destacado de esta retórica se encuentra en la producción folklórica y vernácula, donde la contigüidad —y no la similitud— entre los elementos visuales construye el significado principal.

Lo mismo ocurre con la *imagen 11*, el mural de Olfier Vladimir Leonardo Fernández¹⁸ que celebra la identidad cultural y la biodiversidad amazónica. Esta presenta el modo *in praesentia disyunto*, ya que los diferentes elementos del mural, aunque separados, coexisten en una misma narrativa visual que exige una interpretación activa por parte del espectador, lo cual se potencia en su capacidad para evocar la riqueza cultural presente en la selva peruana. Este mural resignifica el espacio público al transformarlo en un escenario de visibilidad cultural. La presencia del rostro humano, que representa a las comunidades indígenas, junto con el guacamayo, genera un diálogo entre cultura y naturaleza, que cuestiona las narrativas urbanas dominantes. Esta obra articula un discurso que valora la diversidad y la pluralidad, convirtiéndose en un símbolo de resistencia cultural y ecológica; por lo que Olfier utiliza el espacio público como un lugar de encuentro visual, invitando al espectador a reflexionar sobre su entorno. Así, el borrado de este mural provoca una transición hacia el modo *in absentia disyunto*; esto debido a que, la ausencia de los signos visuales rompe con la narrativa cultural y ecológica que Olfier había plasmado, lo que hace que se piense en este mural anteriormente pintado y posteriormente borrado como parte de una sola narrativa. Esta eliminación genera una presión negativa, donde la censura impuesta por la Municipalidad de Lima refleja una postura sistemática de rechazo

¹⁶ Fundador y líder del grupo terrorista maoísta Sendero Luminoso. Responsable de miles de muertes durante el conflicto armado interno en Perú (1980–2000). Murió en prisión en 2021, cumpliendo cadena perpetua.

¹⁷ Campesina y defensora ambiental peruana, reconocida internacionalmente por su lucha contra el proyecto minero Conga en Cajamarca. En 2016 recibió el Premio Goldman, considerado el “Nobel del medio ambiente”.

¹⁸ Artista visual amazónico, conocido por sus murales que fusionan identidad cultural indígena y biodiversidad. Su obra ha sido destacada por promover la visibilidad de las comunidades amazónicas en entornos urbanos.

hacia el arte no urbano. Como menciona el artista a través de su publicación en la red social Facebook, estas acciones coaccionan a los dueños de los muros y silencian las expresiones culturales de las comunidades, negándoles un lugar en el espacio público.

En la *imagen 14*, se presentan los rostros de Bryan Pintado e Inti Sotelo, configurados mediante una composición disyunta que intensifica su carga simbólica. Este recurso permite evocar una semiosfera figurativa que resalta aspectos de la cultura urbana y popular peruana, convirtiendo el *graffiti* en un espacio de memoria y resistencia. La separación de los elementos visuales, lejos de diluir el mensaje, lo potencia al destacar la individualidad y relevancia de cada componente dentro del marco colectivo. Este enfoque no solo conmemora a las víctimas, sino que también denuncia la violencia estatal en un contexto de censura, haciendo del *graffiti* un acto de resistencia frente a las estructuras de poder.

Por último, en la *imagen 15*, se representa una mano ensangrentada que simboliza la lucha del pueblo peruano durante las protestas de noviembre de 2020. Este elemento gráfico, cargado de un fuerte significado político, trasciende la simple representación para convertirse en un ícono proyectado en el modo *in absentia disyunto* (IAD). La sangre que recorre la mano no solo alude a las víctimas caídas, sino que también reafirma el compromiso y sacrificio de quienes enfrentaron la represión estatal. En este contexto, el *graffiti* adquiere una dimensión performativa, resignificando el espacio urbano como un lugar donde las voces silenciadas encuentran expresión y donde la memoria de la lucha permanece viva, a pesar de los intentos de censura y borrado.

4.2 Cartografía de la memoria y la apropiación del espacio

El análisis de las retóricas evaluadas permite identificar tanto el uso gráfico desarrollado en tiempos de crisis política como los diversos discursos que apelan a la memoria de conflictos recientes o pasados. Aunque los *graffitis* presentan matices y usos variados, se reconocen distintos tipos de memoria que se expresan a través de discursos o enunciados diferenciados, donde ciertos elementos son seleccionados para destacar visualmente (Greimas; Courtés, 1982). Estas memorias no solo reflejan dinámicas de rememoración, sino que también contribuyen a definir formas específicas de apropiación del espacio. Para sustentar este argumento, se propone una categorización de los discursos de la memoria basada en los hallazgos obtenidos de los modos retóricos presentes en los *graffitis*, organizados en un cuadrado semiótico. Es importante aclarar que, aunque cada elemento del cuadrado representa una posición, no se busca encasillar los *graffitis* en categorías fijas o puras de memoria. El criterio de selección utilizado se fundamenta en la reiteración semántica y la isotopía (Grupo

μ, 1987, 1993), lo que permite reconocer patrones discursivos en las representaciones visuales.

El discurso de la memoria mítica remite a figuras arquetípicas de una cultura pasada, como se observa en las *imágenes 2, 3, 4, 6 y 10*. Este enfoque recurre a expresiones antiguas y pasadas de civilizaciones remotas, representando, por ejemplo, a las víctimas como seres trascendentes o angelicales (*figura 4*) y a Abimael Guzmán (filósofo peruano y líder del grupo terrorista Sendero Luminoso) como habitante de un entorno infernal (*figura 10*). Su naturaleza temporal permite interpretarlo como una forma de mito social. Esta perspectiva conecta con la noción de “vestigios” planteada por Parret (2016), quien los describe como trazas culturales de un pasado remoto con valor arqueológico, esenciales en tanto que la referencia al tiempo implica evocar algo ausente. En la *imagen 2*, por ejemplo, el artista revisita esta representación mediante una retórica de *in absentia disyunto*, eliminando el color de piel de los personajes y sustituyéndolo por una paleta monocromática en blanco y negro. Esta decisión estética busca crear la significación del pasado como un discurso evocado que encuentra expresión en los murales.

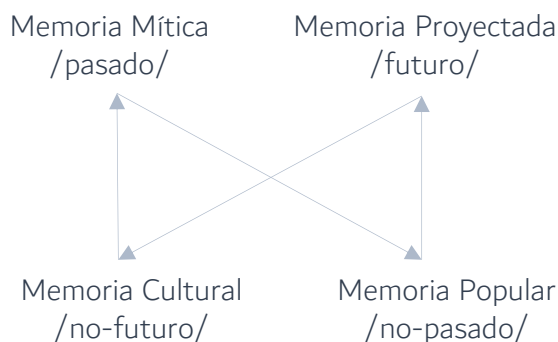
Por otro lado, existe la memoria popular, que se centra en acontecimientos inmediatos, como un asesinato reciente o una víctima durante un conflicto con el gobierno de turno (ver *imagen 1*). Este tipo de memoria, vinculada a lo cotidiano y lo vivido, se relaciona con lo espontáneo y orgánico de nuestra interacción diaria. Funciona como una impresión vívida de un momento específico, evocando lo inmediato a través de símbolos de la cultura popular que logran capturar la esencia emocional de los hechos. Ejemplos claros de esta memoria se pueden observar en las *imágenes 1, 7, 8, 9, 14 y 15*, donde los elementos utilizados reflejan la cercanía temporal y emocional de los acontecimientos. A diferencia de la memoria mítica, que opera en un plano trascendental y simbólico, la memoria popular se distancia de este enfoque al centrarse en la representación directa y concreta de los hechos. Mientras la memoria mítica idealiza y transforma a las víctimas en figuras arquetípicas, la memoria popular se enfoca en el contexto inmediato, empleando símbolos que remiten a la realidad tangible y a las emociones colectivas que surgen en respuesta a los eventos. No obstante, su representación les confiere un carácter simbólico que abstrae parcialmente su relación con los acontecimientos, como en la *imagen 14*, donde la palabra “memoria” se utiliza para evocar las protestas de noviembre de 2020. De esta manera, la memoria popular ofrece una interpretación más cercana y auténtica de los acontecimientos recientes, marcando una clara diferencia respecto al mito.

Por último, se reconoce otro tipo de memoria: la memoria cultural, que se configura como un registro de elementos culturales persistentes en el tiempo, representados mediante formas estereotipadas, como se observa en las

imágenes 5, 11, 12 y 13. Estos discursos, denominados de remanencia, se originaron en el pasado reciente y permanecen vigentes como excedentes culturales reinterpretados en nuevos contextos. Su representación estereotipada les confiere un carácter disjunto, separándolas del presente inmediato o popular, pero permitiéndoles resignificar el pasado en un lenguaje simbólico y autónomo. A diferencia de las memorias arcaicas o populares, la memoria cultural opera en un plano simbólico más abstracto, manteniendo relaciones lógicas de contrariedad, contradicción y complementariedad con otras formas de memoria. Estas conexiones, analizadas mediante un cuadrado semiótico, evidencian su papel como un puente narrativo que transforma el significado de los elementos culturales a través del tiempo.

En los *graffitis* analizados, se observa una marcada contraposición entre el pasado —lo mítico— y el futuro, aunque esta contraposición resulta incompleta, ya que solo uno de los términos —la memoria mítica— se materializa en el discurso visual. La representación del futuro, por el contrario, está ausente en las realizaciones gráficas. Esta ausencia puede interpretarse como un reflejo de la falta de visión o esperanza hacia el futuro, evidenciando una percepción colectiva de incertidumbre y desconfianza frente al porvenir. Al centrar su atención en la memoria del pasado, los artistas parecen buscar un anclaje en una identidad cultural que se reafirma como respuesta a un presente convulso y un futuro incierto. Este énfasis en el pasado no solo remite a un deseo de preservar las raíces culturales en medio de la turbulencia, sino también a una crítica implícita hacia la incapacidad de imaginar un horizonte prometedor. En este contexto, los *graffitis* funcionan como una narrativa de resistencia, una forma de preservar una memoria colectiva que se considera amenazada por las crisis políticas y sociales que marcan el presente. Al mismo tiempo, su silencio respecto al futuro deja un vacío discursivo que enfatiza la desconfianza y la precariedad de las proyecciones sociales y políticas en el imaginario colectivo. Presentamos estas categorizaciones discursivas de la memoria a modo de un cuadrado semiótico (Ver figura 5).

Figura 5: Cuadrado semiótico del discurso de la memoria en el *graffiti*.



Fuente: elaboración propia.

Del análisis del cuadro semiótico emergen dos actitudes predominantes hacia los *graffitis* y las memorias que estos evocan. Como se explicó en la metodología, aunque todos los *graffitis* están sujetos a censura, las percepciones hacia los discursos que representan varían significativamente. La primera actitud es la asimilación, que se refiere a las memorias reconocidas y, en muchos casos, institucionalizadas por la sociedad. Estas memorias tienen un nivel de aceptación generalizado que, independientemente de las posturas individuales, las posiciona como parte del imaginario colectivo. Este tipo de memoria, al ser ampliamente reconocida, permite cierto grado de consenso social sobre su significado, convirtiéndose en un vehículo para la reafirmación de identidades compartidas.

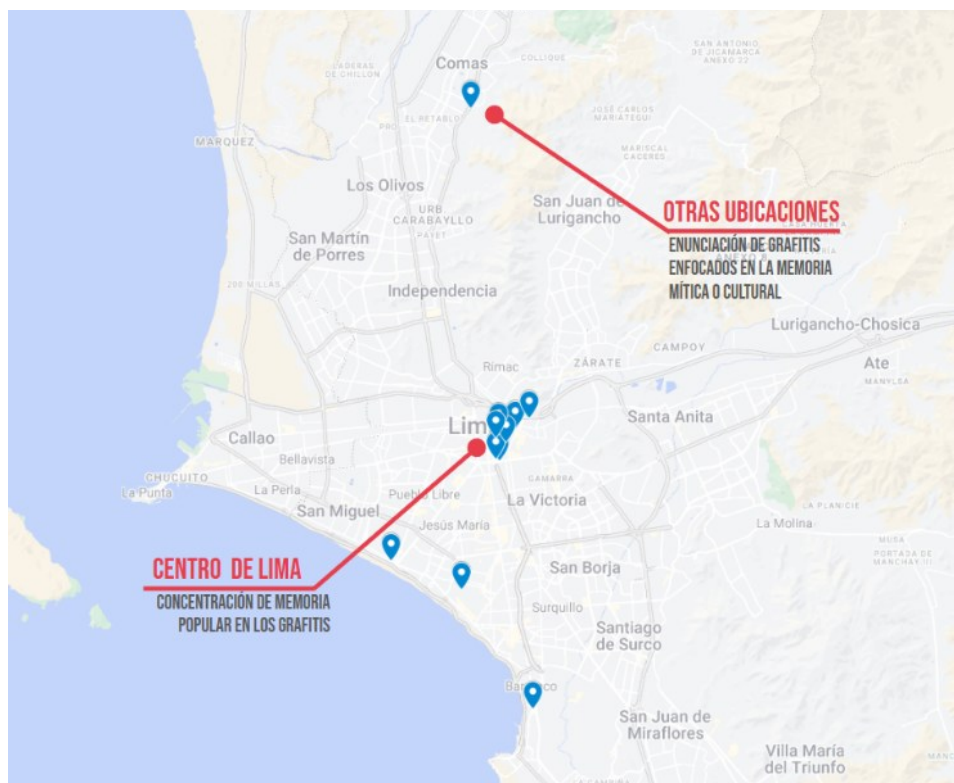
En contraste, la segregación surge en torno a aquellas memorias menos institucionalizadas, más ligadas a lo cotidiano y a experiencias específicas de ciertos grupos sociales. Estas representaciones, al carecer de un consenso social amplio, suelen generar debates, interpretaciones dispares o incluso polémica, lo que refuerza la división de posturas dentro de la sociedad. En este contexto, los *graffitis* asociados con memorias segregadas tienden a ser percibidos como controversiales o provocadores, desatando reacciones emocionales más polarizadas y segmentadas en función de las experiencias culturales de cada grupo.

Es importante subrayar que estas actitudes no son inherentes al *graffiti* en sí mismo, sino a las percepciones y emociones que evocan en diferentes culturas. Los *graffitis* funcionan como espejos culturales que reflejan tensiones sociales subyacentes, ya sea reforzando narrativas colectivas mediante la asimilación o desafiándolas mediante la segregación como señala la literatura especializada (Abdurahiman *et al.*, 2022; Kee *et al.*, 2021; Cook, 2024; Parker; Khanyile, 2024). En ambos casos, su impacto radica en la capacidad de movilizar emociones y debates que trascienden lo visual, convirtiéndose en herramientas de comunicación social profundamente cargadas de significado.

Como se puede observar en la figura 6, la ubicación de los *graffitis* en la ciudad pone de manifiesto una enunciación que varía según los tipos de memoria previamente identificados, configurando un mapa simbólico de narrativas urbanas. El centro de la ciudad, además de ser el espacio central de los acontecimientos políticos del país, es también el escenario principal de la mayoría de las protestas ciudadanas (Guerra; Yalán, 2022). Esto lo convierte en un núcleo donde predomina la memoria popular, vinculada a la inmediatez de los sucesos y a la expresión de las emociones colectivas generadas por la crisis social y política (Molina Saenz; Medina Ayala, 2021). En los muros del centro, esta memoria popular encuentra un lugar para reflejar tanto las tragedias como las victorias cotidianas del acontecer político. Debido a su naturaleza directa y espontánea, está relacionada con la actitud de segregación, ya que genera debates y divisiones en la percepción social (Corrêa, 2018). Sin embargo, también es posible observar

rastros de otras memorias, como la mítica y la cultural, que, aunque menos frecuentes en esta área, interactúan con los discursos predominantes del centro, ofreciendo perspectivas complementarias y a veces contrastantes (Greimas; Courtés, 1982).

Figura 6: Distribución de los *graffitis* en el espacio de Lima.



Fuente: elaboración propia.

Por otro lado, a medida que nos alejamos del centro hacia las periferias, se observa un cambio en la configuración de los discursos. En estos espacios, las memorias míticas y culturales comienzan a predominar, marcando una transición hacia narrativas más simbólicas y abstractas. La memoria mítica, con su carácter trascendental y arquetípico, tiende a reinterpretar el pasado a través de representaciones idealizadas o angelicales, mientras que la memoria cultural se articula mediante elementos estereotipados que resignifican el espacio urbano desde un plano simbólico (Kee; Turner; Labbé, 2021; Campos; Leal, 2021). Estas memorias parecen encontrar en las periferias un terreno fértil para su desarrollo, quizás debido a la distancia física y discursiva del centro y su inmediatez política. Aquí, los muros se convierten en espacios para narrativas más reflexivas, donde la resignificación del pasado y las tensiones culturales dialogan con las dinámicas locales, demostrando como el *graffiti* no solo apropia el espacio urbano, sino que lo reconfigura como un territorio de resistencia y transformación (Calvi, 2023; Baldini, 2022).

Así, los graffitis no solo expresan memorias diversas, sino que activan modos diferenciados de apropiación del territorio, configurando un mapa simbólico en el que cada muro funciona como un lugar de disputa, resistencia o reconocimiento.

Conclusión

La presentación de estas cuatro categorías de la memoria en un cuadrado semiótico parte de la contraposición entre *pasado* y *futuro*. Esta contrariedad permite identificar dos relaciones específicas con el tiempo presente: el presente como *no-pasado* y el presente como *no-futuro*. La conexión de esta estructura con los modos retóricos radica en que estos se construyen sobre un discurso temporal. Se trata de un discurso que apela a la temporalidad de los eventos, como la convocatoria de personas fallecidas o la evocación de su memoria. Tanto la convocatoria como la evocación son figuras que operan dentro del tiempo, y es precisamente esta dimensión temporal la que hace posible la emergencia de los modos retóricos. En este sentido, los modos retóricos están determinados por un discurso de la memoria social.

En este marco, los *graffitis* censurados en el espacio urbano de Lima revelan una dinámica compleja de apropiación y resignificación del espacio público, atravesada por tensiones sociopolíticas y culturales propias de la ciudad. En el centro —epicentro de protestas y acontecimientos políticos relevantes— el *graffiti* se convierte en una herramienta de apropiación de muros y calles, transformándolos en escenarios de resistencia y memoria colectiva. Predomina aquí una memoria popular, marcada por la inmediatez de los hechos y el impacto emocional de las crisis sociales. Esta memoria no solo responde al presente, sino que resignifica el espacio urbano al convertirlo en lugar de expresión colectiva y debate ciudadano. Aunque el centro concentra mayoritariamente este tipo de memoria, también alberga manifestaciones de memorias míticas y culturales, menos evidentes pero igualmente valiosas en la configuración de las narrativas visuales urbanas.

Por su parte, en las periferias, la apropiación del espacio adquiere un carácter distinto, donde las memorias míticas y culturales emergen con mayor fuerza, resignificando estos entornos desde narrativas simbólicas y abstractas. En estos espacios, los muros dejan de ser simples soportes y se convierten en territorios de identidad y resistencia cultural. La memoria mítica transforma el pasado a través de representaciones arquetípicas que dialogan con las tensiones sociales actuales, mientras que la memoria cultural resignifica elementos tradicionales para generar conexiones con el presente. Este proceso de resignificación no solo desafía las jerarquías urbanas que relegan estos espacios a una supuesta marginalidad, sino que también redefine su función dentro de la

ciudad, otorgándoles un rol central en la construcción de una memoria colectiva. Así, el *graffiti* reafirma su capacidad para reapropiarse del espacio público, cuestionar estructuras de poder y convertir los muros en narrativas visuales que entrelazan resistencia, identidad y transformación social. ●


Referencias

- ABDURAHIMAN, Shahim; KASTHURBA, Ayikkara Kizhakkayil; NUZHAT, Afifa. Role of street art and graffiti in conserving cultural built heritage in historic precincts — a socio-cultural comparative analysis of three case models in India. *SCIRES-IT — SCientific RESearch and Information Technology*, v. 12, n. 2, p. 99-108, 2023. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.2423/i22394303v12n2p99>. Consultado el: 17 mayo 2025.
- ABRAM, Sandi. Graffiti, Street Art and Murals Against the Neoliberal City. *SAUC - Street Art and Urban Creativity*, v. 10, n. 1, p. 54-71, 2024. Disponible en: <https://doi.org/10.25765/sauc.v10i1.919>. Consultado el: 17 mayo 2025.
- AGUIRRE CAHUA, Manuel Ernesto; CALCINA ROMERO, Luis Andrés. Escándalos, crisis presidenciales y juicio político. Razones para la destitución de Pedro Castillo en el Perú. *Desafíos*, v. 37, n. 1, p. 1-26, 2025. Disponible en: <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/desafios/a.14131>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- ARAYA LÓPEZ, Alexander. Graffiti and the media: between politics, art and vandalism. En: ŠKRABAL, Ondřej; MASCIA, Leah; OSTHOF, Ann Lauren; RATZKE, Malena (ed.). *Graffiti scratched, scrawled, sprayed: towards a cross-cultural understanding*. Berlín, Boston: De Gruyter, 2023. p. 143-170. Disponible en: <https://doi.org/10.1515/9783111326306-005>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- ARNOLD, Emma. Aesthetics of zero tolerance. *City*, v. 23, n. 2, p. 143-169, 2019. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/13604813.2019.1615758>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- BALDINI, Andrea Lorenzo. What is street art? *Estetika: The European Journal of Aesthetics*, v. 59/15, n. 1, p. 1-21, 2022. Disponible en: <https://doi.org/10.33134/eeja.234>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- BARENDT, Eric. *Freedom of speech*. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- BARTHES, Roland. *La Aventura Semiológica*. Barcelona: Paidós, 2021.
- BBC. La pintada del mural de Lima: el antes y el después de los murales que desaparecieron por orden del alcalde Castañeda. *BBC News Mundo*, 22 marzo 2018. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-43481060>. Consultado el: 20 dic. 2025.
- BIELETTO-BUENO, Natalia. Consideraciones sobre el aporte de la música en la fiesta popular callejera a la construcción del territorio. *Revista Musical Chilena*, v. 78, n. 241, p. 97-116, 2024. Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/66994>. Consultado el: 17 nov. 2024.
- BRAGAGLIA, Francesca. Another sign on the wall: graffiti slogans between dissent and post-political dynamics. *Environment and planning C: politics and space*, 2024. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/23996544241230185>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- CALVI, Maria Vittoria. La narración polifónica del estallido social chileno en el paisaje lingüístico de Santiago. *Philología Hispalensis*, v. 38, n. 1, p. 21-48, 2024. Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/PH/article/view/23965>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- CAMINHA, Giulia Soster. Graffiti na cultura hip-hop: relações entre linguagem, identidade e espaço urbano na perspectiva transperiférica e indisciplinar da Linguística Aplicada. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, v. 23, n. 3, 2023. Disponible en: <https://doi.org/10.1590/1984-6398202336947>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- CAMPOS, Ricardo; LEAL, Gabriela. An emerging art world: the de-subculturalization and artification process of graffiti and pixação in São Paulo. *International Journal of Cultural Studies*, v. 24, n. 6, p.

- 974-992, 2021. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/13678779211018481>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- CARRERA, Diego Andrés; MOINA, Jéssica Jessenia. Análisis semiótico del graffiti como manifestación artística en la ciudad de Quito-Ecuador. *AXIOMA*, v. 1, n. 24, p. 28-36, 2021. Disponible en: <https://doi.org/10.26621/ra.v1i24.686>. Consultado el: 17 nov. 2024.
- COOK, Richard. Crafting a 'senseplace': the touch, sound and smell of graffiti. *The Senses and Society*, v. 19, n. 2, p. 122-139, 2024. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/17458927.2024.2337104>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- CORRÊA, Laura Guimarães. Urban interventions in a global city: dissensus, consensus and ambivalence in the streets of London. *Medijske studije*, v. 9, n. 17, p. 48-67, 2018. Disponible en: <https://hrcak.srce.hr/file/300638>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- CUEVAS-CALDERÓN, Elder; DEMURU, Paolo; KANASHIRO, Lilian; YALÁN DONGO, Eduardo; ANZELMO, Angela. Guerra cultural de la derecha radical conservadora en TikTok: estudio comparativo de influencers en Perú, Brasil, Francia e Italia. *Letras*, v. 95, n. 141, p. 171-187, 2024. Disponible en: <https://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/2667>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- DARGENT, Eduardo; ROUSSEAU, Stéphanie. Perú 2020: ¿El quiebre de la continuidad? *Revista de Ciencia Política*, v. 41, n. 2, p. 377-400, 2021. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-090X2021005000112>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- DE OLIVEIRA, Ricardo Marnoto. "All City" — Graffiti Europeu como modo de comunicação e transgressão no espaço urbano. *Revista de Antropologia*, v. 52, n. 1, p. 11-46, 2009. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/41616455>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- DW. Sagasti culmina mandato en Perú con 52% de aprobación. *DW Español*, 27 jul. 2021. Disponible en: <https://www.dw.com/es/sagasti-culmina-mandato-en-per%C3%BA-con-52-de-aprobaci%C3%B3n/a-58638315>. Consultado el: 20 dic. 2025.
- EL COMERCIO. Castañeda: murales borrados que iban a ser historia de Lima. *El Comercio*, Lima, 24 abr. 2015. Disponible en: <https://elcomercio.pe/lima/castaneda-murales-borrados-iban-historia-lima-341861-noticia/>. Consultado el: 17 nov. 2024.
- ENCINAS, Daniel. Los escudos de la democracia en argentina y Perú: la crisis como ruta hacia el autoritarismo competitivo. *Revista de Ciencia Política*, v. 36, n. 3, p. 631-654, 2016. Disponible en: <https://www.scielo.cl/pdf/revcipol/v36n3/art04.pdf>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- EVERED, Kyle T. "Erasing the place of dissent: Inscriptions and eliminations of Gezi Park graffiti". *Area*, v. 50, n. 3, p. 361-369, 2018. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/area.12439>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- GARDUÑO OROPEZA, Gustavo. Graffiti. Una aproximación semiótica a la estética de las intervenciones urbanas. In: OLALDE RAMOS, María Teresa; FRAGOSO SUSUNAGA, Olivia; AMOROSO BOELCKE, Nicolás; FRAGOSO SUSUNAGA, Claudia (coord.). *Miradas semióticas: arte, diseño, ciudad*. Ciudad de México: universidad Autónoma Metropolitana. 2021. p. 249-270. Disponible en: <https://doi.org/10.24275/uama.352.8688>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- GÓMEZ VEGA, Renzo. Martín Vizcarra, el enésimo expresidente peruano camino al vertedero de la historia. *El País*, 15 dic. 2024. Disponible en: <https://elpais.com/america/2024-12-15/martin-vizcarra-el-enesimo-expresidente-peruano-camino-al-vertedero-de-la-historia.html>. Consultado el: 20 dic. 2025.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Figuras y estrategias: en torno a una semiótica de lo visual*. Trad. Gabriel Hernández Aguilar. Puebla: Siglo XXI, 1994.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, 1990.
- GRIFFIN, Andrew. Negociando el derecho a la ciudad: graffiti en Bogotá. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, v. 37, p. 209-229, 2019. Disponible en: <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2019.n37-12>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- GRUPO μ . *Retórica General*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.

- GRUPO μ . Tratado del signo visual. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.
- GUERRA, José Miguel; YALÁN DONGO, Eduardo. Brandalismo y protesta social: interacciones e identidades digitales en torno a la publicidad vandálica. *Comunicación y Medios*, v. 31, n. 45, p. 50-63, 2022. Disponible en: <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2022.64834>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- HIDALGO, David. Los carteles que se volvieron documentos de la indignación. *Ojo Público*, 18 nov. 2020. Disponible en: <https://ojo-publico.com/2258/los-carteles-que-se-volvieron-documentos-la-indignacion>. Consultado el: 17 nov. 2024.
- KEE, Michelle; TURNER, Sarah; LABBÉ, Danielle. "People want good graffiti": Tensions, contradictions, and everyday politics surrounding graffiti in Hanoi, Vietnam. *Area*, v. 54, n. 1, p. 96-104, 2022. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/area.12754>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- KRAJNIK, Flor Ruiz. *Héroes del bicentenario*. Días de lucha por la democracia en el Perú. Lima: Asociación de Fotoperiodistas del Perú, 2021.
- LEE, Jin; CHUNG, Kyong-Mee. Efectividad de tres estímulos no específicos de contingencia en la prevención de grafitis en baños en un entorno universitario. *Psychological Reports*, v. 112, n. 2, p. 408-418, 2013. Disponible en: <https://doi.org/10.2466/01.21.PR0.112.2.408-418>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- LÓPEZ, Silvia; FIGUERO-BENÍTEZ, Juan; MORENO, Pastora. Análisis del discurso presidencial en contextos de crisis: el caso de Dina Boluarte durante las protestas en Perú (2022-2023). *Más poder local*, n. 58, p. 9-28, 2024.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.
- MEGLER, Veronika; BANIS, David; CHANG, Heejun. Spatial analysis of graffiti in San Francisco. *Applied Geography*, v. 54, p. 63-73, 2014. Disponible en: <https://doi.org/10.1016/j.apgeog.2014.06.031>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- MOLINA SAENZ, Diana Nataly; MEDINA AYALA, Verónica Maribel. El graffiti como medio de expresión y su incidencia en la opinión ciudadana Latacungueña. *Revista Académica y Científica VICTEC*, v. 2, n. 3, p. [sin numeración], 2021. Disponible en: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/572/5722864002/5722864002.pdf>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- PARKER, Alexandra; KHANYILE, Samkelisiwe. Creative writing: Urban renewal, the creative city and graffiti in Johannesburg. *Social & Cultural Geography*, v. 25, n. 1, p. 158-178, 2024. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/14649365.2022.2134580>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- PARRET, Hans. *Epifanías de la presencia*. Ensayos semio-estéticos. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2016.
- PŮTOVÁ, Barbora. Graffiti, city, and anthropology. *Národopisná revue (Journal of Ethnology)*, v. 27, n. 2, p. 151-163, 2017.
- QUIROZ, Alfonso. *Historia de la corrupción en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2013.
- RAMÍREZ, Manuela; RODRÍGUEZ, Liseth; DE LOS ÁNGELES, María Amanda; ROZO, Hugo Alexander. El grafiti como artefacto comunicador de las ciudades: una revisión de literatura. *Revista Encuentros*, v. 15, n. 1, p. 77-89, 2017. Disponible en: <https://doi.org/10.15665/re.v15i1.812>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- TOVAR-GUERRA, Claudia; SALGADO, Isaac; HERNÁNDEZ-GARCÍA, Jaime. Apropiación del espacio urbano a través del taller artístico: un acercamiento a las subjetividades políticas de niños y niñas 190 del barrio Brisas del Volador (Ciudad Bolívar, Bogotá). *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, v. 19, n. 2, 2024. Disponible en: <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae19-2.eubv>. Consultado el: 20 mayo 2025.
- VIVERO, Luis Alberto. Murales y graffiti: expresiones simbólicas de la lucha de clases. *Ánfora*, v. 19, n. 33, p. 71-87, 2012. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=357834267004>. Consultado el: 20 mayo 2025.

YALÁN DONGO, Eduardo; CUEVAS-CALDERON, Eduardo; GUERRA, José Miguel; KANASHIRO, Luis. Brand silence in protest movements: commercial brands' discursive indifference during a social protest in Peru. *Journal of Narrative and Language*, v. 12, n. 24, p. 50-70, 2024.

 Silenced rhetorics: visual rhetoric of graffiti censored by conservative governments in urban spaces

 GUERRA TACILLA, José Miguel

 ESPINOZA, Adriana

 DOLMOS, Matheo

 IZARRA, Andrea

Abstract: This study analyzes how the visual rhetoric of censored graffiti in Lima since 2020 is articulated with discourses of social memory through temporal structures. In a context of political instability and conservative governments, many of these expressions have been erased under narratives of “urban beautification” and “political neutrality.” The theoretical framework draws on the visual rhetoric model developed by Groupe μ , applied to fifteen graffiti documents through digital media. Four rhetorical modes were identified: in *absentia conjoint*, in *praesentia conjoint*, in *praesentia disjunct*, and in *absentia disjunct*. These modes are linked to four types of memory — mythical, popular, cultural, and projective — organized in a semiotic square structured by temporal oppositions. Findings reveal that these rhetorical modes are closely tied to discourses of memory in the city, configuring a specific graphic memory that varies according to district and socioeconomic context. Far from being erased, censored graffiti activates visual forms of collective memory that transform urban space into a site of symbolic dispute and resistance against institutional censorship.

Keywords: rhetoric; memory; censorship; graffiti; spatial appropriation.

Como citar este artigo

GUERRA TACILLA, José Miguel; ESPINOZA, Adriana; DOLMOS, Matheo; IZARRA, Andrea. Las retóricas silenciadas. Retórica visual de *graffitis* censurados por gobiernos conservadores en el espacio urbano. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, n. 2. Dossiê temático: “Semiótica e retórica”. São Paulo, agosto de 2025, p. 99-121. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

GUERRA TACILLA, José Miguel; ESPINOZA, Adriana; DOLMOS, Matheo; IZARRA, Andrea. Las retóricas silenciadas. Retórica visual de *graffitis* censurados por gobiernos conservadores en el espacio urbano. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, issue 2. Thematic issue: “Semiotics and Rhetoric”, São Paulo, August 2025, p. 99-121. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 26/12/2024.

Data de aprovação do artigo: 22/04/2025.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This is an open access article distributed under the terms of a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

