

# ESPARCIR: MODOS DE HACER Y ARTE CONTEMPORÁNEO EN CARTAGENA

---

## SPREADING: WAYS OF DOING AND CONTEMPORARY ART IN CARTAGENA

NOHORA ARRIETA FERNÁNDEZ  
*University of California, Los Angeles*  
*nohoraarrieta@g.ucla.edu*  
<https://orcid.org/0000-0003-4951-5964>

*Artículo recibido el 5 de septiembre de 2024;*  
*aceptado el 26 de diciembre de 2024.*

### Cómo citar este artículo:

Arrieta Fernández, N. (2024). Esparcir: modos de hacer y arte contemporáneo en Cartagena. *Revista Palabra y Razón*, 26, pp. 14-35. <https://doi.org/10.29035/pyr.26.14>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Reconocimiento-No-Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional.

## RESUMEN

¿Cuáles son los lenguajes, las intuiciones, las disputas de lo sensible, que se tejen desde los gestos y prácticas que asoman en el proyecto *Esparcir*, del artista cartagenero Dayro Carrasquilla?, ¿de qué modo *Esparcir* sitúa el barrio como centro de conocimientos, de ejercicios éticos y políticos?, ¿y qué es lo que eso nos dice sobre ciertos modos de hacer y saber en el arte contemporáneo? Mediante una escritura lenta y descriptiva, alargándose en las preguntas, este ensayo pretende atender, cuidadosamente, a los modos y prácticas estéticas que se proponen en un barrio de Cartagena.

*Palabras claves:* Arte contemporáneo / arte colombiano / pensamiento afrodiáspórico / barrio / estéticas latinoamericanas.

## ABSTRACT

What are the languages, the intuitions, the disputes of the sensitive that are woven from the gestures and practices of *Esparcir*, a project by Colombian artist Dayro Carrasquilla? How does *Esparcir* situate the *barrio* as a center of knowledge, of ethical and political exercises, and what does this say about ways of doing and knowing in contemporary art? Through a slow and descriptive writing, inhabiting the questions, this essay intends to attend to the modes and aesthetic practices that are proposed within a *barrio* in Cartagena (Colombia).

*Keywords:* Contemporary art / Colombian art / afro-diasporic thought / barrio / Latin American aesthetics

En agosto de 2022 volví a Cartagena, la ciudad en la que nació, nacieron mis padres, y a la que llegaron mis abuelas. Volví por cuenta de la burocracia de una visa en Estados Unidos. Mientras esperaba a que la visa saliera, comencé a conversar con artistas de la ciudad. Este ensayo es una insistencia en algunas de las preguntas que surgieron en las conversaciones. Escribí en otra parte que el verbo *volver* viene del latín *volverê* y quiere decir, entre otras cosas, “hacer rodar, voltear”, “enrollar”, “desenrollar” (Arrieta Fernández, 2023a). Por ahora, continúo enrollada en las preguntas que se fueron haciendo en la vuelta. Desenrollarse es una acción lenta. Desde esa lentitud escribo; la escritura lenta es repetitiva: quizá, por eso, me cite con descaro. Pero es esta escritura lenta la única que se me ocurre para lo que llamo un pensar mormaso. Una escritura que se sabe desde el calor de las dos de la tarde, el mormaso, y el ritmo elástico, casi detenido, que ese calor impone en Cartagena; un calor que evapora las formas y por ello exige cierto cuidado al momento de nombrar<sup>1</sup>. Es con esa escritura, y con ese ritmo, que querría detenerme a mirar el proyecto *Esparcir*, del artista cartagenero Dayro Carrasquilla: ¿qué tipo de poética dibuja un hombre que recorre con una carretilla las calles de su barrio?, ¿cuál es la escritura a la que llama ese gesto?

Dayro Carrasquilla nació en Plato, un municipio de Magdalena, pero creció en Nelson Mandela, un barrio en la periferia de Cartagena. En *Esparcir*, Carrasquilla recorre las calles de Nelson Mandela con una carretilla en la que acarrea una casita de madera con plantas. Durante el recorrido, anuncia con un megáfono que cambia plantas por historias. *Esparcir* es un gesto sensible, para citar las palabras de Dayro, en el universo de gestos sensibles que el artista ha creado en torno a Nelson Mandela. En particular, en torno al cotidiano del barrio, fundado por familias desplazadas por el conflicto armado colombiano de los años noventa. Una lectura de *Esparcir* supone un compromiso ético con dicha experiencia del trauma. Reconociéndola, respetándola, y por tratarse este ensayo de un ejercicio más bien contemplativo, es que intento una escritura lenta que me permita preguntar por “las estéticas, espacialidades, temporalidades”<sup>2</sup> que el gesto de Dayro sugiere: ¿cuáles son los lenguajes, las intuiciones, las disputas de lo sensible, que se tejen desde los gestos y prácticas que asoman en *Esparcir*?, ¿de qué modo *Esparcir* sitúa al barrio como centro de conocimientos, de

---

<sup>1</sup> De acuerdo con el Diccionario de Americanismos, mormaso es el calor fuerte y sofocante del verano. Digo mormaso aunque en Cartagena no usamos esa palabra; en Cartagena diríamos “fogaje” o “sofoco”. En el hablar popular de Brasil, “mormaço”, además de calor sofocante, se refiere a “enamoramiento”. Es por esa delicadeza, casi etérea, que supone la palabra mormaso en cuanto enamoramiento, que la elijo.

<sup>2</sup> En su lectura de *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo, Acosta López se pregunta por “gramáticas sensibles” que introduzcan otros “lenguajes, otras estéticas, otras espacialidades y temporalidades” que abran nuevos marcos conceptuales “para hacer sensible e inteligible” “el paradójico encuentro entre olvido y resistencia” (2019, p. 37). Cuando pienso en *Esparcir*, pregunto por estas “estéticas, espacialidades y temporalidades” que abren otros marcos conceptuales.

ejercicios éticos y políticos?, ¿y qué es lo que eso nos dice sobre ciertos modos de hacer y saber en el arte contemporáneo?, ¿qué nos dice sobre las prácticas artísticas en una ciudad como Cartagena, el puerto de esclavizadxs más importante del imperio español en el siglo XVII, y hoy sitiada por las dinámicas de extracción, violencia, racismo estructural, trata de personas, que multiplica la industria turística?

El gesto sensible de Carrasquilla (el hombre que recorre el barrio con una carreta para intercambiar plantas) insinúa modos de hacer desde el encuentro<sup>3</sup>. En el encuentro se redibuja una geografía (el *barrio* que se recorre, la *calle* donde se dialoga, el *patio* en el que crecen las plantas medicinales) en la que se generan conocimientos y modos estéticos particulares. Ante las réplicas incesantes de la violencia colonial en Cartagena<sup>6</sup>, ¿de qué modo el barrio, la calle, el patio, forman enclaves poéticos y materiales, territorios que, haciendo la vida, rechazan la muerte?

Comencé diciendo que me impulsa en este ensayo un pensar mormaso. Desde la casi quietud del mormaso, querría agarrarme a la pregunta como práctica. Pensando en la producción contemporánea de artistas afrodescendientes en Brasil, Fabiana Lopes (2024) señala la necesidad de expandir el momento de las preguntas, y las preguntas mismas, para aspirar a una comprensión ampliada de dicha producción. Para Lopes, quedarse en la pregunta significa optar por la descripción como metodología teórica (comunicación personal, junio de 2024). La descripción de la obra, la atención cuidadosa a los detalles, a las elecciones, a lo que en ella acontece, es un momento detenido que genera en sí mismo posibilidades creativas, o como diría Glissant, “estructuras imaginarias” (1997, p. 100). Elijo entonces la descripción y el potencial de la pregunta<sup>7</sup>.

---

3 Esta pregunta dialoga con la práctica de la historiadora del arte Kency Cornejo, quien en *Writing Art Histories From Below: A Decolonial Guanaca-Hood Perspective* (2019) propone una historia del arte que se “enraiza” en el barrio (p. 76).

4 Cuando me refiero a modos de hacer y saber en este ensayo, lo hago en conversación con corrientes del pensamiento feminista negro. En el ensayo “Toward a Black Feminist Poethics”, Denise Ferreira da Silva, citando a Barbara Christian, se pregunta por las posibilidades de saber, hacer y existir a las que se abre una poética feminista negra (2014, p. 81). Me he referido a estos modos en el arte colombiano contemporáneo en mi ensayo “Sobre lo que podría ser una poética afrodiásporica: cuatro artistas colombianas” (2023b). Lo que me interesa aquí es seguir ensayando, como ejercicio de imaginación, las posibilidades de saber, hacer y existir que se articulan en *Esparcir*.

5 En un ensayo para el catálogo de la Bienal de Mercosur de 2020, Fabiana Lopes (2020) propone una poética del encuentro para pensar las estéticas de un grupo de artistas negras invitadas a la Bienal. He escrito en otra parte sobre el encuentro como poética y lenguaje en algunas artistas colombianas. *Esparcir* entra en esa tradición al proponer el encuentro como un modo de hacer, una poética en la que acontece aquello que se entiende como el barrio. Ver Arrieta Fernández (2023b).

6 Digo violencia colonial, pero entiendo que se articula igualmente una “colonialidad del poder”, tal y como la conceptualiza Quijano, citado por Castro-Gómez (2007, p. 19).

7 En un intento similar al de Lopes, el historiador de arte Darby English aboga por una práctica de *soft eye*. Pensando en el ejercicio de mirar piezas de arte contemporáneo, English defiende la necesidad de observar con “ojos suaves”. Ojos que no impongan, ojos que insistan en las preguntas que las piezas inauguran (English, citado por Lopes, 2024).

Describiré algunas secuencias del video de *Esparcir* para presentir la naturaleza movible y colectiva de ese proyecto que, en tanto gesto, adquiere significado como parte del universo de gestos sensibles de Carrasquilla en Nelson Mandela<sup>8</sup>. La descripción lenta es una opción temporal ante otra pregunta en la base de esta escritura: ¿cómo mantener algo de eso que se mueve y que se pronuncia a múltiples voces en este ensayo que se escribe apenas con diez dedos? No es esta una escritura que, comentando *Esparcir*, intente hablar desde el barrio o por el barrio. A lo que se aspira aquí es apenas al acercamiento. Un gesto que, haciéndose, reconoce su propia imposibilidad. La distancia, para quienes nos fuimos, ya está dada, pero quizá la descripción abra un espacio para recrear el diálogo, la conversa grupal, los cuentos de terraza, aquello que se dice a las dos de la tarde, cuando la lluvia aún no ha caído, cuando el mormaso, fogaje, sofoco, se extiende lento, al arrullo de los gritos del señor del aguacate, de la señora de las frutas, del chatarrero.

### 1. *Esparcir* (fragmentos)

*Una descripción de la primera escena podría ser esta:* la cámara repara en las hojas ovaladas, dentadas, de un retoño de orégano. Una voz pregona: “cambiamos plantas medicinales por historias que le recuerden el monte. Por recetas. Tenemos albahaca, orégano, culantro, ajeno, orégano de la sierra, llantén, caraguala, acetaminofén, albahaca morada, cola de caballo”. El pregón continúa y se repite mientras la cámara se fija en retoños de albahaca, acetaminofén, caraguala, orégano, y en las manos de una *mujer con gorra roja* que los acaricia, en el rostro de la mujer, en su nariz, que olfatea las hojas.

*Una descripción de la segunda escena podría ser esta:* sobre una carretilla de madera, una casa, también de madera, se equilibra cuidadosamente. En los costados de madera de la casa gravitan, como sostenidos por el aire, los retoños dentro de unas ollitas que son el fruto del árbol que algunos llaman “coco de mono”. *La mujer con gorra roja* y dos hombres ubican los retoños, uno por gancho: un retoño sujetado por un hilo que se curva amoroso.

En el fondo, el pregón: “hacemos intercambios de plantas medicinales por historias. Historias cortas que les recuerden las plantas. Por muy cortica que sea, se lleva su planta”.

---

8 Digo *Esparcir* y me refiero a la acción (el recorrido con la carretilla) y al video que fue filmado de esa acción (que describiré en la sección que sigue). Carrasquilla participó con el video y una serie de fotografías en el 46 Salón Nacional de Artistas (2022) como parte de la curaduría Línea Negra. En el marco de este ensayo, cuando digo *Esparcir* también me refiero al conjunto de prácticas y gestos sensibles que arropa el proyecto y que van más allá del día en que se filmó el recorrido. Más que una elección mía, esta multiplicidad de “sentidos” viene del carácter no cerrado, siempre abierto, del proyecto. Algo de eso es lo que intuyo en las conversaciones con Dayro Carrasquilla.

*Una descripción de la tercera escena podría ser esta:* un hombre con megáfono junto a la casa de la carretilla. La casa es un jardín flotante, movable. El hombre pregona: “hacemos intercambios de plantas medicinales por historias”. Pasa otro hombre con carretilla y mira al hombre del megáfono. Pasan jóvenes que miran. Pasan los perros. La calle es de tierra y, aunque el cielo está nublado, sabemos que hace calor. Un fogaje, un sofoco.

Lo siguiente son las conversaciones.

*El hombre con la camiseta azul de la red de liderazgo juvenil le dice a la cámara:* “hay muchas plantas que no conocemos para qué sirven, pero antes, en los tiempos de antes, no existían ni las pastillas. Todo era medicinal con plantas, pero hemos cambiado... Muchas plantas sirven para muchas cosas, como el orégano para el dolor de oído”. *El hombre con la camiseta azul de la red de liderazgo juvenil* balancea en la mano derecha una plantita de aloe.

*La señora de blusa rosada.* “¿Cuál dice usted?”, pregunta el hombre del megáfono señalando los retoños en la casita. “Yo quiero la hierbabuena”, responde *la señora de blusa rosada*. “Entonces usted me regala esa historia”, dice el hombre mientras le extiende el retoño a la mujer. “Esta matica me recuerda cuando yo estaba pequeña [y] mi mamá nos hacía un agua con ella y nos quitaba la gripa”, cuenta *la señora de blusa rosada*.

En el fondo, el pregón: “intercambiamos plantas medicinales por historias que le recuerden el monte”.

El hombre del megáfono y un *hombre en esqueleto azul* empujan la carretilla sobre una pendiente rocosa. Alrededor: los palos de mangos, las terrazas, los matorrales, los arbustos florecidos, las vecinas sentadas en la puerta. En el fondo, las conversaciones: los adolescentes que se llaman a gritos; el ladrido de los perros.

[...]

Llueve. Es obvio que ese calor grisáceo era de lluvia. El agua horada la tierra, la abre como si fuera una piel. El hombre del megáfono conversa con otros hombres: parece que discuten cómo subir otra pendiente con la carretilla.

[...]

Siguen las conversaciones.

*La señora del vestido negro.* Con un retoño en cada mano, *la señora del vestido negro* levanta la mirada al cielo en un gesto de oración porque “aquí a Nelson Mandela y a la calle veinte de julio no viene nadie ni a traer una mata, pero bendecidos serán ellos, padre, y también todas estas matas, padre mío, que tú bendigas a cada uno de ellos”. *La señora del vestido negro* cierra los ojos.

“Me gustaría saber qué es lo que usted piensa cuando ve la casita con las matas”, pregunta el hombre del megáfono. “Ay, la finca”, contesta *la señora del vestido negro*. “Las maticas guindando... Pienso en los terrenos, los campesinos... Porque también a la tierra que uno va a sembrar estas matas hay que hablarle. Quiero que mi planta esté hermosa. Yo ahora hago el abono orgánico con la concha del plátano, la concha del plátano verde bien bien como cuando uno va a picar una cebolla y se lo echo a mis matas. Ojalá usted fuera un momentico a mi casa. Yo la verdad es que tengo mis matas hermosas”.

“¿Cuando usted se viene se trajo con usted alguna matica?”, pregunta el hombre del megáfono [...] “No [...] Me vine volada de esos malvados que me hicieron salir de la finca, los dueños de todo, lo hacían salir a uno hasta desnudo” [...] dice *la señora del vestido negro*.

[...]

*Una descripción de la escena final podría ser esta:* los hombres se detienen con la carretilla frente a una casa pintada color mamón. De pie en la terraza están *la señora del vestido negro* y un niño. Hay arbustos, ropa tendida, un gato que se acicala sobre una silla rimax color beige. El hombre del megáfono, ya sin megáfono, saluda con un apretón de mano a *la señora del vestido negro*, que lo invita a entrar. La cámara atraviesa la casa hasta una pared de ladrillo rojo en el patio. Señalando la pared, *la señora del vestido negro* enumera las plantas que cuelgan: el anamú, la lengua 'e suegra. El hombre sin megáfono mira a la pared de plantas, a *la señora del vestido negro*, a *la mujer con gorra roja* que lo ha acompañado hasta el patio, sonríe y dice: “bueno, fíjese, así es como está la casita”<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> En la grabación de *Esparcir* participaron Jackeline Mojica P. (sabedora de lo verde); equipo logístico: Jhon Rojas L. y Horacio Herrera R.; producción video: Canal Cultura; cámara: Alfredo Marimón; director y productor audiovisual: Carlos Castro M.; Comunidad de Nelson Mandela, Sector las Torres.



*Esparcir* (2022). Foto cortesía del artista.



*Esparcir* (2022). Foto cortesía del artista.



*Esparcir* (2022). Foto cortesía del artista.



*Esparcir* (2022). Foto cortesía del artista.

## 2. “Aquí a Nelson Mandela”

El pregón no podría ser más familiar: “cambiamos plantas medicinales por historias que le recuerden el monte. Por recetas. Tenemos albahaca, orégano, culantro, ajeno, orégano de la sierra, llantén, caraguala, acetaminofén, albahaca morada, cola de caballo”. El pregón replica el modo de los chatarreros que recorren las calles tibias de la ciudad para cambiar pedazos de metal oxidado por vasijas de peltre o vasos de plásticos. El pregón, en cuanto pregón (y en tanto pregón, gesto), hace parte del paisaje sonoro que caracteriza a los barrios de la ciudad, similar al del hombre del aguacate o al de la mujer que vende las frutas. La casa con plantas que acompaña al pregón imita otro gesto que adquiere sentido en este barrio en particular —construido por gente venida del campo— y en los conocimientos de esa gente: aquel de sembrar en las alturas, paredes, paredillas, para evitar que las gallinas y otros animales acaben con los retoños (“fijese, así es como está la casita”). En conjunto, los gestos intuyen el barrio, las calles que lo recorren y los patios en los que crece el monte.

El barrio como *leitmotiv* no es nuevo en las tradiciones estéticas cartageneras. Roberto Burgos Cantor publicó en 1980 una colección de cuentos con historias de personajes inspirados en un barrio cartagenero, *Lo Amador*. En 1988, Pedro Blas Julio publicó *Poemas de Calle Lomba*, una colección de poesía en la que la voz poética se construye en diálogo con experiencias del barrio Getsemaní. Joy Güeto publicó en 2022 *Gente de la loma*, una recopilación de narraciones (o sociología literaria, como la bautiza Güeto) en torno al día a día y el miedo de lluvia con el que convive un barrio en las faldas del cerro de la Popa. Algunas series de Heriberto Cogollo son memorias pintadas del barrio de Torices, mañanas en Marbella o mediodías de béisbol.

En el universo poético de Dayro Carrasquilla, el barrio es el articulador de la obra. De su día a día de barrio surgen proyectos como *Lavatorio: estación de zapatos* (2017), en el que, dotado con una palangana de agua y un trapo, el artista limpia los zapatos empolvados y enlodados de los pobladores de Nelson Mandela. O *Fragmentos* (2017), una colcha de imágenes (que simula una colcha de retazos) en la que se leen frases de sobrevivientes del conflicto armado que viven en Nelson Mandela. *Territorios de Paz* (2008), *Entre Dientes* (2014) y *Mandela* (2016) son otras de las obras de Carrasquilla hechas no desde, sino en el barrio (comunicación personal, junio de 2024). La elección de la preposición *en* denota tanto el lugar como las temporalidades y los modos a los que aspira la práctica de Carrasquilla. Denota también con quién y para quién se hace la práctica: el barrio. A Carrasquilla le gusta contar que el día de la defensa de su tesis de maestría en artes visuales invitó al comité evaluador a Nelson Mandela. Allí, en una casa pequeña con techo de zinc, a las dos de la tarde, bajo el sol caliente, sin internet, ocurrió la presentación. ¿Cuáles son las sensibilidades que abre, a las que se abre, el barrio, sus estéticas, temporalidades?

Decía que en *Esparcir* el barrio es una recopilación de gestos: el pregón para intercambiar plantas, la mujer que acaricia los retoños, el hombre que interpela a las señoras para que le cuenten una historia, las vecinas que escuchan sentadas en la puerta. Y es un acúmulo de las imágenes que acompañan los gestos: los palos de mango, las puertas de las casas, los matorrales, los arbustos florecidos, los perros que ladran, el jardín flotante de la carretilla. Con cuidado, casi con ternura, desde las primeras imágenes, *Esparcir* desestabiliza el modo como se nombra e imagina el barrio desde fuera de él.

Nelson Mandela fue fundado en 1994<sup>10</sup>. Hoy viven allí alrededor de 50.000 habitantes. 80% de las familias llegaron desplazadas por la violencia del campo en Colombia durante las décadas de los noventa y los dos mil. El 20% restante llegaron de otros lugares de Cartagena, desplazados por la escasez económica y el subempleo. Hasta hace poco, carecía de un centro de salud, y el acceso a los servicios públicos sigue siendo limitado. Durante los primeros años de fundación, las bandas criminales replicaron en las calles la violencia que había desplazado a los habitantes llegados del campo. Los asesinatos recurrentes, las listas de desaparecidos hicieron que Nelson Mandela fuese considerado un barrio caliente, peligroso, por el resto de la ciudad.

Entonces está eso, lo que se piensa en Cartagena. Y está *Esparcir*, lo que allí acontece y se ve: *la mujer con gorra roja* que acaricia los retoños, el cuidado con el que se curva un hilo que amoroso sostiene un retoño de planta, el modo como se pide una historia o la mirada agradecida con la que *el hombre del megáfono* observa a *la señora del vestido negro*. Están los palos de mango, las puertas de las casas, los matorrales, los arbustos florecidos, los perros que ladran, el jardín flotante de la carretilla. En *Esparcir*, el gesto cotidiano es entendido como gesto sensible y como práctica que crea posibilidades de existencia<sup>11</sup>. En la práctica, los modos de hacer, saber y existir producen

---

<sup>10</sup> Las iniciativas de memoria del gobierno colombiano (y la de los pobladores del barrio) en la última década han recopilado numerosos documentos sobre la historia de Nelson Mandela. Ver <https://museodememoria.gov.co/mandeleros-especial-web/>

<sup>11</sup> Entiendo cotidiano y práctica del modo que lo hace Tina Campt: “the quotidian must be understood as a practice rather than an act/ion. The quotidian as a practice honed by the dispossessed in the struggle to create possibility within the constraints of everyday” (2017, p. 4). Práctica aquí como algo que está siendo y que se repite, que, además, es intergeneracional. En ese sentido, la práctica (en cuanto gesto sensible) activa una suerte de *tiempo espiralar*, como lo denominaría Leda María Martins (2021), un tiempo que es, simultáneamente, pasado, presente y futuro.

En nuestras conversaciones, Dayro no distingue, a diferencia de Campt, entre acción y práctica. Para él, las dos constituyen el gesto. Cuando uso la palabra gesto en este ensayo, intuyo, por un lado, algunos de los sentidos que la palabra adquiere en las conversaciones con Dayro y, como cartagenera, en el habla popular de la ciudad. Es el mismo Dayro quien me recuerda que en Cartagena acostumbramos a decir que “alguien tuvo un gesto”. Ese gesto se puede referir a una acción con características negativas (“un gesto que me molestó”), pero, si pienso en mi madre y sus amigas, la palabra gesto califica por lo general acciones positivas y de cuidado: “ella tuvo un bueno gesto”, “ella tiene este gesto”. Se podría insinuar, entonces, que el gesto/los gestos señalan acciones

el territorio, el barrio, que es una creación colectiva<sup>12</sup>. Es el mismo Dayro quien cuenta que entiende el territorio como “dinámicas de relaciones, de construcción, de encuentros e [incluso de] desencuentro” (comunicación personal, junio de 2024). El barrio, la calle, el patio no existen solo como geografías materiales; se hacen constantemente. Por eso el llamado con megáfono y lo que él produce: las señoras que salen a ver la casita con plantas, los hombres que ayudan a moverla gratuitamente, los diálogos, los intercambios de anécdotas y conocimientos sobre las plantas medicinales, los chistes, las miradas. Es eso amorfo, movable, lo que hace al barrio, la calle, el patio.

El jardín flotante de la casa sobre la carretilla propicia relaciones que crean el territorio (el encuentro/intercambio), a la vez que señala cómo estas intuyen, en calma, en una frecuencia casi inaudible, en un tiempo elástico, como el del mormaso, algo que se parece a la fuga<sup>13</sup>. En “Cultures on the Edges: Caribbean Creolization in Historical Context” (2002) Trouillot cuenta que, en el orden de la plantación, las huertas de lxs esclavizadxs eran espacios para asegurarse el sustento y mantener conocimientos que imaginaban la libertad<sup>14</sup>. Cartagena, el mayor puerto de esclavizadxs del imperio español

---

que hacen posible la supervivencia colectiva. Por otro lado, cuando uso gesto en este ensayo intento, simultáneamente, un diálogo no siempre explícito con corrientes del pensamiento afrodiaspórico y sus intersecciones con las teorías de la *performance*, en particular Leda Maria Martins. Aunque Martins lee el gesto en el contexto de *performance* ritual, su comprensión de este como acción que supone en sí misma una episteme (modos de hacer y saber) insinúa algo de lo que acontece en *Esparcir*: acciones-prácticas cotidianas que dan cuenta de modos (epistemologías). Cito a Martins: “O gesto, a expressão do movimento, é um código cultural e significa socialmente. Como todo signo, em seu estatuto simbólico, o gesto, independentemente de sua natureza, é uma convenção, um signo interpretante em qualquer produção semiótica de uma cultura e, por extensão, de todos os processos de construção cognitiva que essa mesma cultura opera, nos domínios sociais, estético, filosófico, etc. [...] No âmbito das performances rituais negras, o gesto, além de suas funções ditas exteriores, descritivas, ilustrativas e, mesmo, expressivas, pode e deve ser pensado como um “em si mesmo” interior e anterior, uma condensação significante, síntese performática por excelência, em toda a gama extensiva de sua natureza, como hábito, conduta, léxico, ideograma e hieróglifo” (2021, p. 85).

12 a) En una entrevista con el periodista David Lara (2017), Carrasquilla afirma que “le interesa reforzar conceptualmente el discurso relacionado con los modos de ser y estar en la periferia”; b) refiriéndose a las prácticas artísticas contemporáneas, Kekená Corvalán argumenta que estas “producen territorios” porque “construyen colectivos, se desmarcan. Son rizomáticas” (2021, p. 61). Entiendo el barrio en este apartado no como una categoría que generaliza. Digo barrio e imagino las relaciones, los intercambios, el territorio particular que se construye en cada momento.

13 Uso el sustantivo “calma” para referirme a ese carácter de “quiet” que, de acuerdo con Tina Campt, tienen las formas de “refusal” del cotidiano negro en la diáspora a diversas formas de opresión (Campt, 2017). El tiempo elástico, del mormaso, es un tiempo de calma, y lo que en él acontece (o no, puede que no, pues tiene una frecuencia casi inaudible) enfrenta el tiempo opresivo (y las opresiones) del tiempo del capital.

14 Estoy citando a Trouillot (2002) para hablar de enclaves dentro de la plantación, pero también podría traer a Kamau Brathwaite (1975), Sylvia Wynter (1971) o Édouard Glissant (1989, 1997). Es extensa la producción diáspórica sobre *eso otro* que acontece en y resiste a la plantación. La mención a la plantación en un espacio como Cartagena, una ciudad colonial “por fuera del circuito de la plantación” (Abello, 2015) parece un despropósito histórico, pero lo hago utilizando la plantación (i) como un concepto migratorio para pensar en el pasado esclavista tal y como lo hacen grupos

en el siglo XVII, arrastra su pasado colonial en los niveles de desempleo de una masa popular mayoritariamente afrodescendiente (Carrascal y Riccardi, 2019); en las dinámicas de expoliación del turismo que, amparado en narrativas de desarrollo, desplaza a comunidades nativas de la Boquilla o Barú; en el perfilamiento policial que expulsa del centro histórico a personas negras, populares, trans, o en la violencia policial que extermina a la juventud negra en las periferias de la ciudad. En el orden colonial de Cartagena, la calle que se recorre, el patio en el que se siembran retoños en las paredes o las terrazas en las que las vecinas conversan simulan aquellas huertas que creaban, en su frecuencia mínima, otros modos de existencia en la plantación<sup>15</sup>. Si la colonización es la imposición de modos del ser y habitar la tierra sobre otros (Ferdinand, 2021), los modos de habitar, saber, existir, sentir y relacionarse que se intuyen en *Esparcir* tejen el territorio a la vez que persisten en crear la vida en una ciudad que la niega.

### 3. “Muchas plantas sirven para muchas cosas, como el orégano, para el dolor de oído”

De acuerdo con el diccionario de la Real Academia, “esparcir” significa, entre otras cosas, diseminar, sembrar, repartir. ¿Qué es aquello que se disemina, se siembra, se reparte? No exagero si digo que el verde es el color menos asociado a Nelson Mandela por cualquier cartagenerx que no haya visitado el barrio. Me corrijo: el verde es el color que menos asociamos a Nelson Mandela y a la ciudad<sup>16</sup>. Sin embargo, la primera imagen de *Esparcir* es un retoño de orégano verdísimo, y la carretilla recorre calles destapadas en las que los árboles y arbustos disputan el terreno con el lodo. ¿Qué es aquello que se disemina, se siembra, se reparte? El tono verdoso de *Esparcir* acerca el proyecto a las propuestas de artistas caribeñxs<sup>17</sup> que elaboran lenguajes visuales a partir de modos de saber y hacer (vegetales) de poblaciones indígenas y afrodescendientes, como Joiri Minaya o Eliazar Ortiz. Los dibujos e instalaciones de Eliazar Ortiz combinan pigmentos extraídos de los pétalos del tulipán africano, la arcilla, la mica, la bija, la

---

activistas del movimiento negro en diferentes geografías de la diáspora, (2) por el modo como el movimiento negro en Cartagena, en particular el movimiento negro de mujeres barriales, se articula con otros grupos de la diáspora para insistir en el carácter colonial de la violencia policial y las diversas formas de opresión contra la gente negra en el (presente) de la ciudad.

15 Agradezco profundamente a Christopher Cozier por las conversaciones en Puerto España en el verano de 2024 y por recordarme que el *yard* (patio), la banca, la calle son expansión de los enclaves *against the plantation*. Los tés con Adelaine Greogoire también fueron indispensables para imaginar la potencia poética de los patios, de Cartagena a Puerto España.

16 A Cartagena se la comió el cemento. La dificultad de poner en marcha un plan de cara a los efectos del cambio climático contrasta con la cantidad de planes de gobierno creados para enfrentar el cambio climático. Ver, por ejemplo, el “Plan 4c. Cartagena competitiva y compatible con el clima (2014)”. Dicha dificultad puede responder a innumerables razones. Insinuaré apenas dos: los intereses de la industria turística —siempre primero—, o la realidad de que en este momento los efectos del cambio climático afectan, principalmente, a una población afrodescendiente y de bajos recursos. Sobre las intersecciones de la crisis climática y las comunidades racializadas como no blancas, ver Ferdinand (2022).

17 Utilizo el adjetivo caribeñx consciente de las dificultades que tiene utilizar una rúbrica como esa.

jagua o el palo de campeche para contar historias de cimarronaje o del día a día en pueblos diminutos de las montañas de República Dominicana. En *The Cloaking Series* (2019-2021), Joiri Minaya cubre monumentos (Cristóbal Colón y Ponce de León en Miami; Vasco de Gama en Hamburgo) con telas que diseña usando los patrones de plantas que son “metáforas de resistencia” para comunidades afrocaribeñas y pueblos indígenas, como el rompe saragüey o la espada de San Jorge.

*Esparcir* disemina, siembra, reparte modos de hacer y saber que tienen, entre otras propiedades, la de poder ser usados en contra de ciertas ausencias. De allí que *la señora del vestido negro* agradezca la planta que le regalan porque “aquí a Nelson Mandela y a la calle veinte de julio no viene nadie ni a traer una mata”. Ante la carencia de un puesto de salud, *Esparcir* replica los modos alternativos que la gente crea; en el caso, el uso de las plantas medicinales. Carrasquilla cuenta que *Esparcir* hace parte de un proyecto mayor titulado *Nelson Mandela resiste en verde* que pretende volver a las “formas de habitar que mantienen los conocimientos que la gente del barrio tiene sobre las plantas y aseguran el bienestar de la población” (comunicación personal, junio de 2024).

Junto a *Esparcir*, el proyecto *Nelson Mandela resiste en verde* consta del recetario *Nelson Mandela resiste en verde: recetas y productos medicinales sin salir del barrio*. En la introducción del recetario se lee que en él se podrán “encontrar las voces de los que han atesorado consigo los saberes del monte”, que se le ofrecen al barrio por su “relación con las plantas medicinales” y “la ausencia de centros médicos”. Es decir, el recetario reitera conocimientos que ya circulan en el barrio. En la primera sesión, se presenta brevemente a algunxs sabedorxs, el lugar del que vienen (El Carmen de Bolívar, Ovejas, San Pablo), los años viviendo en Nelson Mandela, y se listan las recetas que conocen: “contra o ron compuesto”; “baños de 7 plantas”; “colirio de llantén”. Por tratarse de un recetario *en el barrio para el barrio*, algunos códigos de escritura, de vocabulario o direcciones pueden no ser transparentes para alguien ajeno a ese tejido. Así encontramos que Sutana vive “en el sector el Edén. Detrás de la antigua policlínica”. En la segunda sesión, hay consejos para sembrar de acuerdo con las fases de la luna, la raíz o la semilla de la planta; recomendaciones para la poda, y para la recolección de plantas para hacer medicamentos. Uno de los consejos advierte que “no se deben recoger las hojas cuando la planta está húmeda o tiene el sereno de la madrugada”. La tercera sesión explica las diferencias entre un ungüento, un cataplasma, una maceración y otras formas de preparación. La cuarta, titulada “Medicina natural para enfermedad o achaques de salud”, organiza en orden alfabético diferentes enfermedades con sus respectivas curas: remedios para el asma, cálculo en los riñones, colesterol alto, cólicos menstruales, gastritis, impurezas en la sangre, tos o úlceras en la boca... Las páginas finales recogen los dibujos de plantas familiares para los mandeleros: achiote, albahaca, anamú, cola de caballo, llantén, orégano y paico.

En *Un caso de reparación* (2015), la artista bogotana Liliana Angulo vuelve a los documentos de la Real Expedición Botánica, considerado uno de los proyectos más importantes para la definición de un campo científico en Colombia, y recupera las historias de lxs “informantes” afrodescendientes e indígenas que colaboraron con José Celestino Mutis y de los artistas afro que participaron de la expedición y cuyos conocimientos fueron borrados al ser codificados en un lenguaje científico<sup>18</sup>. En *Esparcir* y el recetario *Nelson Mandela resiste en verde* asoma un interés similar al de *Un caso de reparación* pues rastrean, a nivel local, conocimientos y saberes que, o quedaron apagados en la construcción de los discursos nacionales (como en el caso de la Real Expedición) o son desconocidos por cuenta de la eficacia narrativa del discurso científico (cabe recordar la insistencia con la que en *Esparcir* algunxs pobladores de Nelson Mandela afirman que “los médicos no creen en las plantas medicinales”). El recetario *Nelson Mandela resiste en verde* revela que los saberes continúan circulando (de hecho, la circulación hace parte y posibilita lo que entendemos como el barrio), y que, para la circulación, los saberes echan mano de cierta opacidad<sup>19</sup>.

El pregón del hombre del megáfono “cambiamos por historias que le recuerden el monte” le pide a lxs habitantes del barrio que recuerden el monte, la vida que se abandonó a causa del desplazamiento, “las maticas guindando... los terrenos, los campesinos...” que enumera la *señora del vestido negro*. De un modo simultáneo, el pedido es a recordar el propio monte, en cuanto entidad, el/la monte y lo que el/ella sabe. *Esparcir* sugiere un encuentro que es un *rasanblaj*, como es entendido en el pensamiento haitiano: confluencia de “ideas, cosas, personas, espíritus” (Alexander y Ulysse, 2015), confluencia de lo vivo y no vivo, de conocimientos conocidos y otros ocultos. Allí están el barrio, el monte, los saberes y conocimientos. El encuentro no es transparente. Aunque *Esparcir*, en cuanto acumulación de gestos, aspira a construir una memoria, no todo lo que constituye la memoria es nombrado. La cámara que atraviesa la casa de la *señora del vestido negro* hasta el patio no repara en los enseres de esa casa; de hecho, parece que el espacio se oscurece a propósito. El grado de opacidad de la cámara se replica en el modo como en el recetario son transmitidos los conocimientos, saberes. Aunque se listen las curas y recetas para varias enfermedades, el recetario, por ejemplo, reconoce que algunos conocimientos no pueden ser publicados, por lo que ofrece los números de teléfonos y las direcciones de lxs sabedorxs para que, quien lo necesite, recurra directamente a ellxs. Ese no decir opaco asegura, de un modo casi contradictorio, la posibilidad de la circulación y, quizá, de cierta supervivencia. Ese no decir es una condición

---

18 *Un caso de reparación* se puede ver online: [http://uncasodereparacion.altervista.org/?doing\\_wp\\_cr\\_on=1723738496.9849879741668701171875](http://uncasodereparacion.altervista.org/?doing_wp_cr_on=1723738496.9849879741668701171875). En Reyes (2024), se encuentra un contexto cuidadoso del proyecto de Angulo.

19 Entiendo opacidad, en un diálogo con Glissant, como el requerimiento a ser opacos que el autor reclama en *Poéticas de la relación* (1997) para lxs otros del mundo, y como una práctica de fuga, “refusal”, originada en la plantación (en términos visuales y más allá de lo visual, de lenguaje y de sensibilidades) y que se despliega de diversos modos en las geografías de la diáspora (Glissant, 1989).

para la escritura sobre *Esparcir*: ¿qué es aquello que se disemina, se siembra, se reparte?

#### 4. Reestructurar lo sensible

Una de las exposiciones más comentadas en Cartagena en la segunda mitad del 2022 fue *Nosotros*, de Rubie Rumie, expuesta en la galería NH. Para *Nosotros*, Rumie intervino digitalmente algunas de las 151 láminas de la Comisión Corográfica, el proyecto cartográfico nacional coordinado por el general italiano Agustín Codazzi entre 1850 y 1859, a petición del gobierno de Tomás Cipriano de Mosquera. Codazzi murió antes de llegar al Caribe, así que no hay láminas de la región en los archivos de la Comisión. En *Nosotros*, Rumie borró a los personajes del XIX y colocó en su lugar personajes de la escena caribeña del XXI (poetas, actrices, deportistas, vendedores de frutas). Hay mujeres, hombres, niños, ancianos. Tienen todos los tonos de piel y todas las edades. Unas miran sonrientes, otros más serios. Casi siempre les acompaña un alimento. Dos mangos maduros cuelgan alrededor del rostro de un hombre joven; un collar de cangrejos azules adorna el cuello de una mujer, un ñame gravita sobre una cabeza encanecida. *Nosotros* pretende (o al menos es lo que dice en la presentación de la artista) llenar un vacío. Si las láminas de la Comisión representaban la nación, *Nosotros* aspira a introducir al Caribe en dicha imagen de nación, y a hacerlo de un modo “positivo”: las imágenes, técnicamente, son impecables y pueden considerarse bellas.

En la misma época de *Nosotros*, y a pocas cuadras de la galería NH, el colectivo *Kitambo* y Margarita Ariza curaron *Atlas/Malí y Colombia: un cruce de miradas*, exposición a la que convocaron a seis artistas: Fatoumata Diabaté, fotógrafa de Malí, quien en octubre de 2021 recorrió con su estudio móvil las ciudades de Cali, Bogotá, Silvia (Cauca) y Buenaventura, y a Lyann Quartas, Julieth Morales, Yeison Riascos y el Murcy, todos oriundos de la región del Pacífico<sup>20</sup>. Recorriendo la exposición, una repara en las imágenes: en la disposición de cuerpos y colores en los baños rituales de Quartas; la condición de las sombras en los retratos de Morales; las texturas de los días en las manos de las mujeres del Chocó de El Murcy; la mirada suave y vulnerable de los retratos de hombres negros (y ombligados) de Yeison Riascos.

Menciono estas dos exposiciones porque estuvieron en Cartagena en la época en que volvía y me enredaba en conversaciones con Carrasquilla y otros artistas de la ciudad. Las menciono porque entre las dos dan cuenta de modos en los que se disputa el campo visual en la ciudad. Si bien *Nosotros* es celebrada por representar la “diversidad cultural” del Caribe<sup>21</sup> (y es cierto

20 El Pacífico, una de las regiones con mayor población afrodescendiente en Colombia (al igual que la región Caribe), ha sido históricamente olvidada y expoliada por el Estado-nación colombiano.

21 Dicha “diversidad” se agradece en una ciudad en la que la población afrodescendiente es regularmente representada como elemento exótico para una postal turística. Pero cabe preguntarse qué es lo que significa que *Nosotros* aparezca en una escena del arte (y un mercado del arte) cada vez más interesada en la representación de la experiencia afrodescendiente. Una pregunta como esa tiene que lidiar con la necesidad, que existe, de representación de la(s) experiencia(s)

que lo hace), no hay que dejar pasar que esa “representatividad” ocurre en el marco de los mismos discursos que han construido la nación y que han invisibilizado a poblaciones afrodescendientes y pueblos indígenas, en este caso, el de la Comisión Corográfica. Me explico: aquello que consideramos bello en las imágenes de *Nosotros* surge del cuidado con el que la pieza ha sido montada, de la armonía, de la minucia con la que el retratado del siglo XXI se acopla con su fondo de arbustos o cielos del XIX. Y es allí donde a mí me surgen inquietudes porque una lámina de la Comisión Corográfica no es nunca, apenas, un fondo. Una lámina de la Comisión Corográfica está cargada de lo que significaron expediciones como la Comisión.

Los viajes científicos fueron una de las (tantas) herramientas usadas para colonizar eso que fue llamado de Nuevo Mundo. Los viajeros europeos “recolectaban especímenes, traducían conocimientos indígenas y negros a una terminología científica” como parte del proceso de apropiación colonial (Muñoz Arbeláez, 2010, p. 175). En el siglo XIX, las naciones recientemente independizadas repiten los viajes de exploración. Santiago Muñoz Arbeláez cuenta que el fin de los productos científicos de la Comisión Corográfica, entre ellos las láminas, era dar “a conocer el país en el exterior en todas sus fases y especialmente en las que sean adecuadas para promover la inmigración de extranjeros industriales” (2010, p. 177). La Comisión era parte de un proyecto mayor que, desde las élites andinas, procuraba representar las distintas regiones del país para después “civilizarlas”, es decir, explotarlas. Para “civilizar”, desarrolla “un conjunto de nociones geográficas y raciales” que “explican” las regiones. Muñoz recuerda que “las láminas se elaboraron con gran cuidado y cada una de ellas fue rigurosamente revisada por Codazzi, teniendo en cuenta entre otras cosas la manera en que se presentaban los argumentos geográficos y la armonía de la imagen a fin de atraer al lector europeo a Colombia” (2010, p. 176)<sup>22</sup>.

Clasificar, ordenar, nombrar. ¿Cómo abstraer las láminas de la Comisión de los discursos, políticas y proyectos de nación de los que surgieron? Vuelvo a los retratos de *Nosotros*. Los veo: bellos, sonrientes, y no puedo dejar de pensar que el modo como la imagen me seduce semeja esa otra seducción en el centro de las láminas de la Comisión que tenía como objetivo la domesticación de un territorio. Vuelvo a Muñoz y a su afirmación sobre la minucia con que Codazzi y la Comisión cuidaban “de la armonía de la imagen” para que *atrajera* a cierto tipo de lector. Vuelvo a la armonía que rezuman las piezas de *Nosotros*. En la armonía tan cuidadosamente alcanzada entre la figura del siglo XXI y un discurso visual nacido en el XIX florecen estas preguntas espinosas: ¿qué significa que no haya en

---

afrodescendiente(s) por artistas afrodescendientes. *When we see us: A Century of Black Figuration in Painting*, la megaexposición curada por el Zeitz Museum of Contemporary Art Africa de Cape Town, es uno de innumerables ejemplos que dan cuenta de tal necesidad.

22 Recomiendo a la lectora mirar también el artículo de Beatriz Balanta “El ensamblaje visual del cuerpo negro: el caso de la Comisión Corográfica de la Nueva Granada” (2012).

*Nosotros* algo que se rompa, que se fracture, que haga ruido y cree caos?, ¿cómo se vería (materialmente) dicha fractura? La encrucijada a la que nos lanza *Nosotros* es a la de cuestionar si, en la aspiración a darle nombre a los silencios y llenar vacíos (inscribir la región Caribe colombiana y su diferencia en los discursos de la nación), acabamos afirmando modos en los que ya hemos sido nombrados, modos en los que ya hemos sido vistos, clasificados.

Así, no consideré un hecho menor que a una calle de *Nosotros* estuviera expuesta *Atlas/Mali y Colombia: un cruce de miradas*. Lejos de inscribir ciertos grupos en el marco de ciertos discursos, la propuesta de *Atlas/Mali y Colombia* construye, a partir de ciertas prácticas, un lenguaje de lo visual que va más allá del ojo. Un lenguaje que exige una ampliación de las estructuras de lo sensible, otros marcos conceptuales, otros tiempos, para imaginar aquello que entendemos como estética(s). Intuyo en las imágenes de *Atlas/Mali y Colombia* una disposición estética profundamente política; y política significa en este caso que amplía el ámbito de lo sensible más allá de lo que se ha determinado para ciertos sujetos; explora y muestra otras formas de la risa, de estar, otras formas de la ternura. Mirando las imágenes de Quartas, Morales, El Murcy y Riascos, una encuentra que, a partir de gestos íntimos, cotidianos, estxs artistas, oriundos del Pacífico colombiano, una región históricamente nombrada desde afuera, por viajeros extranjeros o por quienes delineaban proyectos de nación, devuelven (continúan devolviendo) la mirada. Pero pensar estas imágenes apenas en el ámbito de una disputa de miradas (colonial o no) sería injusto. Mirándolas, se intuye en las elecciones del color o los objetos de Quartas, en la disposición de los retratos de Riascos, una pregunta por cómo aquello que es un lenguaje de lo cotidiano, que está ligado a prácticas consideradas ancestrales (sea en una comunidad indígena, sea en comunidades afro, sea en las comunidades mezcladas de afros e indígenas que crecen en las periferias de Cali), a una memoria oral, se convierte en lenguaje(s) poético(s), en una(s) estética(s) que transforma(n) los modos del arte contemporáneo y los modos como pensamos ese arte, el lenguaje que tenemos para nombrarlo.

Es en este contexto en el que querría situar *Esparcir*. Su cercanía a poéticas como las de *Atlas/Mali y Colombia* declara que se trata de movimientos que acontecen simultáneamente en el arte contemporáneo (y más allá de él) en Colombia, movimientos para ser mirados. Guardadas las diferencias, que no tengo espacio para enumerar aquí, hay en *Atlas/Mali y Colombia* y *Esparcir* un interés en ciertos gestos, en poéticas cotidianas, sea en Cartagena, sea en el Pacífico colombiano, y en cómo estas poéticas inauguran un ámbito estético. Los gestos que señalé en mi acercamiento a *Esparcir* insinúan prácticas que constituyen modos de ser, saber, existir, sentir. Volcándose sobre estos modos, mirándolos cuidadosamente, *Esparcir* y las piezas de *Atlas/Mali y Colombia* aspiran, de un modo casi radical, a una reestructuración de lo sensible. Y entiendo por reestructuración de lo

sensible, en diálogo con el pensamiento radical negro<sup>23</sup>, una reestructuración del cómo sentimos y habitamos el mundo. Quizá en lo que estoy pensando aquí, y que aún no es muy claro por tratarse este de un primer intento, es en esas otras “estéticas, espacialidades, temporalidades”. En el caso de *Esparcir*, la reestructuración ocurre *en/desde* el barrio (en las relaciones, los encuentros, los desencuentros que lo hacen). Eso que acontece en el barrio se proyecta a la ciudad para imaginar otras formas del ser, del ser en la ciudad y de la ciudad: la discusión no se restringe al campo visual. La discusión supone estéticas, éticas, epistemologías, modos de existencia y sentir. *Esparcir*, en cuanto proceso movible, nunca cerrado, que señala las relaciones, encuentros y desencuentros, saberes y conocimientos que tejen un territorio, es contemporáneo a movimientos sociales, estéticos, periféricos o de disidencia sexual en Cartagena como el Movimiento de mujeres negras y barriales, el Colectivo Contextos o Voguea en el aleteo. Es posible que haya que mirar con más cuidado ese contexto para vislumbrar, con menos (o mayor) duda, de lo que se trata *Esparcir*. Para hacer justicia a las preguntas que articulan este ensayo, debo cerrar diciendo que los lenguajes, sensibilidades, prácticas que se originan en Nelson Mandela y en otras periferias de Cartagena no caben en esta escritura individual. No pretenden caber pues insisten en la fuga. Nombrarlas quizá signifique intentar describir/preguntar, de un modo siempre errático y lento, por los gestos que ellas crean en el tiempo inaudible del mormaso<sup>24</sup>.

## Referencias bibliográficas

Abello Vives, A. (2015). *La isla encallada. El caribe colombiano en el archipiélago del Caribe*. Siglo del hombre editores.

Acosta López, M. R. (2019). La resistencia de lo inarchivable: Del mito a la historia en *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo. *Diálogo: an Interdisciplinary Studies Journal*, 22(2), 35-48.

Alexander, J. y Ulysse, G. (2015). *Groundings on Rasanblaj with M. Jacqui Alexander*. *Emisférica*. <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-121-caribbean-rasanblaj/12-1-essays/e-121-essay-alexander-interview-with-gina.html>

---

<sup>23</sup> Para una discusión para eso que llamo tradiciones de pensamiento radical negro, ver Kelley (2002).

<sup>24</sup> Este ensayo, que se intentó escribir en el verano de 2024, es para Papi Toño, quien nos enseñó que la familia del barrio tiene raíces más hondas y antiguas que cualquier otra familia, y que decidió ir a cumplir sus funciones de primerísimo abuelo de la calle Aurora a un punto muy lejano de una muy lejana galaxia. Agradezco a Dayro Carrasquilla las conversaciones y la generosidad de su trabajo.

- Arrieta Fernández, N. (2023a). Después de mucho tiempo, me siento y miro. *Canal Cultura*. [https://canalcultura.org/2023/06/01/despues-de-mucho-tiempo-me-siento-y-miro/#\\_ftn2](https://canalcultura.org/2023/06/01/despues-de-mucho-tiempo-me-siento-y-miro/#_ftn2)
- Arrieta Fernández, N. (2023b). Sobre o que poderia ser uma poética (s) (afro) diaspórica: Quatro artistas colombianas. *Locus: Revista de História*, 29(2), 133-151.
- Balanta, B. (2012). El ensamblaje visual del cuerpo negro: el caso de la Comisión Corográfica de la Nueva Granada. *Tabula Rasa*, (17), 43-61.
- Brathwaite, K. (1975). Caribbean Man in Space and Time. *Savacou* 11/12, 1-11.
- Burgos Cantor, R. (2012). *Lo amador*. Planeta.
- Campt, T. (2017). *Listening to Images*. Duke University Press.
- Carrasquilla, D y Castro, C. (2022). *Esparcir* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=dyV-c9wCRUk&ab\\_channel=Re-Imaginemos](https://www.youtube.com/watch?v=dyV-c9wCRUk&ab_channel=Re-Imaginemos)
- Castro-Gómez, S y Grosfoguel, R. (2007). Introducción. En *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 9-24). Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana.
- Comunidad de Nelson Mandela. (2017). *Recetario Nelson Mandela Resiste en Verde*. Publicado por Nelson Mandela territorio de resistencia.
- Cornejo, K. (2019). Writing Art Histories From Below: A Decolonial Guanacahood Perspective. *Latin American and Latinx Visual Culture*, 1(3), 72-77.
- Corvalán, K. (2021). *Curaduría Afectiva*. Cariño Ediciones.
- Días, I. (2022). Desbalances, encuentros y desencuentros alrededor del 46SNA. *Esfera pública*. <https://esferapublica.org/desbalance-entre-encuentros-y-desencuentros-alrededor-del-46-sna/>
- Ferdinand, M. (2022). *Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World*. Duke University Press.

- Ferdinand, M. (2021). A Future Named Ayiti: Thinking Decolonial Ecologies From the Caribbean World. *The Funambulist*. <https://thefunambulist.net/magazine/decolonial-ecologies/a-future-named-ayiti-thinking-decolonial-ecologies-from-the-caribbean-world>
- Denise Ferreira da Silva. (2014). Toward a Black Feminist Poethics: The Quest(ion) of Blackness Toward the End of the World. *The Black Scholar*, 44(2), 81-97.
- Glissant, E. (1989). *Caribbean Discourse*. University Press of Virginia.
- Glissant, E. (1997). *Poetics of relation*, trad. por Betsy Wings. University of Michigan.
- Güeto, J. (2022). *Gente de la loma*. Editorial Universidad El Bosque.
- Julio Romero, P. (2010). *Obra Poética*. Ministerio de Cultura.
- Kelley, R. (2002). *Freedom dreams: the Black radical imagination*. Beacon Press.
- Lara, D. (2017). Dayro Carrasquilla: magnas estéticas de la carencia. *Las 2 orillas*. <https://www.las2orillas.co/dayro-carrasquilla-magnas-esteticas-de-la-carencia/>
- Lopes, F. (2020). Sobre Gatherings, Ajuntamentos e Hábitos de Assemblagem. En *Femininos, visualidades, ações e afetos* (pp. 302-312). Fundação Bienal do Mercosul.
- Lopes, F. (2024). “Sonia Gomes, the Realm of Beautiful Things, the Realm of Strange Things”. Manuscrito no publicado.
- Mandeleros (s. f.). Texturas de una comunidad sobreviviente. <https://museodememoria.gov.co/mandeleros-especial-web/>
- Martins, L. (2021). *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Cobogó.
- Muñoz Arbeláez, S. (2010). Las imágenes de viajeros en el siglo xix. El caso de los grabados de Charles Saffray sobre Colombia. *Historia y Grafía*, (34), 169-204.

- Pérez, A. y Riccardi, D. (2019). La mujer afrodescendiente frente al fascismo del apartheid social en Cartagena de Indias: ¿esperanzas para el cambio en un contexto de histórica discriminación? <https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/view/11691>
- Reyes, A. (2024). Dialogical Episodes for Decolonizing (Art) History. En San Martín, F., Villaseñor, C. y Flores, T. (eds.), *The Routledge Companion To Decolonizing Art History* (pp. 503-518). Routledge.
- Trouillot, M. (2002). Cultures on the Edges: Caribbean Creolization in Historical Context. En Keith, B. (ed.), *From the Margins: Historical Anthropology and Its Futures* (pp. 189-210). Duke University Press.
- Wynter, S. (1971). Novel and History. Plot and Plantation. *Savacou*, 5, 95-102.