



**ojo  
al  
arte**



## Revista Ojo al Arte

**ISSN No.** 1909-9134

**No.** XIX

Marzo de 2026

**Periodicidad:** Anual

**Editor:** Fondo Editorial Unibac

Vicerrectoría de Investigación y Extensión

Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar

San Diego, Cra. 9 No.39-12

Cartagena de Indias, Colombia

[ojoalarte@unibac.edu.co](mailto:ojoalarte@unibac.edu.co)

[www.unibac.edu.co](http://www.unibac.edu.co)

### **Rectora Unibac**

Sacra Náder David

### **Vicerrector Académico**

Juvenal Miranda Moreno

### **Vicerrector de Investigación y Extensión**

Kenneth Moreno May

### **Director del Fondo Editorial**

Rodolfo Antonio Olivo García

### **Directores de la Revista**

Kenneth Moreno May

Gloria Durán de Bossi

### **Comité Editorial**

Sacra Náder David

Estela Barreto Álvarez

Kenneth Moreno May

Diana Lago de Vergara

Francisco Londoño Osorno

Carlos Arturo Fernández

### **Selección y cuidado de textos**

Kenneth Moreno May

María Andrea Rojas Padilla

Estefanía Pereira Roa

### **Contactos y publicaciones**

[ojoalarte@unibac.edu.co](mailto:ojoalarte@unibac.edu.co)

### **Imagen de portada**

Obra: *Santo Labor*. (2024). E. Castellón A.

Fotografía: Harvin Lewis. 2025

### **Diagramación y edición**

Yenny Pinzón Callejas

Laboratorio de Diseño Editorial

### **Equipo de diseño editorial**

Roy Daniel Herrera Almeida

Hilary Oroño Setien

### **Publicación digital**

# Contenido

Pag.

- 5** **Introducción**
- 6** **«El arte siempre presente»**  
Texto curatorial exposición colectiva
- 8** **Narrativas en el arte local cordobés y el Caribe colombiano en la plástica de Adriano Ríos, Marcial Alegría y Enrique Grau.**  
Por Félix Enrique Doria López
- 16** **El tejido social como lenguaje y significado del objeto. La sociología en la relación del diseño participativo.**  
Por Liliana Gutiérrez Ruidíaz
- 22** **Ecoperformar el archipiélago o morir: matrias y vidas en el arte de acción caribeño.**  
Por Amalina Bomnin Hernández
- 28** **Joe Arroyo y la fractura entre la crítica musical «culta» y la crítica social en Colombia.**  
Por Adonay José Torregrosa Vergara
- 34** **Voces productoras: El liderazgo de la mujer radialista en la construcción de contenidos en Cartagena.**  
Por Dais Hernández Guzmán
- 39** **Reflexión final de 16 Congreso Internacional de Arte en el Caribe.**  
Por Kenneth Moreno May



# Introducción

**N**os complace presentar el número XIX de *Ojo al Arte*, una revista que se ha consolidado como un espacio de reflexión, creación y diálogo sobre las artes y las disciplinas creativas desde y para el Caribe colombiano. Esta edición reafirma el compromiso de la Universidad de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar con la producción intelectual y artística de nuestro territorio, con una mirada crítica que reconoce, valora y proyecta las expresiones culturales y estéticas que nos definen.

*Ojo al Arte* ha sido, desde sus inicios, una apuesta decidida por pensar el Caribe desde sus propias narrativas visuales, sonoras, corporales y simbólicas. En sus páginas convergen la investigación académica y la creación artística como formas complementarias de conocimiento. Es por ello que en cada número buscamos visibilizar las voces, las estéticas y los lenguajes que desde lo local y lo regional contribuyen a la construcción de identidades y memorias compartidas.

Los artículos que conforman esta edición de *Ojo al Arte* construyen, desde distintas disciplinas y lenguajes, una visión integral del Caribe como territorio cultural, simbólico y político. Desde el análisis de la obra plástica de Adriano Ríos, Marcial Alegría y Enrique Grau hasta investigaciones sobre el liderazgo de la mujer radialista en Cartagena, la crítica musical en la obra de Joe Arroyo o las ecoperformances en el archipiélago, cada texto revela una sensibilidad profunda hacia los procesos sociales, históricos y estéticos que configuran lo caribeño. También se destacan reflexiones sobre el diseño participativo como práctica social en contextos comunitarios, así como debates sobre curaduría y transculturación. En su conjunto, los artículos evidencian que pensar el arte desde el Caribe no es una cuestión geográfica, sino una postura crítica que interpela las formas de representación, producción y memoria desde las experiencias propias de este territorio plural.

Además, esta edición viene acompañada de una selección de obras de la exposición «al arte siempre presente» una exposición de trabajos de egresados de nuestro programa de Artes Plásticas, realizada en el mes de abril de 2025 en las instalaciones de la Universidad. Esta muestra, curada por el maestro Carlos Gómez, fue un ejercicio de memoria viva y de proyección del talento joven formado en nuestra casa de estudio. Las obras allí reunidas dialogan con los contenidos de esta revista, extendiendo la reflexión hacia las nuevas generaciones de artistas que siguen narrando, desde múltiples lenguajes, lo que significa habitar el Caribe hoy. Que esta edición sirva como un espejo y también como una ventana: un espejo para reconocernos en nuestras raíces, y una ventana para seguir imaginando futuros posibles desde la creación.

**Sacra Nader David**  
Rectora

# «El arte siempre presente»

## Texto curatorial exposición colectiva

Carlos Arturo Gómez Galeano  
Curador de la exposición

El arte es un acto  
persistente, un  
reflejo incansable de  
la existencia humana

La exposición «El arte siempre presente» emerge como un testimonio vibrante de la creación artística en constante diálogo con la vida, el territorio y la memoria. Organizada por la Institución Universitaria de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar –UNIBAC–, esta muestra reúne el talento de estudiantes y egresados del programa de Artes Plásticas, quienes, a través de sus obras, exploran las múltiples capas de lo cotidiano, lo íntimo y lo colectivo.

En un primer momento, el *Patio de las Artes* de UNIBAC se transforma en un escenario de encuentro entre la academia y la comunidad, para luego itinerar al Centro Comercial *El Pueblito* en Bocagrande, un espacio que desafía los límites tradicionales de exhibición al llevar el arte a la cotidianidad del flujo urbano. Este desplazamiento no solo amplía el alcance de las obras, sino que subraya la idea central de la exposición: el arte es un acto persistente, un reflejo incansable de la existencia humana.

Las piezas seleccionadas abordan temas tan diversos como la identidad, el tiempo, la fragilidad y la resiliencia. Gabriel Chica invita a una reflexión lúdica con «*Súper Halcón De Lujo*», mientras que Andrea Marcela Paternina Arrieta confronta las huellas de la experiencia en «*Cicatrices*». Handry Milett García Gómez, quien además cumple un rol clave como auxiliar de logística, propone un diálogo entre el «*Deja vu*» y el «*Letargo*», explorando las grietas de la memoria.

La muestra también incluye obras con un ejercicio poético sobre la nostalgia, y «*Caos inferior*» de Dalis Sofía Durango, que sumerge al espectador en los laberintos de lo psicológico. En contraste, Giseth Bermúdez Gómez captura la esencia costera en «*Rizos de Cartagena*» y «*Chica en la playa*», recordándonos que el arte habita incluso en los rincones aparentemente ordinarios.

Bajo la curaduría de Carlos Arturo Gómez Galeano y el liderazgo académico de Gloria Durán, directora del programa, esta exposición es un puente entre la formación artística y su proyección social. Agradecemos especialmente a la rectora Sacra Nader David y a la vicerrectora académica Estela Barreto Álvarez por su compromiso con la visibilidad del arte como herramienta transformadora.

«El arte siempre presente» no solo celebra la diversidad técnica y conceptual de sus creadores, sino que afirma que el arte es un acto de resistencia, un murmullo constante que persiste en cada grieta, en cada callejuela antigua, en cada cactus coleccionado. Aquí, el arte no se contempla: se vive, se respira y se reinventa.



# Narrativas en el arte local cordobés y el Caribe colombiano en la plástica de Adriano Ríos, Marcial Alegría y Enrique Grau

Félix Enrique Doria López<sup>1</sup>

## Resumen

El artículo analiza la obra de Adriano Ríos Sossa, Marcial Alegría y Enrique Grau desde una perspectiva teórica que vincula arte y narrativa, con base en Paul Ricoeur, Ana Silvia Figueroa Duarte y José Luis Pardo. Se destaca el carácter narrativo de sus propuestas plásticas y estéticas. Ríos construye una crónica visual de la historia loriquera desde la invasión española hasta el presente, mientras Marcial recurre al primitivismo para retratar su cotidianidad y cultura. Grau, por su parte, plasma en murales el imaginario colectivo del departamento de Córdoba. Las obras de estos artistas configuran una memoria visual del Caribe sinuano, articulando historia, tradición e identidad mediante recursos narrativos.

**Palabras claves:** Narrativa, Arte Plástico, Identidad, Caribe Colombiano, Historia, Representación.

## Abstract

This article analyzes the work of Adriano Ríos Sossa, Marcial Alegría, and Enrique Grau from a theoretical perspective that links art and narrative, based on the approaches of Paul Ricoeur, Ana Silvia Figueroa Duarte, and José Luis Pardo. The narrative character of their plastic and aesthetic proposals are emphasized. Ríos constructs a visual chronicle of Loric's history from the Spanish invasion to the present; meanwhile Marcial, through primitivism, portrays his everyday life and cultural traditions. Grau, in turn, captures the collective imagination of the department of Córdoba through his murals. The works of these artists build a visual memory of the Sinú region in the Colombian Caribbean, articulating history, tradition, and identity through narrative strategies.

**Keywords:** Narrative, Visual Art, Identity, Colombian Caribbean, History, Representation.

---

<sup>1</sup>Magíster en Historia del Arte y docente de la Universidad de Córdoba.  
Contacto: [dorialopez278@hotmail.com](mailto:dorialopez278@hotmail.com)

**P**ara iniciar nuestro relato sobre la narrativa en el arte con el estudio de la obra de Adriano Ríos, Marcial Alegría y Enrique Grau, se pondrán de manifiesto algunos planteamientos teóricos de Paul Ricoeur en su obra *Tiempo y narración*, de Ana Silvia Figueroa Duarte en el proyecto *pintura y narrativa*, además de varios autores y ejemplos de artistas que ayuden a comprender el tema.

Cuando se habla de la narración en el arte se hace referencia a aquello cuyo tema por lo general realista o figurativo, cuenta, narra o describe un acontecimiento. Desde este punto de vista se puede afirmar que el arte ha sido narrativo desde sus inicios, lo que cambia es la forma y el material que se utiliza para narrar el hecho. Entonces, nos encontramos desde el comienzo de la humanidad con el arte rupestre —prehistórico, pictogramas, inscripciones— trazos que narran hechos de su cotidianidad, como las escenas de caza y la representación de los animales.

Por su parte, los griegos relataron escenas mitológicas y diversas batallas de su periodo de expansión, dejando testimonio de estas en las hermosas pinturas que decoraban sus vasos de cerámica, donde figuran personajes como Aquiles y Perseo, por mencionar solo algunos. Los egipcios representaban escenas de la vida cotidiana y del más allá, protagonizadas por sus dioses y faraones. Incluso artistas modernos como Picasso han recurrido a la narración visual de los acontecimientos históricos: en su obra *Guernica*, el pintor español plasma el horror vivido tras el bombardeo de la ciudad homónima durante la Guerra Civil Española. Así, es posible trazar recorrido histórico a través de los distintos periodos del arte; sin embargo, ello excedería el alcance de este artículo.

Para Ricoeur la narrativa con el modernismo perdió importancia en los inicios del siglo xx, muchos artistas hoy se han dejado seducir por esta al buscar contar historias más personales, resulta necesario reflexionar y comprender el lugar que habitamos; en este sentido, las narrativas implican «dar cuenta de la experiencia temporal mediante la construcción de una trama» (Ricoeur, 2004), esto entendido como una secuencia continua de eventos donde el tiempo pasa y los cambios ocurren, que en palabras de José Luis Pardo, llamaría «El Libro de la historia» (Pardo, 2011). Por ejemplo, la obra mural en relieve escultórico en cerámica policromada y esmaltada de Adriano Ríos, emplazada en el patio interior del edificio «González» actual alcaldía de Santa Cruz de Lórica, da cuenta de la historia de este municipio desde la invasión colonizadora hasta mediados del siglo xx.



**Ilustración 1:** Mural en relieve escultórico y cerámica esmaltada, ubicado en el patio interior del Edificio González. Con unas dimensiones de 2.5 de alto por 12 metros de ancho, este relieve recrea la historia de Santa Cruz de Lórica, en todas sus etapas desde que era el territorio Zenú hasta los inicios del siglo xx. Este mural fue emplazado para la reapertura del edificio luego de la restauración en el año 2011, y quedaría como la nueva sede de la alcaldía municipal. (Doria López, 2015)

En este mural el artista relata una escena de la colonización, quizás conocida por el artista por medio de las diversas crónicas de indias, realizadas por los conquistadores, citando entonces las descripciones que hace de uno de sus viajes a estos parajes de exuberante belleza natural, Fray Pedro Simón, donde relata así el trabajo artesanal y los gustos de representación de estos aborígenes:

Mucho rastro ha habido de haber sido estos indios de los más curiosos en sus templos y adoraciones, de cuantos se hallaron por estas provincias de la tierra caliente de la Comarca de Cartagena. pues, aún en los años pasados sacaron en el paraje de la Villa de Tolú, que bajaba por las

aguas del río del Zenú un valiente madero de guayacán, que debió de ser de algún templo de sus santuarios, pues, estaban en él esculpidas de medio relieve muchas figuras de indios, de no mala talla, unos bebiendo, con sus totumas en las manos, otros tañendo y otros danzando con cascabeles, y de éstos hallaban los nuestros en sus santuarios muy gruesas de oro, puesto en sus pretales, casi al modo de los que ponen a los caballos, y muchas suertes de sabandijas de oro, como eran culebras, sapos, ranas y aún hormigas. (Simón, 1982)

Con esta narración el cronista da una idea e ilustra el carácter de estas gentes de la etnia Zenú y la fijación que estos tenían por los temas de la flora y la fauna. La imagen del mural muestra una escena como si fuera una línea de tiempo por las etapas de la transformación del territorio Zenú, encabezado por la cacica Tota y su pueblo, perplejos ante la invasión colonizadora del gobernador Don Pedro de Heredia. Continuando la secuenciación de la narrativa se muestran los religiosos adoctrinando al pueblo aborigen con sus creencias. Al lado de esta escena aparece el General José Prudencio Padilla, quien comandó la última batalla de la gesta independentista en contra de los españoles y se finaliza con la llegada de la empresa «Martinez Oil Co» y el inicio de la exploración petrolera en el bajo sinú.

Desde otra mirada, Marcial Alegría, pintor primitivista de Santa Cruz de Lórica, recrea en su obra pictórica aspectos de su cotidianidad, trayendo a la iconografía caribeña escenas de la cultura popular del resguardo indígena de San Sebastián de Urabá en el municipio Santa Cruz de Lórica. El artista primitivo evoca las fiestas, los paisajes cenagosos, las leyendas, las festividades y actividades de laboreo, entre otros. Alegría, con su estética, recuerda el arte *naif* de finales de siglo xix en Francia o de pintores primitivistas colombianos como Noé León.



**Ilustración 2:** Feria de Pueblo. Marcial Alegría. Colección Banco de la República. 2015.

*Feria de Pueblo*, es una muestra evidente de la intención del artista Alegría de mostrar al mundo como son las fiestas tradicionales en su comunidad, describiendo con cada personaje y representado un pedazo de la cotidianidad de su entorno: la iglesia, la plaza del pueblo, los pescadores en la ciénaga y el desfile de reinas en canoa que aluden claramente a las fiestas del 11 de noviembre que vivió cuando su terruño pertenecía al Bolívar Grande.

Esta relación con el Bolívar Grande nos conduce a la obra de Enrique Grau, artista de gran trayectoria en el arte del Caribe colombiano. A finales de la década de los años 50's este artista realiza un mural en el edificio del Banco de la República, sucursal Montería

y años más tarde le es encomendado otro mural; esta vez en el edificio de la Asamblea departamental de Córdoba. Dos obras que en su trama narrativa reafirma los valores de la cultura sinuana y que dan cuenta del constructo de identidad del nuevo departamento luego de la separación del Bolívar grande y de Cartagena.



**Ilustración 3:** Sin título, Asamblea departamental de Córdoba. 1968. Mural del maestro cartagenero Enrique Grau, pintado en el recinto de la Asamblea del Departamento de Córdoba. Es una alegoría de la historia del territorio y de sus gentes, desde la llegada de las empresas francesas y americanas para la explotación de los recursos naturales, hasta la vida actual en la ciudad. El hombre cordobés –con su sombrero vueltiao– señala el camino del progreso. (Gobernación de Córdoba, 2021)

Es aquí donde encontramos el carácter narrativo de la obra de estos tres grandes artistas del Caribe colombiano, que al igual que Débora Arango, Pedro Nel Gómez, Diego Rivera o incluso el mismo Picasso con su obra *Guernica* toman las vivencias de acontecimientos de su entorno, cultura y comunidad, logrando inmortalizarse a través del arte, que según Ricoeur, conduciría a pensar que la narración «toma juntos e integra una historia total y completa los acontecimientos múltiples y dispersos, y así esquematiza la significación inteligible que se atribuye a la narración tomada como un todo» (Ricoeur, 2004). Y cuando el creador transforma su realidad busca la «significación artística convirtiéndolas en textos que deben decodificarse en función de su contexto histórico-cultural» (Pardo, 2011).

Evidenciando entonces el relato en la narrativa de estos artistas, citamos a Ana Silvia Figueroa Duarte, responsable del proyecto: *pintura y narrativa*. Para describir el tema dice:

Nos queremos referir a las historias representadas en las pinturas [...]. Como cada libro escrito, cada pintura narrativa nos cuenta una historia. Nos busca formas de relacionar lo que estamos experimentando ya sea en nuestra propia vida o por medio de un texto literario —que también recoge nuestro propio punto de vista y al mismo tiempo es inspiración—, a través de una perspectiva visual. (Duarte, 2006)

En este sentido, las narrativas en los relieves de Ríos, la pintura inocente de Alegría y los murales de Grau en Córdoba son una muestra clara de los relatos de la cultura sinuana, puesto que la iconografía en ellos representada nos conduce a un aparte de la historia del territorio Zenú, esa historia contada por los abuelos, huella imborrable de esa tradición oral que caracteriza la idiosincrasia de nuestras gentes; pero también esa historia contada a partir de la documentación investigativa, libros y crónicas que el artista consulta para empaparse y conocer a fondo el tema representado.

Adriano, por ejemplo, se traslada a comunidades como San Sebastián de Urabá y San Nicolás de Barí para conocer el proceso de la técnica del *barro cocido*, esta técnica ancestral que ha pasado de generación en generación. De igual forma, cuando se apropia de los archivos históricos y fotográficos para conocer los apartes de la conquista y establecer imaginarios colectivos que ilustren la imagen de su pueblo.

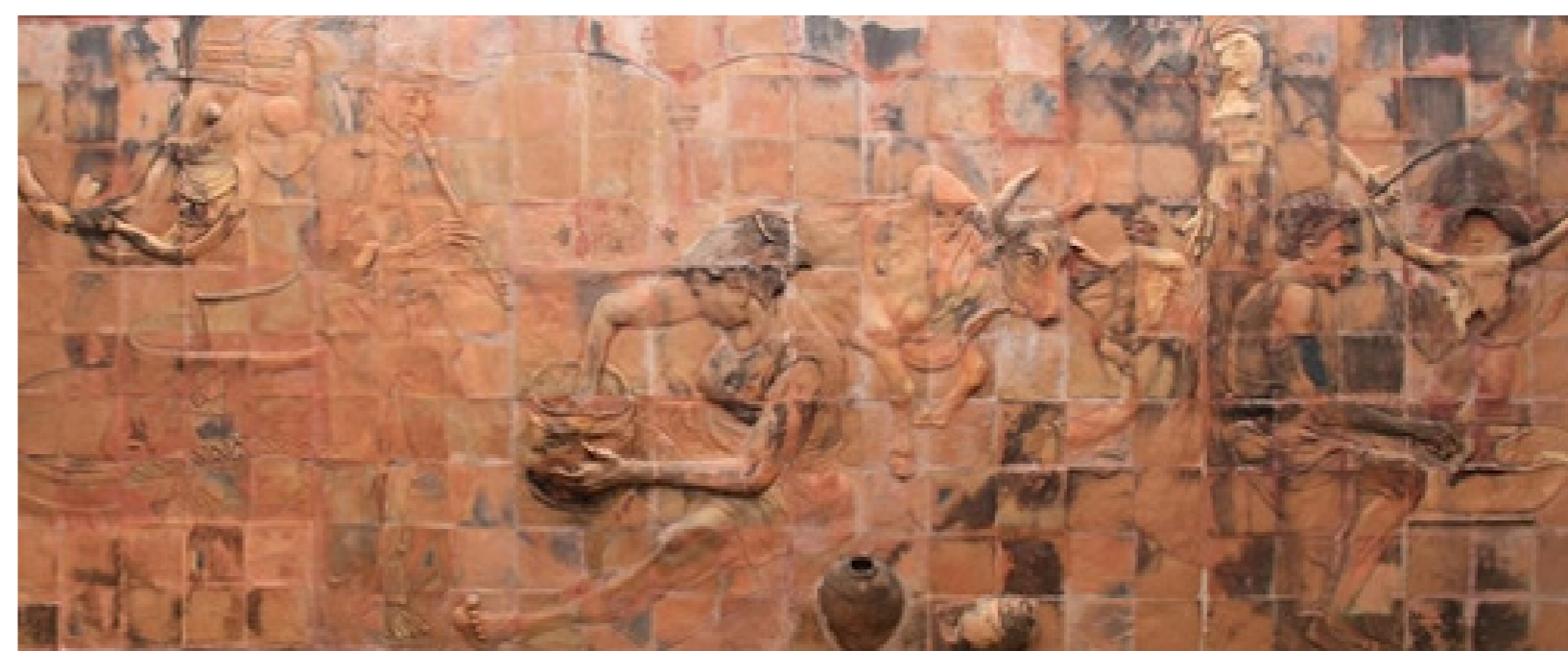
En las narrativas de estos artistas se destacan los elementos de la cultura local, y si la queremos hacer más extensa, del Caribe colombiano, resaltando la idiosincrasia del ser sinuano, sus

tradiciones, su folclor y oficios como la pesca, la agricultura, la ganadería e incluso el auge de la industria en esos primeros años de creación del departamento.

### Los murales de Adriano Ríos Sossa en Santa Cruz de Lorica

Adriano, luego de haber investigado sobre los grupos artesanales del bajo Sinú, toma el lenguaje de la imagen a través de relieves en barro cocido para describir en cierta forma lo que se ha contado. En este caso la cerámica es el hilo conductor entre la investigación y el resultado de la búsqueda de un medio plástico para retroalimentar la información.

El lenguaje plástico que el artista plantea en su obra es el mural en relieve escultórico en barro cocido. En sus primeros murales como «Sinú» emplazado en el edificio de las trece columnas, actual recinto del Concejo municipal de Lorica, utiliza el mismo barro que los artesanos de San Sebastián de Urabá sin aditamentos extraños a los que ellos conocen, resignificando la labor artística de estos artesanos; incluso lo realiza en el taller del artesano Dionisio Alegría, hermano de Marcial. El artista utiliza relieves y reconoce la influencia que tuvo al conocer los relieves egipcios, persas, aztecas, mayas y de la cultura san Agustín. Con su obra, él pretende «escribir la historia con el arte y no ilustrarla. Se ha podido constatar científicamente la fuerza que tiene la imagen en el aprendizaje del hombre en la lectura. Para el niño, la escritura está reforzada por la imagen» (Ríos Sossa, 1988). Caso similar lo encontramos en los relieves egipcios, en las pinturas murales de la edad media en las iglesias, en los códices prehispánicos mayas y muchos otros, que eran y son más que verdaderos libros concebidos a través de la imagen o en los relieves en cerámica del artista italiano Luca della Robbia en el renacimiento.



**Ilustración 4:** Sinú. 1986. Relieve escultórico ubicado en el edificio Las Trece Columnas en el centro del municipio Santa Cruz de Lorica. Sus dimensiones son de 528 x 220 cm., compuesto por 240 piezas de 22 x 22 cm. aprox. En él se representan algunos elementos tradicionales y ancestrales de la cultura Sinú, los artesanos de San Sebastián de Urabá, las fiestas en corraleja, el folclor, la música y la pesca. Fotografía para esta investigación: Wilson Figueroa. (Doria López, 2015)

Estos artífices de antaño «escribieron su historia con gubias y espátulas hasta el punto que hoy se pueden leer para conocimiento general, sus historias» (Ríos Sossa, 1988). Ríos, tiene en cuenta otra fuerza conceptual en la elaboración de su trabajo plástico y «es la influencia del realismo social mexicano contemporáneo en toda América Latina, es sin duda, el que presenta con más vigor e interés y constituye una de las expresiones de la conciencia artística de un pueblo con personalidad y tradición plástica muy definida. Es pues la razón de ser del hombre, el saber de dónde viene, para poder saber para donde va» (Ríos Sossa, 1988).

Humberto Bustos Fernández, describe de esta forma la obra de Adriano Ríos:

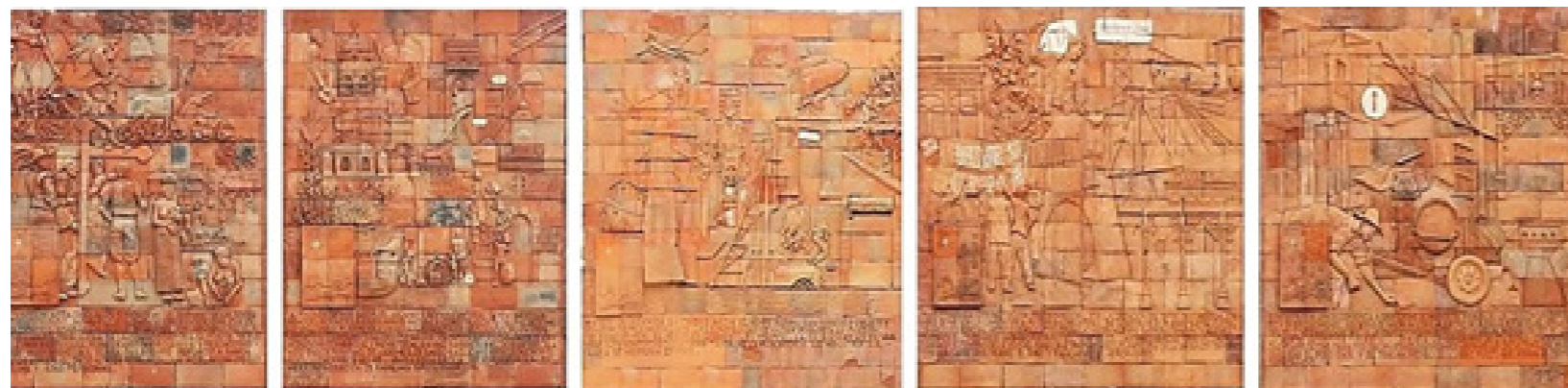
Me encontraba en la ciudad de Lorica, la tierra del cacique Orika. Escrita con humildad aparecía en el costado izquierdo la firma de su creador Adriano. En el centro como impreso en arcilla y debajo de la figura de Manuel Zapata Olivella, la poética palabra de un escritor de la tierra,

Alexis Zapata Meza, inmortalizados por el escultor, quien de paso se inmortaliza con semejante obra que no se queda atrás en arte pictórico, a los frescos más famosos del arte universal. Por ser una obra extraordinaria, de singular belleza estética, que recrea una vivencia única, de la cual aún se conservan vestigios históricos y culturales propios del pueblo de Lorica y de la región caribe, en especial de las sábanas de Córdoba, Sucre y Bolívar. (Fernandez, s.f.)



**Ilustración 5:** Mural en relieve escultórico realizado con pasta cerámica y esmaltada. 2006. Este mural está ubicado en la pared oeste del edificio del Banco Agrario de Colombia que alude al momento histórico de máximo auge comercial a mediados del siglo XX en el municipio de Santa Cruz de Lorica, Córdoba. Con unas dimensiones de 11,5 metros de largo por 7,0 metros de alto. Conformado por 1224 lozas aproximadamente. (Doria López, 2015) Fotografía para esta investigación: Wilson Figueroa.

### Mural ubicado en el exterior de la casa de cultura «Eugenio Sánchez Cárdenas» de Santa Cruz de Lorica



**Ilustración 6:** Este mural en relieve escultórico y barro cocido está ubicado en el edificio Casa de la Cultura «Eugenio Sánchez Cárdenas» de Lorica, Córdoba. Conformado por cinco paneles, representa períodos determinados de la historia local. El artista conserva algunos principios para la realización de murales al fresco al realizar su trabajo, por ejemplo, mediante tareas determinadas por los cortes o fracciones que van configurando la obra general. Este mural alcanza una dimensión total de 7.89 x 1.75 metros. Fotografía para esta investigación: Wilson Figueroa. (Doria López, 2015)

Aquí el artista nos traslada con su narración a una época de cambios en la sociedad loriquera.

En la década de los 40's se construyeron obras en el centro de la ciudad como la Avenida Jesús María Lugo, edificio de Caja Agraria, Compañía Colombiana de Seguros y el Cine MARTHA. Paralelo a esto se construía en las afueras de la ciudad el aeropuerto Barvo [...] La vida continuaba y se iniciaron grandes obras como el alcantarillado, las construcciones del Instituto Técnico Agrícola y el Colegio de Bachillerato LACIDES C. BERSAL, se inauguró además la emisora Radio Progreso de Córdoba, al finalizar la década se cierra definitivamente el aeropuerto Barvo y terminando así toda la época importante del comercio y transporte de Santa Cruz de Lorica [...] En 1969 sucede un hecho trágico que estremeció la historia local, varias familias perdieron sus hijos a raíz de la oposición de los estudiantes del Instituto Técnico Agrícola para que no los trasladaran a otra duda, a pesar de las muertes, tó a pesar de que parte del Instituto se quedó, no ha vuelto a representar lo que otrora fue. (Ríos, s.f.)

Todos estos hechos que marcaron la historia reciente de este municipio son los que el artista plasma en el mural, recreando imágenes como la de la construcción del antiguo aeropuerto en este municipio, la llegada de la primera emisora —Radio progreso de Córdoba—. El infortunio violento del año 69, cuando mataron a varios estudiantes, contando entre ellos la muerte de una civil embarazada. Y la revuelta por la separación de Córdoba del departamento de Bolívar.



**Ilustración 7:** Detalle panel #4 mural en relieve escultórico ubicado en el edificio Casa de la Cultura «Eugenio Sánchez Cárdenas» de Lorica, Córdoba.

Este detalle, en la parte superior, un hombre aviva la protesta en la que la fuerza pública arremete contra la protesta por el traslado de La Normal Agrícola de Lorica a otra ciudad. Hecho en el que murieron varias personas, entre ellas una mujer embarazada. De igual forma se reseña la revuelta del pueblo loriquero por la separación del departamento.

### Mural ubicado en el exterior del edificio del Banco Agrario de Santa Cruz de Lorica



**Ilustración 8:** Detalle, mural en relieve escultórico realizado con pasta cerámica y esmaltada. 2006

El artista logra hacer una simbiosis en las distintas épocas de la historia reciente de Santa Cruz de Lorica, en la cual nos narra las épocas apogeo del comercio, por ser el puerto más importante sobre el río Sinú en el Bolívar grande, cuando llegaban cargueros a atracar en las murallas, envuelta en una escena de mercado donde los campesinos y alfareros salían a vender sus productos al mejor postor, bajo la mirada inocente del juego del caballito de palo y de las bolitas de uña o canicas que los hijos de los vendedores solían jugar. También resulta interesante el trabajo de indagación sobre las fábricas que existían en Santa Cruz de Lorica reflejados en los afiches, etiquetas y empaques de los productos elaborados en este municipio. De igual forma relata la travesía de los indígenas Embera Katios por el río Sinú en planchones y canoas, para alzar su protesta por la construcción de la hidroeléctrica de Urrá. Sin dejar a un lado destacados personajes de la comunidad loriquera como el historiador Fernando Díaz y el escritor Manuel Zapata Olivella.



**Ilustraciones 9 y 10:** Detalle, mural en relieve escultórico realizado con pasta cerámica y esmaltada. 2006

En este mural encontramos un componente nuevo en la obra del artista y es la utilización del color y la monumentalidad de este. Indicando así un progreso en el dominio técnico y la plasticidad de Adriano, que incluye procesos de pintura y esmaltado que nuestros ancestros no habían desarrollado, o por lo menos no habían descubierto. Con la utilización del color él agrega vivacidad, alegría y vistosidad a la narración de esta escena de mercado un tanto pintoresca, propia del diario vivir de los loriqueros. En su análisis iconográfico Doria (2015) nos dice:

Con este trabajo, el artista recrea a través de la técnica del bajo y alto relieve escultórico en pasta de cerámica esmaltada, la década de oro del comercio y desarrollo económico en Santa Cruz de Lorica ocurrida entre los años cuarenta y cincuenta del siglo XX. Adriano retrocede en el tiempo para traer al presente una escena de mercado ambientada en el mismo sitio donde funcionara una clínica y un mercado a la ribera del río del municipio de Lorica en épocas pasadas. El mural fue ubicado en la pared oeste del moderno edificio que reemplazó la edificación vernácula que ocupaba en otrora la clínica del doctor Llamas, la cual estaba en la ribera del río Sinú donde también fue construido un malecón, y era así mismo el espacio donde atracaban los barcos y concurría el pueblo a vender y comprar los productos locales e importados traídos en los barcos que navegaban por dicho río.

Por lo anterior se puede anotar el compromiso social de la obra del artista, la cual desarrolla en diversos murales historiando y narrando momentos destacados de la historia de este municipio, escenas de trascendencia ancestral, imaginarios de la colonización, imágenes que han marcado la vida del pueblo loriquero.

## Marcial Alegría en el Banco de la república

El artista plástico de San Sebastián de Urabá en Lorica – Córdoba; Marcial Alegría, llega a la colección del Banco de la República con la exposición *Aparente Ingenuidad* acompañado de artistas como: Sofía Urrutia Holguín, Diógenes Bustos, Noé León, Alfredo Piñeres Herrera, María Villa, M. A. Avellaneda, Darío Jiménez Villegas, Marco Tulio Villalobos, Humberto Casa, Darío Benítez, Edison Lara y Luis Fonseca (Banco de la República, 2021) catalogados como artistas primitivistas, esta corriente artística desarrollada en Colombia entre los años setentas, ochentas y que en artistas como Alegría, aún continúan vigentes en la plástica nacional.

eL proyecto curatorial *Aparente Ingenuidad* del Banco de la República dirigido por la historiadora Ingrid Castañeda, manifiesta en el catálogo que: «los hombres y mujeres que hacen parte de esta exposición se convirtieron en artistas sin querer, para ellos pintar fue un oficio que hicieron porque sí y cómo podían, daba igual si era con acrílico, acuarela o vinilo, si las escenas tenían perspectiva o si las proporciones del cuerpo eran correctas; lo importante era preservar en cada cuadro un pedazo de sus vidas: los paisajes que caminaron, las personas que amaron, las historias que oyeron, los recuerdos que no querían dejar para el olvido...» (Banco de la República, 2021).

Alegría señala su interés por colocar de manifiesto y dar a conocer no solo el paisaje que observa, sino que además con su narrativa realiza un registro casi que documentado de las tradiciones, costumbres, imaginarios y anécdotas de su natal San Sebastián o el «Pueblo» como coloquialmente le llaman los lugareños. Esto lo podemos observar en obras como *Corraleja* (ilustración 9) o *Fandango* (ilustración 10) (Louis Lakah, 2011) que, según lo expuesto por Cristo Hoyos, el artista «da rienda suelta a su delirio por el color...incluyendo la plaza de su pueblo, las canoas en el río, paisajes de recuerdos de infancias con árboles multicolores atestados de garzas...» (Hoyos, 2012).

En ambas pinturas se refleja la narrativa de las fiestas populares de los pueblos de la costa caribe colombiana como lo son las fiestas de *corraleja* y los *fandangos*. El escenario de esta narrativa es la plaza principal del pueblo en donde se congregan los lugareños para asistir a estas festividades. El color dominante en *corraleja* es el rojo, quizás haciendo alusión a la barbarie de esta tradición de la fiesta de toros, en donde es común escuchar en los comentarios de los que asisten a estas fiestas que «si no hay muerto, no quedo buena la *corraleja*». Posiblemente por esto el artista decide utilizar el color rojo para representar el suelo de la plaza del pueblo, en donde se ve claramente dentro de la *corraleja* la embestida del toro sobre las personas que se meten al ruedo a mantear al toro, bajó la mirada impotente del resto de la cuadrilla de manteros y la algarabía de las gentes que desde los palcos grita enardecida felicitando al ganadero por que los toros salieron buenos —bravos—.

La *corraleja* es construida en la plaza del pueblo, se ve rodeada de las pintorescas viviendas construidas de techos de palmas, cercadas de *bahareque* y empañetadas de *muñiga* de vaca. Otra edificación recurrente en muchas de las pinturas del maestro Alegría, es la iglesia del pueblo, que por lo general coloca hacia el centro de la composición, recordando a lo mejor el poder que ejerció la iglesia católica en la conquista de todas estas poblaciones.



De izquierda a derecha. **Ilustración 11:** *Corraleja*, Marcial Alegría. **Ilustración 12:** *Fandango*, Marcial Alegría. Noviembre 17 de 2010.

No hay nada más tradicional del Caribe colombiano que los *fandangos*, todas las fiestas organizadas durante el año están acompañadas de los populares *fandangos*, estas festividades se realizan en las plazas de los pueblos son el punto de congregación de las gentes. En este cuadro, se resaltan las diferentes formas de *fandango*: como lugar de encuentro o fiesta, como ritmo dancístico del caribe colombiano y como ritmo musical. La imagen nos muestra a hombres y mujeres ataviados con la parafernalia propia del *fandango*; hombre con su atuendo tradicional sinuano y mujeres con faldas largas de colores que ondean emulando las olas del mar o quizás las de la ciénaga.

Al iniciar el repique de trompetas y clarinetes los hombres invitan a bailar a las mujeres ofreciéndoles un manojo de velas encendidas que la mujer toma en su mano derecha con la que ayudan a iluminar en la noche oscura y a defenderse del galanteo del hombre durante la danza; todos *guapirrean* y danzan alrededor de la banda de músicos en sentido contrario de las manecillas del reloj, quizás tratando de detener el tiempo, como manifiesta Adriana Lucía en su largometraje «Porro hecho en Colombia».

Una de las obras más conocidas del maestro Alegría es *Pesadilla*, de la cual el artista ha realizado muchas versiones. La obra cuenta los pesares de un hombre sin trabajo «porque un terrateniente lo tenía todo abarcado». Según relata el pintor, ay del pobre peón

porque no sabía cómo ganar centavos. Su finca fue desmontada con máquinas y *matamalezas*, tenía a la familia pasando necesidad y por eso se dijo: «yo «mochando» este árbol me da plata (sic)». Y entonces se fue a *mochar* el árbol.

«Pero cuando cortó el árbol se le presentó un tigre. Intentó subir el árbol, pero se le apareció una culebra. Más tarde las avispa africanas dándole clavo, si se tira a la tierra el tigre lo devora y si se tira al río los caimanes le esperan» (Arroyo M, 2018), de esta forma relató el artista a Ivonne Arroyo, en una entrevista para El Heraldo que tituló *pintor primitivista que se pasea por Barranquilla* en febrero de 2018. Dejando clara su intención de narrar lo que se imagina, lo que ve, las historias o sucesos que considera relevantes para formar parte de su iconografía, que plasma con pinceles hechos a mano y pinturas no convencionales para los pintores de academia.



Ilustración 13: Pesadilla. Marcial Alegría Garcés. (Arroyo M, 2018)

## Los murales de Enrique Grau en Montería - Córdoba

Enrique Grau Araujo (Ciudad de Panamá, 1920-Bogotá, 2004), de padres Cartageneros, nació en Panamá por tradición de la sociedad cartagenera de la época, pero vivió en Cartagena de Indias. Desde muy temprana edad Grau demostró sus cualidades para la pintura, las cuales cultivó a lo largo de toda su vida. Fue uno de los artistas más influyentes de Cartagena, el caribe y por qué no decirlo, también de Colombia en la segunda mitad del siglo XX. En la iconografía de su obra podemos identificar elementos de su entorno en Cartagena, elementos de la cultura que incluso podemos asociar a historias de la cotidianidad de la costa norte colombiana; «las raíces con su tierra son profundas y necesita el reencuentro con lo suyo. Al llegar a Cartagena ve la ciudad con otros ojos; la luz y el color le resultan diferentes, «...entonces descubrí el trópico». La obra se transforma ahora con la irrupción de colores planos, violentos, alusivos a lo nuestro. Inicia allí una nueva serie de autorretratos con fondo amarillo que hablan de su momento; un género que atraviesa incesante su proceso de creación» (Laverde Toscano, 2002). Por ejemplo esta sensibilidad hacia lo cultural y cotidiano lo podemos apreciar en obras tempranas como *cumbia* donde el tema principal de la pintura es la danza de la cumbia, danza insigne del caribe colombiano. Otra pintura de sus inicios es *mulata cartagenera* que se convierte en una representación de la esencia de la mujer cartagenera.

Desde muy temprano podemos ver en la obra de Grau su intención en la representación de su cotidianidad en Cartagena, la representación de un imaginario que se puede identificar en cada historia contada en sus cuadros; cada personaje esconde una historia, una narrativa que se va develando con el color, el dibujo, cada trazo que el artista realiza sobre el lienzo y el papel.

Su paso por Italia le trajo a su obra una nueva etapa con tendencia cubista en la segunda mitad de la década de los años cincuenta. En su retorno a Colombia realiza murales en diferentes lugares del país, uno de esos murales se encuentra emplazado en el edificio del Banco de la República de la ciudad de Montería en el departamento de Córdoba.



De izquierda a derecha. Ilustración 14: Cumbia. Enrique Grau. 1946 (Rodríguez, 2003). Ilustración 15: Mulata. Enrique Grau. 1940 (Rodríguez, 2003)

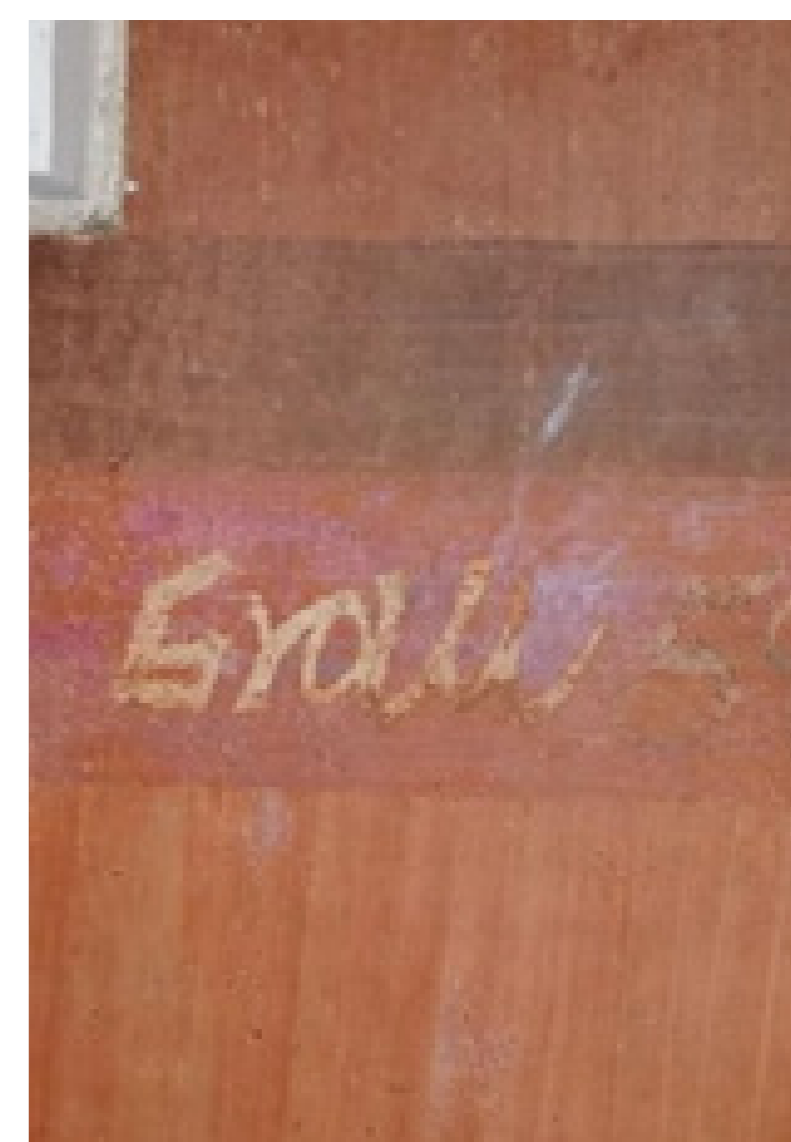
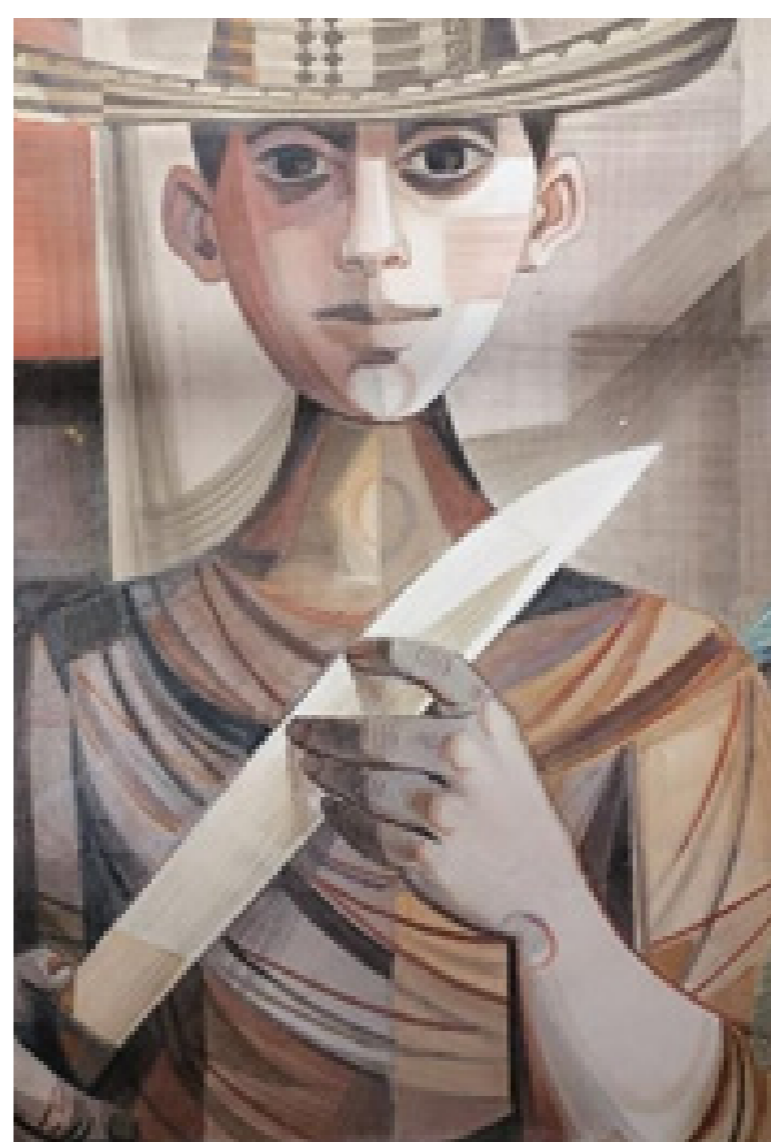


Ilustración 16: Mural al fresco ubicado en el edificio del Banco de la República en Montería - Córdoba. Enrique Grau. 1959. Fotografía para esta investigación: Franklin Díaz Ladeus.

En este fresco se puede apreciar la influencia de la estética cubista que el artista había adquirido en su estancia en la ciudad de Florencia - Italia. En el mural el artista hace una combinación de la técnica del fresco con el óleo. La gama de colores empleados por el artista está entre los colores terciarios y los tonos tierras.

El artista es contratado seis (6) años después de la fundación del departamento de Córdoba, quizás con la intención gubernamental de crear una iconografía que representara a la gente del nuevo departamento colombiano. Este encargo no va en contravía de los ideales estéticos del artista, por cuanto su obra hasta ese momento había girado en torno a los elementos de la cultura del caribe. El cual podemos asociar con el «libro de la historia» de Pardo, citado en párrafos anteriores.

Al igual que Ríos y Alegría, Grau utiliza elementos culturales que hacen parte de la historia del territorio sinuano; el hombre con el machete en la mano y su sombrero *vueltaio* dan cuenta de lo que representa el campesino en esta nueva sociedad cordobesa. Los cultivos de maíz y algodón son bases de la economía agraria del departamento y que aún hoy día sigue teniendo una gran importancia; al igual que la ganadería. Teniendo presente que Córdoba ha sido una región ganadera reconocida en todo el país.



De izquierda a derecha. Ilustración 17: Detalle hombre sinuano. Ilustración 18: Firma del artista. Fotografía para esta investigación: Franklin Díaz Ladeus

## Reflexiones finales

A partir de lo expuesto en el presente documento, es evidente el carácter narrativo en la obra de estos artistas del caribe colombiano. Cada uno de ellos toma historias, personajes, documentos y relatos que dan cuenta de la idiosincrasia sinuana en el caribe colombiano, donde se puede constatar la utilización de la narrativa historiadora como recurso artístico para escribir con imágenes acontecimientos que dan cuenta de la secuencia histórica del territorio Zenú desde la invasión de los españoles. Traen a la memoria evocaciones de antaño con el firme propósito de que «el olvido no corra más rápido que la memoria» tal como lo manifiesta Adriano Ríos, Alegría y Grau evocan el trasegar del hombre Zenú en el departamento de Córdoba con las características individuales de su estética y la forma de contar su historia.

En los relieves escultóricos de Adriano podemos apreciar el dominio técnico del dibujo, la pintura y la escultura; logrando transformar el barro rudimentario de la ciénaga grande de Lórica en una narración que involucra una serie de signos que dan cuenta la historia y las tradiciones ancestrales que se pueden apreciar en murales como Sinú y un día de mercado a orillas del sinú (mural ubicado en el exterior del Banco Agrario de Lórica). (López, 2015)

En los trazos primitivistas de Marcial nos permite en su narrativa adentrarnos a la intimidad de su comunidad en donde, con gran laboriosidad y minuciosidad, relata sin pretensión alguna y muestra una técnica refinada como los maestros que pasan por una escuela de artes. Alegría, no omite detalles al momento de pintar sus vivencias, las tradiciones, relatos e historias de su comunidad, las pinta como se le vienen a la mente, como las imagina, con el colorido que caracteriza al caribe colombiano, la alegría de su gente, las casas de bahareque, las fiestas de *corralejá*, los *fandangos*. Todos estos elementos hacen parte de la plástica de este artista colombiano.

La estética de Grau, muestra de forma clara el gusto del artista por lo vernáculo, por resaltar esos personajes anónimos y sus historias que dan cuenta de la narrativa en su obra desde sus inicios. Los murales emplazados en Montería, son un ejemplo claro de ello, donde se resalta las tradiciones e idiosincrasia del hombre sinuano y el progreso industrial luego de la creación del departamento de Córdoba.

## Referencias

- Alegría Garcés, M. (2021, septiembre 11). Marcial Alegría, pintor primitivista de Lórica - Córdoba - conozcamos lo nuestro (M. Ochoa Mestra, Entrevistador). [Entrevista].
- Arroyo M., I. (2018, febrero 7). Pintor primitivista que se pasea por Barranquilla. El Heraldo. <https://www.pressreader.com/colombia/el-heraldo-colombia/20180207/282419874705368>
- Banco de la República. (2020). Enrique Grau (1920–2004): Obra, contexto cultural y político [Video]. Banco de la República. <https://www.youtube.com/watch?v=6p2686TF518>
- Banco de la República. (2021, noviembre 21). Aparente ingenuidad. <https://www.banrepcultural.org/multimedia/llega-marcial-alegría-la-colección-de-arte-del-banco-de-la-republica>
- Banco de la República. (2021, noviembre 21). Llegada de Marcial Alegría a la colección de artes del Banco de la República. [Nota de prensa].
- Chordá, F. (2004). De lo visible a lo virtual. *Anthropos*.
- Cote Baraibar, R. (2007–2008). Influencias en el pintor cartagenero. *Boletín Cultural y Bibliográfico BLAA*, 44(45), 133–134.
- Desconocido. (s.f.). Reseña histórica del municipio Santa Cruz de Lórica. Recuperado el 2 de diciembre de 2012, de [http://www.contratos.gov.co/.../DA\\_PROCESO\\_223464011\\_12058.pdf](http://www.contratos.gov.co/.../DA_PROCESO_223464011_12058.pdf)
- Díaz Díaz, F. (1994). Breve historia de Santa Cruz de Lórica. Tercer Mundo Editores.
- Domínguez Hernández, J., & Domínguez Hernández, J. (2014). El arte y la fragilidad de la memoria. Sílabas Editores.

- Doria López, F. E. (2015). Adriano Ríos Sossa: Con barro, gubias y espátulas narra la historia de Santa Cruz de Lórica.
- Duarte, A. S. (2006, agosto). Boletín Contactando. Recuperado el 5 de diciembre de 2012, de <http://www.boletincontactando.com>
- Durán de Bozzi, G. (2021). Grau: ¿artista migrante? *Revistas UDEA*, (18), 18–21.
- Fernández, H. B. (s.f.). Humberto Bustos Fernández. Recuperado el 12 de mayo de 2012, de <http://humbertobustos.blogspot.com/2012/01/lo-obra-de-adriano-rios-sossa-en-lorica.html>
- Galería Duque Arango. (2014). 10 años sin el inolvidable Enrique Grau. Galería Duque Arango.
- Giraldo, E. (2010). Una presencia negativa. Belleza y figura de autor en las declaraciones del artista contemporáneo colombiano. En C. A. Javier Domínguez (Ed.), ¿Quién le teme a la belleza? (pp. 231–267). La Carreta.
- Gobernación de Córdoba. (2021, noviembre 21). CD Córdoba 50 años. [https://cdcordoba50.tripod.com/mural\\_grau.html](https://cdcordoba50.tripod.com/mural_grau.html)
- Gombrich, E. H. (2003). Los usos de las imágenes. Fondo de Cultura Económica de México.
- Guzmán Arteaga, R. (2013, mayo 13). Marcial Alegría, el último pintor primitivista zenú. *Revista El Heraldo*. <https://revistas.elheraldo.co/latitud/marcial-alegría-el-ultimo-pintor-primitivista-zenu-106797>
- Hoyos, C., & Hoyos, C. (2012). *Pueblos Santa Cruz de Lórica*. Letrar-te Editores S. A.
- Laverde Toscano, M. C. (2002). Enrique Grau. La figuración y sus laberintos. *Nómadas*, (17), 123–145.
- Louis Lakah, S. (2011). Pintores y artistas visuales contemporáneos del departamento de Córdoba. Gobernación de Córdoba.
- Lozano, A. M. (2002). *La ilusión de lo real*. Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Pardo, J. L. (2011). *Crear de la nada*. Paidós.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI.
- Ríos Sossa, A. (1988). *Cerámica en el Bajo Sinú*. [Manuscrito no publicado cedido por el autor].
- Rodríguez, B. (2003). *Enrique Grau: Homenaje*. Villegas Editores.
- Simón, F. P. (1982). *Noticias historial(es) de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*. [Reimpresión]. Bogotá: Imprenta de mercado Rivas.
- Suramericana. (2010). *Maestros del arte popular colombiano*. Suramericana.



# El tejido social como lenguaje y significado del objeto.

## La sociología en la relación del diseño participativo

Liliana Gutiérrez Ruidíaz<sup>2</sup>

### Resumen

Este trabajo estudia la relación entre diseño participativo y teoría social, destacando cómo el lenguaje y el reconocimiento estructuran las dinámicas sociales dentro del proceso de diseño. A partir de autores como Norbert Elias, Erving Goffman y Bruno Latour, se explica la importancia del autocontrol, la sincronización de roles y la interdependencia para una convivencia civilizada. Asimismo, se exploran las teorías del reconocimiento de Nancy Fraser y Axel Honneth, mostrando cómo la inclusión del usuario en el diseño permite superar jerarquías y fomentar la justicia social. El diseño participativo se plantea así como una práctica sociopolítica que fortalece el tejido social.

**Palabras claves:** Diseño Participativo, Teoría Social, Reconocimiento, Interdependencia, Justicia Social.

### Abstract

*This paper examines the relationship between participatory design and social theory, highlighting how language and recognition shape social dynamics within the design process. Drawing on authors such as Norbert Elias, Erving Goffman, and Bruno Latour, the importance of self-control, role synchronization, and interdependence for civilized coexistence is explained. It also explores recognition theories by Nancy Fraser and Axel Honneth, showing how user inclusion in design helps to overcome hierarchies and promote social justice. Participatory design is thus presented as a sociopolitical practice that strengthens the social fabric.*

**Keywords:** Participatory Design, Social Theory, Recognition, Interdependence, Social Justice.

---

<sup>2</sup>Diseñadora Industrial de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Magíster en Diseño y Sociedad por la PUC-Río. Docente en investigación con énfasis en diseño sostenible y social. Coordinadora de semillero sobre biomateriales y trabajo en proyectos socioambientales.  
Contacto: [di\\_lilianagutierrez@unibac.edu.co](mailto:di_lilianagutierrez@unibac.edu.co)

**E**n la parte inicial de este texto se exponen 2 cuestionamientos, donde a través de estos se genera una discusión de carácter sociológico. Estos cuestionamientos serán abordados por algunos autores, donde cada uno de ellos mostrará sus teorías, lógicamente dentro de la sociología, pero inmediatamente se relacionarán con el campo del diseño, de modo que a lo largo del texto estarán presentes los autores, pero siempre relacionando sus pensamientos con el diseño —enfáticamente con el diseño participativo—. El texto comenzará con la discusión del primer cuestionamiento, luego pasará al siguiente y finalmente se presentarán las consideraciones finales.

**Cuestionamiento 1.** Una de las cuestiones presentes en varios autores discutidos en el curso fue la importancia del lenguaje para comprender la complejidad de las relaciones sociales. Señale cómo se presenta en los diversos autores.

**Cuestionamiento 2.** En relación con procesos más recientes, surgen cuestiones relacionadas con lo que se puede entender como posmodernidad, cuando las discusiones sobre las nuevas subjetividades adquieren prominencia. Intente discutir esta cuestión en el ámbito de la teoría del reconocimiento en lo que ayuda a comprender las «transformaciones estructurales de la esfera pública».

Para abordar estas dos cuestiones, la relación entre el lenguaje de las relaciones sociales y el reconocimiento, y cómo el diseño se relaciona con ellas, se utilizarán los siguientes autores: Norbert Elias, Erving Goffman, Bruno Latour, Nancy Fraser y Axel Honneth.

En su texto *El Proceso Civilizador*, Elias (1990) aborda «cómo los seres humanos se entrelazan de manera hostil o amistosa a través de planes, acciones e impulsos emocionales y racionales». Según Elias (1990), la civilización no es el resultado de una planificación calculada, sino que surge a partir de las relaciones entre los individuos y se mantiene por la dinámica de esa red de relaciones y cómo las personas se ven obligadas a convivir.

Dentro de esta convivencia «civilizadora», existe una reorganización de las relaciones humanas, que va acompañada de cambios correspondientes en la estructura de la personalidad del ser humano, cuyo resultado provisional es nuestra forma de conducta y de sentimientos civilizados. Esta reorganización conduce a un cambio en las funciones sociales, relacionado con la presión de la competencia. Cuanto más diferenciadas se vuelven estas funciones, aumenta el número de funciones y personas de las cuales el individuo depende constantemente en todas sus acciones.

A medida que más personas sincronicen su conducta con la de otras, la red de acciones debe organizarse de manera cada vez más rigurosa y precisa, para que cada acción individual desempeñe una función social. El individuo se ve obligado a regular su conducta de manera más diferenciada, uniforme y estable. (Elias, 1990)

A partir de ese momento, el individuo debe tener autocontrol y regulación constante, ya que, si esto se pierde, puede poner en peligro a toda la sociedad. Cuando el autocontrol del individuo es bajo, los órganos centrales de la sociedad son inestables y tienden a desintegrarse. De esta manera, la importancia de la moderación de las emociones espontáneas, el control de los sentimientos y la ampliación del espacio mental permiten un cambio civilizador en el comportamiento. Así es como un individuo comienza a ser alguien cuando ocupa un lugar en la sociedad y cuando su presencia comienza a ser relevante.

Ahora, con esta breve introducción al pensamiento de Elias, es clave preguntarse ¿cómo esto puede relacionarse con el diseño?

Dentro del campo del diseño, existen varios enfoques sobre cómo abordar un proyecto. Uno de ellos es el *Diseño Participativo*. En este enfoque, se requiere una serie de relaciones y vínculos sociales para

lograr el desarrollo de un objeto que pueda generar un significado social cargado de valores culturales. Esto se debe a que los objetos no pueden sobrevivir si no tienen un significado para la sociedad, ya que «son instrumentos para la realización de utopías». (Bomfim, 1994)

Pero ¿qué es exactamente el diseño participativo y cómo se relaciona con el pensamiento de Elias? José Luiz Mendes Ripper, académico y pionero del *Diseño Participativo* en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro (PUC-Rio), hace una interesante comparación entre el diseño para la industria, que en realidad es el diseño tradicional, y el diseño participativo.

El diseño para la industria se basa en un modelo de producción en el que los usuarios no participan en el proceso del producto. Cada aspecto relacionado con el usuario se relega a técnicas de *marketing*, mientras que el diseño participativo incluye al usuario en casi todos los escenarios del proceso de diseño. Esto hace que los individuos se vuelvan participativos, donde pueden expresar sus necesidades y deseos. (Ripper, 1990)

Es posible ver, entonces, la importancia de la participación y el trabajo del usuario en el proceso de diseño. No se trata solo de lo que pueden aportar o de los proyectos que pueden surgir a partir de sus ideas, sino de lo que subyace en la cultura participativa. A través de ella, los usuarios dejan de estar marginados para volverse auto-suficientes, independientes y proactivos. Comienzan a apropiarse no solo del proyecto que están desarrollando, sino también de los roles del diseñador, lo que aumenta su autoconfianza, habilidades y conocimientos para llevar a cabo ese proyecto.

En este campo del diseño participativo, no sólo es relevante el trabajo del usuario, sino que la cuestión de la interdisciplinariedad es clave en la dinámica de la participación en el diseño, según muchos autores. Es necesario permitir que varias disciplinas se integren como apoyo para brindar un campo de conocimiento al diseño y poder abordar los problemas y soluciones con objetividad. Esto lo explica también la diseñadora de la PUC-Rio, Rita Maria Couto.

Al trabajar en el campo del diseño participativo, los diseñadores deben comprender cómo es la población o comunidad, cuáles son sus necesidades reales y qué es lo que quieren o desean. Para lograrlo, se requiere un enfoque holístico que involucre varias disciplinas y permita una comprensión antropológica, sociológica, psicológica, ecológica, entre otras, con el fin de obtener resultados más eficientes en el proyecto que se está desarrollando. (Couto, 2002)

Dentro de este campo del diseño participativo, podemos observar una dinámica social entre diseñadores, científicos y usuarios. Aquí, todos los actores deben encontrar una especie de autocontrol en su conducta y trabajo para lograr una sincronización y construir un pequeño mundo donde el objeto sea un apoyo y una oportunidad para fortalecer su tejido social.

Cabe recordar las palabras de Goffman cuando expresa que las acciones del individuo influyen en la definición de la situación, y aquí encontramos el punto central del *Diseño Participativo*, donde el diseñador permite que los usuarios, a partir de sus deseos y sueños, influyan en el proceso de diseño que, según Goffman, sería la situación.

Como diseñadores, para poder llegar de manera efectiva a los deseos, necesidades y sueños de las personas, es necesario establecer una afinidad o empatía con ellas. No se trata solo de conocer lo que quieren, sino de generar una amistad con ellos para alcanzar sus sueños.

Esto vuelve a traer a colación el pensamiento de Goffman. Él aclara que no necesariamente debe haber un consenso entre los individuos, sino más bien una armonía entre ellos, ya que estos puntos permiten el funcionamiento regular de la sociedad. «Las creencias y emociones sólo pueden ser verificadas indirectamente, a través de confesiones o de lo que parece ser un comportamiento expresivo involuntario» (Goffman, 1989). De esta manera, vuelve-

mos nuevamente al campo del diseño, donde esta empatía entre los diseñadores, los usuarios y los científicos permitiría un buen funcionamiento dentro de este pequeño mundo que están construyendo entre todos.

La sociedad está organizada sobre la base del principio de que cualquier individuo que posea ciertas características sociales tiene el derecho moral de esperar que los demás lo valoren y lo traten de manera adecuada, y esto se refleja en el diseño. En el diseño participativo, el usuario espera ser valorado para poder asumir los roles del diseñador y abordar proyectos de diseño con propiedad. De esta manera, cuando el grupo de diseñadores finaliza su trabajo e intervención, el proyecto puede perdurar en el tiempo, gracias a otra característica del diseño participativo: la sostenibilidad de los proyectos de diseño.

Los proyectos de diseño participativo permiten a los usuarios desarrollar sus habilidades y creencias para asumir los roles del diseñador. Esto genera conocimiento y «lo aprendido puede ser transferido de comunidad en comunidad, de modo que el proyecto pueda mantenerse incluso después de que los diseñadores y científicos hayan finalizado su trabajo y se hayan alejado del proyecto» (Kensing y Blomberg, 1998).

Así, este conocimiento adquirido y luego transmitido a otros individuos demuestra cómo el diseñador y los científicos valoran el trabajo del individuo, y a través de esta relación sencilla entre la comunidad del diseño, es posible observar un buen funcionamiento dentro de las dinámicas sociales.

Según Goffman, esta promulgación de derechos y deberes relacionados con una situación social específica, que en este caso es la relación entre los usuarios, el grupo de diseñadores y los científicos, se denomina *papel social*.

El papel social es el conjunto de normas, derechos, deberes y explicaciones que condicionan el comportamiento de los individuos en relación con un grupo o dentro de una institución. Los roles sociales, que pueden ser asignados o adquiridos, surgen de la interacción social y son siempre el resultado de un proceso de socialización. En nuestro mundo del diseño, estos roles sociales son iniciados por los diseñadores. Luego, cuando logran establecer una buena relación con el grupo de científicos, pueden comenzar a establecer estas relaciones con los usuarios, y de esta manera, comienzan a obtener sus roles sociales dentro del escenario del diseño.

Es cierto que este papel social está inmerso en el proceso de socialización, se presenta de manera individual, donde cada persona tiene un rol dentro de la sociedad, y posteriormente se inician las interacciones sociales dentro de un grupo. Por ello, recordamos una vez más cómo Elias enfatiza la sincronización de conductas con otros individuos, es decir, tener una relación tanto con Goffman como con Elias, el papel social de cada individuo debe estar sincronizado con el de los demás, de esta manera se destaca la importancia de la estabilidad individual según Elias, la cual está estrechamente relacionada con la estabilidad de los órganos centrales de la sociedad.

Según Elias, el individuo, como se mencionó al inicio del texto, debe tener autocontrol sobre sus emociones, proponiendo características semi-automáticas, es decir, ni un control excesivo de las pasiones ni un control excesivo de la racionalidad, sino aprender a controlar y suprimir las emociones de acuerdo con la estructura social. Sin embargo, esto genera «saltos del miedo a la alegría, del placer al remordimiento» (Elias, 1990), lo que produce una auto-limitación: un autocontrol consciente de las pasiones y los sentimientos. Esta auto-limitación conduce a una insatisfacción, con sentimientos de aburrimiento y soledad. Esto ocurre, por ejemplo, cuando de niños los padres enseñan a estar «anestesiados» para poder controlar las emociones, de modo que se encuentran en un camino en el que para ser civilizados deben mantener el control de los sentimientos.

Pero en este sentido surge la siguiente pregunta: si el individuo tiene un control excesivo de las pasiones, no tiene deseos ni anhelos, pero si no tiene control sobre los sentimientos, se convierte en un individuo débil y carente de racionalidad, y no sería un ser «civilizado», destruyéndose a sí mismo y a la sociedad. De esta manera,

la estructura de la personalidad está compuesta por las instancias controladoras y las pulsiones. La mayoría de las personas civilizadas «vive en un punto intermedio entre los dos extremos» (Elias, 1990). El comportamiento individual se unifica y se estabiliza de acuerdo con la estructura de la sociedad. Dado que esta estructura es mutable, los hábitos y la conducta del individuo deben lidiar con la inestabilidad.

De esta manera, es necesario este autocontrol, porque al momento de tener conexiones con más individuos —interdependencia— y de operar todos al mismo tiempo, deben llevar un ritmo, es decir, deben estar sincronizados. En esta interdependencia se presenta una división de funciones, lo que consecuentemente permite un gran número de personas dependientes unas de otras. Con este nuevo concepto de ritmo, es posible entrenar al individuo para eliminar todas las irregularidades del comportamiento y lograr un autocontrol permanente.

Así, para tener éxito social, es imprescindible el autocontrol, la reflexión continua, la capacidad de previsión, el cálculo, la regulación de las emociones y el conocimiento del terreno, humano y no humano, donde actúa el individuo.

Podemos ver entonces, de acuerdo con el pensamiento de autocontrol para una óptima sincronización y lograr un éxito social según Elias, que dentro del campo del diseño participativo vemos todas estas cualidades y características. En primer lugar, cada individuo dentro del escenario del diseño, tanto usuarios como diseñadores y científicos, tiene una función específica, donde cada uno debe controlar sus emociones, debe tener una reflexión continua sobre las actividades que cada uno está desarrollando a través del cálculo y la previsión, de esta manera será posible llegar a un excelente proceso de diseño que, consecuentemente, permitirá que el objeto sea eficiente, ya sea material o inmaterial.

Dentro de este proceso, es fundamental cumplir con todas estas características del proceso civilizador especificadas por Elias. Solo así, como diseñadores, podremos satisfacer sueños, deseos y necesidades a través de los objetos y finalmente llegar a esa utopía dentro de la sociedad, una utopía que es posible gracias a los objetos y a la relación con la sociedad, porque el objeto depende de la sociedad para nacer y vivir, y los individuos, la sociedad, dependen de los objetos para vivir, crecer y desarrollarse. Por eso es fundamental comprender cómo la sociología trabaja en conjunto con el diseño y cómo en este campo del diseño participativo se fortalecen estas dinámicas sociales. El proceso civilizador de Elias se ve en plenitud en esta metodología de diseño, los individuos en este proceso deben trabajar en ritmo para que el mundo que están creando pueda avanzar y desarrollarse, pero para eso es relevante el autocontrol dentro de los propios individuos. Solo así lograremos ese éxito social y en este caso, sería posible alcanzar ese éxito social desde la perspectiva del diseño.

Continuando con este proceso sincronizado, es importante mencionar a Bruno Latour. En su libro *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, propone una teoría —Teoría Actor-Red— que enfatiza la idea de que los actores, tanto humanos como no humanos, están constantemente conectados en una red social de elementos —materiales e inmateriales—. Surge entonces el término «actante», utilizado como una forma neutral de referirse a los actores, tanto humanos como no humanos, ya que la palabra «actor» tiene una carga simbólica ligada a «ser persona». Latour (2005) reconoce la importancia de lo tecnológico en la explicación del mundo, tratándolo de manera equivalente a cómo se aborda el aspecto social. Esta teoría enfoca la atención en las redes que se establecen en la producción del conocimiento, estudiando y observando los espacios de los ingenieros y científicos en el momento en que se llevan a cabo los proyectos, con el enfoque de que nadie actúa solo y que hay un gran número de *actantes* que influyen en el proceso.

Según Latour (2005), tanto las personas como las máquinas deben ser tratadas en las mismas condiciones para llevar a cabo estudios sociales. Esto se refiere al *principio de simetría*, es decir, considera un error hacer afirmaciones que se refieran a dualismos como naturaleza/social o humano/no humano. Estos elementos son indivisibles.

Latour hace una distinción entre el determinismo social y el determinismo tecnológico. Desde la corriente del determinismo tecnológico, la tecnología es el factor causal más importante en los cambios sociales a lo largo de la historia, el cambio tecnológico es lo que determina el cambio social. Por otro lado, el determinismo social ve a la tecnología como una construcción, en un sentido amplio, pero sin autonomía alguna, siendo la sociedad la única causa del cambio social.

La Teoría Actor-Red (TAR) sigue el camino iniciado por el constructivismo social. Ambos están de acuerdo en que el trabajo realizado desde la tecnología no son prácticas objetivas para presentar diferentes objetos de conocimiento. Además, la TAR se aleja de la corriente socio-constructivista, ya que pone de manifiesto que esta última rectifica una base social en sus explicaciones. La TAR considera la tecnología no solo como una construcción social, sino como el resultado de una relación socio-técnica, es decir, detrás de cada pieza tecnológica encontramos toda una serie de personas, procesos, elementos, artefactos, es decir, actantes, que han permitido el desarrollo de una determinada tecnología. Por lo tanto, entendemos que la Teoría Actor-Red se basa en el concepto de simetría generalizada. La tecnología produce objetos híbridos que pertenecen al ámbito social y natural. Para el mismo Latour, esta teoría podría tener el nombre de *Ontología del Actante-Rizoma*.

En primer lugar, desde el principio, la palabra «actor» no debería utilizarse en esta teoría debido a su relación con lo humano, por lo tanto, se cambió por «actante». Por último, el término «red» tiene connotaciones de jerarquías, por lo que propone el concepto de «rizoma», con principios de conexión, heterogeneidad, multiplicidad, etc.

Con Latour vemos aún más la relación entre objetos y humanos, y cómo esto se convierte en un complemento de la sociedad y, en el mismo sentido, la sociedad se ve involucrada en el proceso de los objetos.

Aquí es interesante ver cómo Latour otorga importancia a las relaciones del tejido social para abordar la tecnología y cómo en ese sentido se les da vida a los objetos. Además, no solo es importante prestar atención a los actantes en el caso de los humanos, sino también a los actantes en el caso de lo material o inmaterial. El diseño, por lo tanto, tiene esta perspectiva, donde debe tratar a sus actantes, tanto humanos como materiales, de la misma manera. Los diseñadores son los creadores de los objetos, en este sentido, es imposible no verlos como el resultado de un proceso. Son igual de importantes en la vida social como los humanos dentro de este entramado social.

Dentro del campo del diseño participativo, podemos ver cómo Latour aborda puntos clave y fundamentales. Comienza con la relación de un todo para llegar, en este caso, al desarrollo de un objeto material o inmaterial. Como se ha mencionado a lo largo de este texto, la participación tiene como objetivo relacionar a diversos actores, donde cada uno de ellos desempeña un papel social dentro del proceso de diseño. En este escenario o mundo que se está creando, cada individuo depende del otro para establecer toda una dinámica social y lograr un proceso de diseño eficiente, para finalmente obtener un objeto que cumpla ciertas funciones sociales y pueda interactuar dentro de un grupo sociocultural.

Para continuar con la siguiente cuestión, la situación del reconocimiento en la sociedad, se utilizarán dos autores, Nancy Fraser y Axel Honneth. Es importante tener en cuenta que, al igual que se abordó la cuestión anterior, se presentarán los conceptos de los autores, pero siempre relacionados dentro del campo del diseño participativo.

En cuanto a la teoría del reconocimiento según Nancy Fraser, se introduce la cuestión de la redistribución y cómo esto se convierte en una lucha en la sociedad contemporánea. No profundizaremos en detalle sobre la redistribución en esta cuestión, pero a lo largo de la participación de Fraser en este texto, será necesario entender la redistribución para abordar las luchas del reconocimiento.

Enfatiza que la falta de redistribución está relacionada con las desigualdades en la sociedad, lo cual conduce a la división de clases, ricos/pobres, propietarios/trabajadores. Sin embargo, dentro del

ámbito del reconocimiento, la situación es mucho más compleja, ya que se trata de la división de estatus, es decir, entre blanco/negro, hombre/mujer, heterosexual/homosexual. Pero, ¿cómo llega Fraser a este concepto de estatus? El reconocimiento se refiere a la identidad cultural específica de cada grupo.

La falta de reconocimiento es la desvalorización de dicha identidad por parte de la cultura dominante. Para reparar este daño, es necesario abordar la autoalienación interna a través del reconocimiento de la imagen desvalorizante que la cultura dominante proyecta sobre el grupo al que pertenece el individuo. (Fraser, 2002)

Los miembros de los grupos que son inapropiadamente reconocidos deben rechazar esas imágenes y comenzar a promover nuevas representaciones. Una vez que hayan reformulado su identidad colectiva, deberán exhibirla públicamente para obtener el respeto y la estima de la sociedad. Si tienen éxito en este proceso, podrán lograr el reconocimiento. En este modelo de identidad, las políticas de reconocimiento se refieren a políticas de identidad, una situación con la cual Fraser no está de acuerdo, ya que considera que el modelo de identidad oscurece los vínculos entre reconocimiento y redistribución.

Por lo tanto, Fraser (2002) propone una concepción alternativa del reconocimiento, en la que aclara que está relacionado con el estatus. Lo que requiere reconocimiento no es la identidad específica del grupo, sino el estatus de los miembros individuales de los grupos como participantes en la interacción social. Así, el reconocimiento inapropiado no implica la devaluación de la identidad del grupo, sino más bien una subordinación social en el sentido de que a los individuos que no son reconocidos adecuadamente se les impide participar en condiciones de igualdad. —Por ejemplo, se considera normal ser heterosexual pero perverso ser homosexual, los hogares donde el hombre es la cabeza de la pareja se consideran apropiados, pero no lo son cuando la mujer lo es, los blancos se consideran respetuosos de la ley mientras que los negros se consideran peligrosos—.

Por lo tanto, el modelo de Reconocimiento de Status propone superar la subordinación mediante el reconocimiento de la parte que ha sido inapropiadamente reconocida como miembro pleno de la sociedad, capaz de participar en condiciones de igualdad con los demás miembros. (Fraser, 2002)

Decir que una sociedad tiene una jerarquía de status dentro del reconocimiento implica que institucionaliza estándares de valor cultural que generalmente niegan a algunos miembros la posición social para participar en la interacción social. En el caso de la redistribución, decir que una sociedad tiene una estructura de clases implica que institucionaliza mecanismos económicos que sistemáticamente niegan a algunos de sus miembros los medios y las oportunidades para participar en la vida social.

En su texto, Fraser (2002) propone y analiza varias teorías para comprender las injusticias o subordinaciones de clase y status en nuestra sociedad contemporánea, donde el punto principal es entender que ni el reconocimiento puede estar separado de la redistribución, ni la redistribución puede estar separada del reconocimiento. Deben estar integrados para poder abordar las demandas de justicia para todos.

Fraser (2002) realiza un análisis entre el economicismo —que gobierna el mercado— y el culturalismo —que gobierna el parentesco—, pero continúan siendo estudiados y comprendidos por separado. Por lo tanto, propone otra alternativa: el Dualismo Perspectivo. Aquí, la redistribución y el reconocimiento no corresponden a dos dominios sociales sustantivos —economía y cultura—, sino que constituyen dos perspectivas analíticas que se pueden adoptar con respecto a cualquier dominio. Se puede adoptar la perspectiva del reconocimiento para identificar las dimensiones culturales que generalmente se consideran políticas redistributivas económicas. El

dualismo concibe la economía y la cultura como interpenetrantes, reconociendo que ni el reconocimiento ni la redistribución pueden estar contenidos en una esfera separada.

Las reformas del reconocimiento no pueden tener éxito si no están unidas a luchas por la redistribución. No hay reconocimiento sin redistribución. (Fraser, 2002)

Para concluir los conceptos de Fraser, es relevante ver cómo Axel Honneth aborda la teoría del reconocimiento, aclarando que él mismo fue quien desarrolló esta teoría y que, de hecho, ya había sido tratada por Hegel. Fraser se basa en el pensamiento de Honneth.

«La experiencia de la injusticia es parte esencial del ser humano. La humillación es la negación del reconocimiento por parte de los demás, de la sociedad.» (Honneth, 2003) Según Honneth, el individuo despreciado, humillado, sin reconocimiento, pierde su integridad, sus derechos, su autonomía personal y su autonomía moral. Honneth (2003) señala que las especificidades de las formas mencionadas de menosprecio no solo producen una limitación radical de la autonomía personal, sino que también provocan una sensación de no ser un sujeto moralmente igual a los demás, ya que no se le reconoce la capacidad de formar juicios morales.

En la medida en que la experiencia del reconocimiento social es una condición en la que el desarrollo depende de la identidad personal en su conjunto, la ausencia de dicho reconocimiento, en otras palabras, el desprecio, debe ir acompañada del sentimiento de estar amenazado y perder su personalidad (Honneth, 2003).

No es posible hablar de justicia y menos aún de justicia social si no tenemos la experiencia de la injusticia que vuelve invisibles a los excluidos. La sociedad puede conocerlos, pero hay una diferencia entre conocer y reconocer. El reconocimiento es algo distinto que se logra después de la experiencia de injusticia, permitiendo ver «a través de» y recuperar el valor social.

Para concluir los conceptos de Honneth, enfatiza que es posible lograr una sociedad decente, alcanzar la justicia dentro de ella, comprendiendo las injusticias de reconocimiento junto con las redistributivas. Solo de esta manera será posible entender cómo encontrar la decencia en la sociedad, tal como lo expresó Honneth acerca del reconocimiento de las injusticias, para así comprenderlas, conocerlas y abordar finalmente la posibilidad de justicia en la sociedad. «La eliminación de las desigualdades sociales y económicas es solo un paso hacia el establecimiento de una sociedad que ya no conozca situaciones institucionales de humillación» (Honneth, 2003). Al entrar en la parte final del texto, cabe preguntar: ¿Cómo es posible abordar la temática del reconocimiento desde el diseño?

Como se explicó al inicio del texto, dentro del campo del diseño existen varias modalidades para abordar los procesos de diseño de proyectos. Una de ellas es el proceso de diseño para la industria, el proceso tradicional que ha sido válido hasta ahora. En este proceso, el trabajo del usuario se relega a estudios de *marketing* o simplemente se aborda a través de investigaciones realizadas por científicos, pero en ninguna etapa del diseño el diseñador y el usuario entran en contacto. Entonces, ¿cómo es posible considerar el reconocimiento dentro del campo del diseño participativo?

En este campo, la falta de reconocimiento y estatus puede entenderse como desprecio hacia el usuario, donde nunca se le valora y queda invisible en este proceso. Aquí, las injusticias impiden que pueda actuar en las mismas condiciones que los diseñadores y los científicos, relegando su participación y mostrando que no es una pieza fundamental. Esto genera situaciones de marginalización y dependencia, y muestra una subordinación ante los diseñadores. Además, comienza una lucha por el estatus, donde cada diseñador y científico quiere destacar y romper las dinámicas sociales, impidiendo que el mundo que están creando sea decente y mantenga relaciones inadecuadas.

## Consideraciones finales

Vemos cómo estos estudios sociales presentados por Elias, Goffman, Latour, Fraser y Honneth a lo largo del texto se relacionan de manera adecuada en el campo del diseño.

El diseño, que desde sus inicios ha sido conocido como una disciplina que tiene como objetivo mejorar las condiciones de vida de las personas en una sociedad a través de los objetos, se relaciona estrechamente con la sociología. La sociedad permite que los objetos crezcan y vivan, y de la misma manera, los objetos permiten que la sociedad viva y se desarrolle. Los objetos deben ser sentidos y no solo pensados, si logran ser sentidos, es posible alcanzar la realización de utopías. «Los artefactos no pueden sobrevivir en una cultura si no son significativos para sus usuarios» (Krippendorff, 1997). Pero para lograr adecuadamente esos sentimientos, se necesita una relación profunda entre los actores del proceso, donde cada uno de ellos cumple una función y deben trabajar en sincronía para lograr la realización del proyecto y, en consecuencia, evitar que su pequeña sociedad de diseño se destruya.

Este proceso de diseño participativo, como hemos visto con los autores, es un ejemplo de cómo generar dinámicas sociales óptimas para el desarrollo pleno del tejido social. Es un ejemplo de cómo el diseño está involucrado a través de la sociología y cómo a partir de estas dos disciplinas es posible llegar al desarrollo de objetos que generen significados dentro del grupo social, permitiendo que tanto los objetos como los seres humanos vivan en armonía.

## Referencias

- Bomfim, G. A. (1994).** *Sobre a possibilidade de uma teoria do design.* Estudos em Design, 5(2). AEND.
- Couto, R. M. S. (1997).** *Design como corpo de conhecimentos.* En *Movimentos interdisciplinares de designers brasileiros em busca de educação avançada* (Tesis de doctorado, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras).
- Elias, N. (2011).** *Sinopse. Sugestões para uma teoria de processos civilizadores* (Vol. 3, parte II). En *O processo civilizador*. Zahar.
- Farbiarz, J., & Ripper, J. L. (2010).** *O entrecruzar de relações: História de vida ou história do design em parceria no enfoque do Laboratório Living Design da PUC-Rio.* [Manuscrito no publicado o ponencia sin datos editoriales completos].
- Fraser, N. (2002).** *Redistribuição ou reconhecimento? Classe e status na sociedade contemporânea.* *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares.* Ano 1, no.1. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.
- Goffman, E. (1989).** *A representação do eu na vida cotidiana.* Vozes.
- Honneth, A. (2003).** *Luta por reconhecimento.* Editora 34.
- Kensing, F., & Blomberg, J. (1998).** *Participatory design: Issues and concerns.* Department of Computer Science, Roskilde University, Denmark.
- Krippendorff, K. (1997).** *A trajectory of artificiality and new principles of design for the information age.* Annenberg School for Communication, Departmental Papers (ASC), University of Pennsylvania. [https://repository.upenn.edu/asc\\_papers/95](https://repository.upenn.edu/asc_papers/95)
- Latour, B. (2005).** *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory.* Oxford University Press.



# Ecoperformar el archipiélago o morir: Matrias y vidas en el arte de acción caribeño

Amalina Bomnin Hernández<sup>3</sup>

## Resumen

El texto analiza el arte de acción en el Caribe como forma de resistencia frente a sistemas patriarcales, coloniales y capitalistas, destacando prácticas performativas que revalorizan el cuerpo, la memoria y lo común. Se exploran experiencias de artistas de Ecuador y Cuba que, mediante la danza, la parodia o el ritual, desestabilizan imaginarios dominantes. El performance se propone como estrategia ecopolítica, afectiva y cultural para habitar el archipiélago desde la vida, la matria y la insumisión.

**Palabras claves:** Ecoperformance, Caribe, Cuerpo, Resistencia, Matria.

## Abstract

This text analyzes performance art in the Caribbean as a form of resistance to patriarchal, colonial, and capitalist systems, highlighting performative practices that reclaim the body, memory, and collective experience. It explores the work of artists from Ecuador and Cuba who, through dance, parody, and ritual, disrupt dominant imaginaries. Performance is proposed as an ecopolitical, affective, and cultural strategy for inhabiting the archipelago through life, matria, and insubordination.

**Keywords:** Ecoperformance, Caribbean, Body, Resistance, Matria.

---

<sup>3</sup>Curadora, crítica de arte, poeta y docente investigadora acreditada por la SENESCYT en Ecuador. Licenciada en Historia del Arte. Magíster en Educación Superior y doctora en Ciencias sobre Arte. Docente en la Universidad de las Artes y miembro de AICA Internacional. Contacto: [amalina.bomnin@uartes.edu.ec](mailto:amalina.bomnin@uartes.edu.ec)

«El Caribe termina en Guayaquil» es una frase recogida en los diarios de viaje de Humboldt por zonas tropicales durante el siglo XIX, pero para una provincia que alcanza la independencia apenas dieciséis años después que Haití y bajo las pugnas entre San Martín y Bolívar, podemos imaginar que el decreto del alemán no sería tan certero. El primero de los generales interesado en que cada pueblo decidiera su propio destino libertario, el segundo enfrascado en liderar personalmente la gesta política, condicionó cierto retardo en la independencia de Guayaquil hacia el 1820; además de provocar que San Martín se retirara de la vida pública después de varias entrevistas que mantuviera, con el nunca bien ponderado Bolívar, los días 26 y 27 de julio de 1822. Costa Rica, Guatemala, Nicaragua y El Salvador lograrían su independencia al año siguiente que La Perla del Caribe. Solo Colombia y México lo lograrían en 1810, un año antes que Venezuela, como fecha más cercana al influjo que pudo generar la gesta haitiana.

¿Qué condiciones dieron lugar a la precarización de la ciudad portuaria a pesar de alcanzar acceso a la emancipación de manera pionera? Los factores fueron diversos, aunque no nos ocupan dentro de este espacio reflexivo en el cual sí consignaremos que, de manera marcada, tal frase lapidaria arrastra casi toda empresa artística en suelo guayaquileño. Regionalismo, frágiles gobiernos democráticos, anomia, es el caldo de cultivo del contexto en cuestión. La frase habría que editar, *El Caribe comenzó en Haití y se proyectó en Guayaquil*. De hecho, en reciente documento hallado en el Archivo Nacional de Ecuador se constató que Bolívar propuso en esta conversación la creación de la Federación de Estados Americanos como la base de la existencia de Sudamérica. La sede sería Guayaquil por la posición equidistante del continente. Este propósito no se pudo concretar después por la resistencia del Perú. Ese hecho en particular daría pie, probablemente, a una singular pieza performativa de la artista Estefanía Peñafiel, curiosa por estos intereses que aportan un sinnúmero de microhistorias. El caso es que todo termina casi antes de dar a luz en la ciudad portuaria: galerías, proyectos, financiamientos, con una tendencia a la domesticación de la mirada hacia visiones turísticas, puritanas, figurativas y blanqueadas de la realidad nacional.

La metáfora del canibalismo, tal como lo expresa Césaire: *La poesía martiniqueña será caníbal o no será* (Césaire, 1994) es parte también del *guayaco*, o extranjero promedio que arriba a Guayaquil: todos quieran comérsela.

Pareciera que este alegato va dirigido sólo a esta ciudad, aunque no es así. También me interesa volver sobre Juana-Cuba, que el 27 de octubre de 1492 fue llamada por Colón *la tierra más hermosa que ojos humanos hayan visto*. Otro territorio que todos quieren engullir, pero hacia donde casi nadie mira, ni siquiera los medios masivos, que ya es mucho decir. Cuba sólo funciona para las mentes mediadas por la interpasividad, ese concepto tan lúcido de Slavoj Žižek que explica la evocación nostálgica de un proyecto emancipador, con aspiración a la igualdad social, en las mentes de intelectuales que viven en otros contextos con estándares de vida de clase media.

## Juntarnos nos define

En una entrevista que ofreciera Jenny Holzer al diario El País, en marzo de 2019, al interrogarle acerca de su opinión sobre el espacio público planteó lo siguiente:

¿Hoy es el espacio público o la falta de espacio público lo que define las ciudades? Me pregunto si el espacio más común de hoy no es la soledad de la pantalla en la que uno se conecta con otros solitarios que no salen a la calle. Como casi todo lo que hacemos los humanos. Internet es a la vez fraude y oportunidad. En ese sentido no es nada nuevo.

Pero la falta de espacio público en las ciudades es algo triste, trágico y peligroso. No es el espacio en sí, es hacer posible el derecho a que la gente se junte. Juntarnos nos define (Zabalbeascoa, 2029).

«Es hacer posible el derecho a que la gente se junte, Juntarnos nos define». Reitero estas palabras para acotar una de las ideas que ocupan a este encuentro relacionado con el lugar y alcance del arte de acción dentro del espacio público, especialmente en el territorio caribeño. Que lo acote una artista con la trayectoria de Holzer —que trabaja usando el lenguaje como recurso primordial— resulta sintomático, teniendo en cuenta que su recorrido ostenta un profundo compromiso con su historia personal, convertida en lección de vida para los transeúntes y público en general que percibe sus piezas. Dicho sea de paso, ha sido de las artistas que de manera más expedita ha logrado conectar con sus espectadores.

Hagamos un breve recuento para acercarnos al concepto de *Novaceno*, su autor, y lo que se vislumbra como necesidad impostergable antes de la llegada de una era donde cada vez más la máquina definirá las coordenadas de nuestras vidas.

Casi nadie conoce a Thomas Newcomen, el hombre que dejó sin hogar y sin trabajo a un porcentaje extenso de la población mundial al inventar la *máquina de vapor*. Tampoco se mencionan nombres como Charles Babbage, quien diseñó e intentó construir la primera computadora, de funcionamiento mecánico, a la que llamó «máquina analítica». O sea, fue la idea pionera respecto a la computación. Luego ésta fue completada en 1941 por el alemán Konrad Zuse. Nadie les recuerda, y probablemente a ese paso tampoco nadie hablará de Steve Jobs dentro de unos años. Sin embargo, no ha sido posible enterrar, o dejar en el olvido, la *Teoría Gaia* de James Lovelock, y más bien han aparecido múltiples consideraciones sobre la misma por autores contemporáneos. Por ejemplo, las del filósofo y antropólogo francés Bruno Latour: *Frente a Gaia*. Ocho conferencias sobre el nuevo régimen climático, y cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas —recientemente publicado en Buenos Aires por Siglo XXI Editores en 2017—, esta última es producto de una serie de conferencias que el autor ofreció en 2013 en la universidad de Edimburgo, en el marco de las *Conferencias Gifford*. Para que se tenga una dimensión de su importancia, las mismas hospedaron a figuras como Hannah Arendt, y Noam Chomsky, por sólo mencionar algunos nombres destacados.

## Caribe: diversidad, plantación y cuerpos descolocados

Tanto Enrique Bernardo Núñez como Alejo Carpentier han dicho que en el ámbito del Caribe una etapa histórica no cancela a la anterior, como ocurre en el mundo de Occidente. Tal peculiaridad de vivir la historia sincrónicamente no depende de la voluntad de los pueblos del Caribe; es una circularidad impuesta por el aislamiento y, sobre todo, por la repetición implacable de las dinámicas económico-sociales propias del sistema de plantación. No existe un solo país del Caribe que haya podido romper del todo el mecanismo repetitivo de la plantación. La producción de azúcar, de café, de cacao, de tabaco, de frutas, (...) es cosa que en el Caribe siempre está ahí, como si se tratara de algo establecido desde el principio de los tiempos por la naturaleza misma del meta-archipiélago.

Como ya vimos, puede decirse que la historia del Caribe, en buena medida, es la historia del sistema de plantación en el *Nuevo Mundo*, pues las metrópolis que ejercieron su poder económico en el área organizaron los diversos territorios, bien insulares o continentales, de acuerdo con sus propios fines de lucro, y en el Caribe no había otro negocio más lucrativo que el de la plantación (Benítez, 1998). La propuesta del texto es evaluar la potencialidad de lo performativo como posible simulacro que permita a ese *ethos* caribeño solventar su pertenencia a un espacio-tiempo diferente del occidental. Para ello quisiera referirme a las propuestas de Julio Huayamave, Carlos Vargas, Luis Manuel Otero Alcántara, Marianela Orozco, y

Los Carpinteros. Los dos primeros ecuatorianos, específicamente guayaquileños, y los otros de origen cubano. Otero y Orozco están radicados en la isla, y Los Carpinteros, desde el 2018 dejaron de producir como colectivo. En el caso de Otero ostenta la condición de PPL desde el 11 de julio de 2021. Fue detenido al salir de su casa para unirse a las protestas populares masivas que tuvieron lugar en Cuba con motivo de las paupérrimas condiciones económicas, la falta de libertad de expresión, y el rechazo al modelo socialista por su desempeño fallido.

A partir de las piezas *Abanderadx*, 2020; *Devoción* (videoperformance | 7'52 | 2011-2014); *Nuevo mundo*, 2018 (*Musée du Nouveau Monde*, La Rochelle, Francia); *Drapeau*, 2019, y *Conga irreversible*, 2012; analizaré cómo se revierte en manos de estos artistas la condición patriarcal desde el cinismo, desparpajo y refuncionalización de imaginarios, tabúes, y conductas recurrentes al concebir desde la *magia realista* (Morton, 2020) doparnos de esperanza y deseo de superación, o al menos dejarnos en estado de evaluación, que no es poco.

En el caso de Huayamave, el artista explora desde el grotesco-expresivo, el absurdo, lo macabro, lo abyecto, y escatológico presente en los orígenes de la danza *butoh*, nacida en los años cincuenta en Japón, tras el escenario del descalabro nuclear. En sus ejes conceptuales contempla no sólo al mapa geopolítico y sus desmanes globales, sino también la crisis de los estereotipos identitarios y de género, en un regodeo estéticotánico que recuerda aquella frase batailleana de *danzar con el tiempo que nos mata*. Se produce una suerte de escisión entre razón-pensamiento/cuerpo-movimiento, de ahí que los danzantes se mueven en el espacio como en *trance*, fuera de cualquier posible predicción. Esta modalidad danzaría ha sido fundamental en toda su producción.

Hay una mixtura tanático-erótica en el desenvolvimiento del *performance* en Huayamave. Las culturas de la Costa ecuatoriana le han servido como universo donde el cuerpo desnudo tiene un rol significativo. El proceso de reinsertación de *San Biritute*, el monumento manteño-huancavilca en Sacachún, fue experimentado por el artista de manera particular por la connotación erótica que tiene para la comunidad. Asimismo, los *enchaquirados*, quienes antes fueron analizados por el antropólogo Hugo Benavides en su ensayo *La representación del pasado sexual de Guayaquil: historizando los enchaquirados*, en una valoración sobre sus orientaciones sexuales que desborda las categorías binarias, a la vez que cuestiona la tradicional historia heterosexista de la ciudad, sigue siendo motivo de análisis para el performer en la actualidad. Este grupo, caracterizado por su orientación homosexual solía brindar favores sexuales a caciques y personajes de la nomenclatura política durante los procesos de conquista.

Su participación en las ediciones del *Salón de Arte Erótico Espiritual Contemporáneo*, organizado por Xavier Blum desde el 2008, ha sido desde la propia danza *butoh*, y a partir de sus propias investigaciones en las manifestaciones diversas de las culturas ancestrales, sobre todo, de la Costa ecuatoriana. La propuesta de Julio Huayamave se ubica en coordenadas de entrecruzamientos de diversas disciplinas —en este caso la danza, el teatro y las artes visuales— como un exponente representativo del fuerte influjo ejercido por la danza *butoh* en el continente latinoamericano y, en específico, en Ecuador, modalidad que se mixtura con el denominado *teatro expandido*. Después de radicarse en Guayaquil, junto a su esposa Mariuxi Ávila, Huayamave colabora con el trabajo de *ThAMÉ Teatro de Artesanos*, cuyas presentaciones han itinerado entre el activismo, el *performance*, el *happening* y la intervención, con proyectos grupales interesados en la conservación de los entornos naturales y la puesta en valor de los saberes ancestrales. Así han concretado el acercamiento a diversas culturas ecuatorianas, especialmente de la región Costa, para llevar a cabo procesos de investigación teatral que utilizan herramientas antropológicas para incentivar en niños, jóvenes y adultos el interés por el conocimiento de la naturaleza, sus valores, la importancia de la vida en comunidad, el poder de sanación de las plantas, y la necesidad de preservar el medio ambiente.

Desde el 2010 iniciaron el proyecto *Cerros Vivos* en Cerro Paraíso, un bosque seco que protege a la ciudad. Se trata de un plan de rescate ecocultural que comprende talleres, seminarios, charlas, conciertos, recitales, presentación de *performances*, multimedias, videodanza, entre otras posibilidades multidisciplinarias. Ese año resultaron ganadores de los *Fondos Concursables* del Ministerio de Cultura y, con el presupuesto económico de esta plataforma desarrollaron el proyecto *Laboratorio de Artes Escénicas Antropológicas* (LAEA). Durante los últimos años Huayamave se ha desplazado hacia un quehacer más individualizado dentro del arte de acción, sin que ello suponga el abandono del aporte a *ThAMÉ*. Sus intervenciones urbanas, *performances*, y *happenings*, en diversos eventos nacionales e internacionales, se reconocen por su vinculación con el lenguaje danzario; aunque su ingenio para asumir la *performance* desde el acento que ésta comporta en el aspecto visual habla de un artista con una particular intuición creativa.

En 2018 durante la realización de una *performance* de alta complejidad, Huayamave tuvo un accidente que le provocó un daño severo en su columna vertebral, tras una caída desde una altura aproximada de 7 m. La historia sombría que vivió tras su hospitalización, unido a la mala práctica médica, desembocó en la decisión del artista de salir a la calle rompiendo su estado de convalecencia en el día número cien de su supuesto reposo médico. Se colocó tendido en el puente de *Avenida Las Monjas y Carlos Julio Arosemena*, una de las arterias de más tránsito urbano, y cubrió su cuerpo con la bandera de Guayaquil. Para conseguirlo sin mayores interferencias bloqueó la zona con cinta de seguridad. Como los índices de mendicidad y muerte en las calles están a la orden del día, resulta normal que el suceso transcurre sin objeciones por parte de las fuerzas del orden.

El *performance Abanderado* es repetido anualmente por el artista durante las *Fiestas Julianas*, en las celebraciones por el Aniversario de Fundación de Guayaquil, o el 9 de octubre en el marco conmemorativo por la Independencia de la ciudad, u otras efemérides nacionales, como epítome de la orfandad de los cuerpos ante la imagen pública. La bandera a utilizar se alterna entre la guayaquileña y la nacional. Una de las locaciones elegidas ha sido encima del Monumento «Raíces de luz eterna», dedicado a los muertos por Covid-19 en la ciudad. Dicho proyecto desató la indignación de los ciudadanos, pues más que un homenaje constituye un agravio a sus memorias, dada su pésima solución estética y leerse como una suerte de «lavado de manos» de las autoridades locales respecto a su indiferencia secular.

Por su parte, Carlos Vargas, actualmente radicado en New York, mantiene una producción que, si bien no ha sido copiosa, destaca en cada una de sus apariciones por el sentido paródico, el *détournement*, y la crítica de género.

Vargas ha enfocado su quehacer en la reflexión acerca de las subjetividades que subyacen dentro del sistema del arte: las relaciones afectivas, los lazos «políticos» entre artista-curador-crítico de arte, la arbitrariedad, ligereza, y/o exacerbación de algunas posturas, las resonancias de éstos en la aceptación, rechazo u omisión de un sujeto dado, o una práctica artística particular.

Apenas recién graduado del ITAE se radicó en Nueva Jersey, Estados Unidos y allí, integrado a la comunidad hispana, su obra ha puesto acentos en los procesos de autorreconocimiento en torno a su condición de migrante, macho y latino, y su existencia *queer* dentro de la diversidad LGBTQ+, deconstruyendo tal identidad. Su *modus operandi*, que desnuda con manifiesto *choteo* las típicas maniobras para ganarse un espacio en el mundo artístico, para obtener la invitación a una muestra, salón, evento, o granjearse el beneplácito de la crítica de arte; en tal sentido, las acciones de besar, lamer, lambonear, se convierten en un sello de sus *performances* que generan, a un tiempo asco, risa, perturbación, y crítica. Ejemplo de ello lo constituyen las obras: *Devoción. The 99 's Show*. (2012) y *El Cortejo* (2013).

En el primero de estos *performances* el artista decidió viajar por el país para lamer el rostro de 99 agentes culturales —artistas, curadores, críticos de arte, galeristas, y coleccionistas de la esce-

na ecuatoriana—. La clave del «éxito» en un país como Ecuador se resume, de manera común, desde esta postura denota que esconde doblez moral, carácter pusilánime y complicidad aborrecible. Se puede llegar al vasallaje con tal de conseguir sobrevivir y de paso obtener ciertas prebendas en la promoción personal.

El acto de lamer al otro implica también la rendición del adulado. Este sucumbe ante el abyecto ejercicio y la seductora simpatía del gesto que, en su simbología deslizante, le compromete a participar de este show.

Las propuestas del artista movilizan el interés hacia un trabajo cuya interpretación rebasa la reflexión acerca de asuntos propios del sistema del arte, en tanto son extensivos a otros ámbitos sociales.

Vargas participó en dos ediciones (2016 y 2018) de la Expo del Orgullo LGBTQ en El Centro de Arte Contemporáneo de Quito. En la segunda oportunidad presentó una videoinstalación que sólo funciona junto a una caja musical. La orientación que le ofreció el curador fue grabar en video a una icónica *drag queen* de Quito haciendo sincronización labial de la canción *Somewhere over the rainbow*. Su *performance* *Colapso del Modelo a seguir* (2019) fue mostrada en AG Contemporary Art, en New York. Allí cargó un globo que llevaba impreso el texto *Hypermasculinity*; el esfuerzo realizado por el artista lo llevaba casi al punto de desfallecer, a la manera del joven Atlas, condenado a mantener el mundo de la tierra separado del cielo *ad infinitum*.

Las tres propuestas de los artistas cubanos vinculan de alguna manera la cultura popular, el carácter carnavalesco de la propia realidad nacional —a nivel de toma de decisiones gubernamentales, bruscos cambios sociales, sinsentido— y el cinismo que implica vivir del arte sin poder expresarse con libertades de juicio ideológico o político.

Marianela Orozco, artista cubana radicada en la isla, propone en *Nuevo Mundo* (2018) escenificado en un museo de La Rochelle, Francia, una *performance* delicada, resiliente y situada. De las mejores piezas que he visto en arte de acción durante los últimos diez años. Reprodujo una oficina de un esclavista con plantaciones en Las Antillas. Dentro del espacio intentaba dormir a su hijo, ante la vista del público, mientras le cantaba *nanas* al oído antes usadas por las madres esclavas y sus descendientes. Su rol de mujer blanca, que podría enmarcarse en cierta condición de estatus y raza queda traspasada y «conquistada» por la inmaterialidad de la cultura del oprimido. ¿Dar a luz, lactar, criar podría ser leído como otro tipo de esclavitud? ¿Acaso será un comentario sobre la normalización de las relaciones patriarcales?

*Drapeau* de LMOA, fue una *performance* que provocó el encarcelamiento del artista en marzo del año 2020, durante 13 días, en la prisión de Valle Grande en La Habana. Actualmente está detenido y condenado a cinco años de cárcel por la causa *Ultraje* a los símbolos patrios, desacato y desórdenes públicos en la Prisión de Máxima Seguridad de Guanajay en la isla.

Sólo diré que había un polvillo dorado y antiguo entre sus piernas nudosas, un olor de albahaca y hierbabuena en sus vestidos, una sabiduría simbólica, ritual, en sus gestos y en su *chachareo*. Entonces supe de golpe que no ocurriría el apocalipsis. Esto es: las espadas y los arcángeles y las trompetas y las bestias y las estrellas caídas y la ruptura del último sello no iban a ocurrir. Nada de eso iba a ocurrir por la sencilla razón de que el Caribe no es un mundo apocalíptico. La noción de apocalipsis no ocupa un espacio importante en su cultura. Las opciones de crimen y castigo, todo o nada, de patria o muerte, de a favor o en contra, de querer es poder, de honor o sangre, tienen poco que ver con la cultura del Caribe; se trata de proposiciones ideológicas articuladas en Europa que el Caribe sólo comparte en términos declamatorios, mejor, en términos de primera lectura. En Chicago un alma desgarrada dice «I can't take it anymore», y se da a las drogas o a la violencia más desesperada. En La Habana se diría: «lo que hay que hacer es no morir», o bien, «aquí estoy, jodido pero contento» (Benítez, 1998).

Arrojarse con la bandera cubana de manera cercana, vital, como un acto de entrañable condición humana que prefiere anclar-

se a lo maleable, en lugar de lo perentorio, resistir desde el cuerpo el embate de un tiempo convulso que no apuesta por la epicidad, sino por el carácter transformador que debe atravesar a todo proceso cultural y político, ha desatado una represión desproporcionada contra LMOA, así como hacia todo rastro de manifestación pública que ponga en tela de juicio la conducción de un proceso que rebasó la crisis para entrar en una verdadera depauperación epistemológica. Cronos le teme a sus hijos y prefiere desaparecerlos de la escena pública.

Los Carpinteros presentaron en el 2012 su *performance* *Conga irreversible*. La pieza rememora una tradicional comparsa cubana, de las que se estilan en los carnavales de la isla —en clave de conga—, sólo que ésta, lejos de recordarnos la colorida indumentaria festiva, con desfile bailado y cantado, como es típico en el género conga, donde los cuerpos se entregan dionisiacamente al goce de tambores y trompetas, ha utilizado un vestuario negro, y todos se mueven, la mayor parte del tiempo, en reversa. La puesta en escena ha resguardado en su versión el empuje que suponen estos cuerpos. El ímpetu de su locomoción no disminuye respecto a la comparsa original, pero quizás comenta que la estructura y lógica a la que pertenecen provocan tal desplazamiento inverso. ¿Se trata, acaso, de una manifestación de la depauperación de las expectativas de un grupo social dentro del imaginario local, en consonancia con los presupuestos políticos de unidad e identidad?

La comparsa carnavalesca es un género que se originó en las festividades que realizaban los negros esclavos en su ánimo por mantener ciertas tradiciones originarias, en medio de los procesos de sincretización popular, y como mecanismo de resistencia durante el periodo de dominación española. Estas manifestaciones han estado asociadas a la alegría, el desenfreno y el éxtasis, una suerte de catarsis colectiva donde el consumo de alcohol, el juego, el disfraz, hasta llegar al punto de las discordias y actos violentos, matizaba tales celebraciones populares.

La *performance*, elaborada por Los Carpinteros especialmente para la XI Bienal de La Habana, 2012, podría leerse como la insostenibilidad de la imagen de fiesta y jolgorio que ha acompañado a la isla. Aún hoy, las comparsas están conformadas en su mayoría por una población que pertenece a grupos marginales, aunque al mismo tiempo, siguen representando la imagen que se vende de la isla a nivel internacional. El público que se suma a estas procesiones es más diverso, pero en los últimos años, probablemente represente a las generaciones que van quedando aletargadas, sin muchas motivaciones o vías de salida, y que terminan caminando en reversa junto a la contagiosa puesta en escena. ¿Acaso se erige en panegírico de la regresión social que compromete a todos de manera contagiosa? En resumen, este es un texto sobre la irreversibilidad de la desventura.

## Curadurías ¿quo vadis?

Dos ediciones (2019 y 2021) del festival *Cuando las actitudes devienen performances*, constatan las densidades paratextuales que esgrimen los cuerpos en territorios donde la existencia de éstos en el espacio público y el imaginario nación continúa sin solucionarse. El descolocamiento del cuerpo en el contexto ecuatoriano forma parte de estas dos ediciones del evento que organicé dentro de mi trabajo como profesora del Departamento Transversal de teorías críticas y prácticas experimentales de la Universidad de las Artes en Ecuador. La investigación que dio lugar al festival estaba contenida en mi tesis doctoral sobre el arte de acción dentro de la visibilidad ecuatoriana durante los primeros veinte años del siglo XXI.

El primero de ellos se planteó como un tanteo en las posibilidades creativas de la comunidad universitaria —la convocatoria se extendió a todas las personas que trabajaban en la institución: funcionarios, servidores contratados por otras empresas para labores de higiene y limpieza, seguridad, entre otros— y más allá del ámbito institucional. Estudiantes, artistas, profesores, y perfor-

mers, además de presentar acciones, fueron parte de un segmento teórico que calibró el lugar del arte de acción dentro de la historia del arte; así como su alcance en la creación de redes de intercambio y vínculo vital.

Saskia Calderón, Jorge Restrepo, Unidad Pelota Cuadrada, fueron algunos de los exponentes del evento. Sus propuestas coinciden en relecturas y refuncionalizaciones de archivos y documentos históricos, como es el caso de *Disnea melódica* de Calderón, donde interpreta desde el canto lírico algunos fragmentos de la Constitución ecuatoriana donde se alude al supuesto cuidado y resguardo del lugar, espacio y significado de la mujer en la práctica vital.

La segunda edición del festival *Cuando las actitudes devienen performances II: como «monedas vivas»*, se desarrolló por invitación, en sintonía con condiciones de educación en línea, durante los días 13 y 14 de octubre de 2021. Fueron convocados artistas, estudiantes, investigadores, gestores y profesores a reflexionar sobre los desafíos de un mundo que deberá reorientar sus futuras maneras de producir bienes materiales y simbólicos, relacionarse con la naturaleza, y manejar prácticas reivindicativas de remuneración económica.

El concepto *moneda viva* (*Monnaie Vivante*, 1970) es tomado del libro homónimo de Pierre Klossowski, donde el filósofo expone la necesidad de reordenar la forma en que nos relacionamos con el dinero —trabajo—, una vez que la modernidad contribuyó, sobremanera, en la pérdida del sentido del placer —eros— al esclavizar, o contratar al otro, en condiciones desventajosas. La dependencia del dinero, en general, desarrolló la perversión, en toda la extensión moral que puede acusar el término. Al mismo tiempo, el capitalismo generó falsas necesidades que, en el transcurso de la historia, han incidido en que ciertos trabajos ostenten altos y desmesurados niveles de remuneración económica, mientras que otros comportan situaciones de calamidad financiera, que desencadenan marginaciones de diversa índole.

Este festival de *performance* propone pensar el cuerpo desde la posibilidad de su «presencia, (...) un lugar vuelto-sobre-sí, un lugar como relación con-sigo, como tener-lugar de un sí-mismo, un lugar vibrante como el diapasón de un sujeto o, mejor aún, como un diapasón-sujeto», y en consonancia con esta idea invita a ensayar las relaciones que establece dicho cuerpo, —en un contexto donde el propio arte está minado por las mediaciones económicas—, como intento de desentendernos de tal perversión.

El evento se curó desde dos modalidades: uno dedicado a la exhibición de las propuestas creativas, y otro encaminado a reflexionar —ponencias, charlas— sobre las problemáticas comentadas anteriormente.

Participantes: Xavier Blum, Ana María Crespo, Carlina Derks, MayimB —José Miguel Díaz Pérez—, Fernando Falconí —Falco—, Adonis Ferro, Antonio Guzmán, Julio Huayamave, David Jara Cobo, Manuel Kingman Goetschel, Isabel Llaguno, José Luis Macas Paredes, Cristina Morales Saro, Julissa Massiel Morejón, Juan Alfredo Paredes, Omar Puebla El Depósito, Paulina Soto, Albeley Rodríguez Bencomo, Patricia Rodríguez Umanante, Pamela Silva Salazar, Carlos Vaca, Yasna Vivanco, Danilo Zamora.

La tercera edición del festival derivará en una muestra itinerante que incluirá a un número mayoritario de artistas ecuatorianos y otros *performers* latinoamericanos que han tenido un alcance marcado dentro del arte caribeño contemporáneo durante los últimos cincuenta años.

El arte de acción ecuatoriano ha estado ausente de las revisiones críticas enfocadas en la manifestación dentro del contexto latinoamericano. Lo anterior asienta la carencia de voces sólidas que sistematizan una escritura situada que logre ubicar en el mapa del arte contemporáneo a un quehacer digno de atención. De ahí la necesidad impostergable de tratar de contribuir al caudal reivindicativo de estas prácticas, suscribiendo la sentencia de Helio Oiticica en su *cuasi* decreto cultural de la vanguardia latinoamericana cuando señaló: «de la adversidad ¡vivimos!»; aunque ello comporte una determinada dosis de riesgo, resistencia y perseverancia sostenida para no cejar en el intento.

¿Ecoperformar el archipiélago, como esa isla que se repite, sería acaso la metáfora-continente del eterno retorno planteado primero por Los Carpinteros y luego por Regina José Galindo en sus acciones de las últimas décadas? Es muy probable que visitar el baile, los ritos, la posibilidad de un convivio afectivo, sean conceptos a explorar ante el advenimiento de la *barbarie*; además de que nadie podrá quitarnos lo bailao: ¡Matria y vida!

## Referencias

- Bataille, G. (2008).** *La conjuración sagrada: Ensayos 1929–1939* (Selección, traducción y prólogo de Silvio Mattoni). Adriana Hidalgo Editora.
- Benítez Rojo, A. (1998).** *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Editorial Casiopea.
- Klossowski, P. (1998).** *La moneda viviente* (Edición preparada por Axel Gasquet). Alción Editora.
- Morton, T. (2020).** *Magia realista: Objetos, ontología y causalidad* (Traducción de Laureano Ralón y Román Suárez). Open Humanities Press.
- Zabalbeascoa, A. (2019, marzo 13).** El trauma está presente en la vida de los artistas: Entrevista a Jenny Holzer. El País. [https://elpais.com/elpais/2019/03/04/eps/1551702839\\_309698.html](https://elpais.com/elpais/2019/03/04/eps/1551702839_309698.html)
- Bomnin Hernández, A. (s.f.).** ¿Cómo monedas vivas? Vivientes. <https://antenabomnin.wixsite.com/vivientes/como-monedas-vivas>



# Joe Arroyo y la fractura entre la crítica musical «culta» y la crítica social en Colombia

Adonay José Torregrosa Vergara<sup>4</sup>

## Resumen

Este texto examina la influencia cultural y social de Cartagena en la obra musical de Joe Arroyo, destacando su papel como creador de un estilo propio marcado por la fusión de ritmos afrocaribeños. A través del concepto de transculturación, se analiza cómo el artista logró integrar distintas tradiciones musicales y convertirlas en una herramienta de expresión identitaria. Además, se reconoce la carga crítica de sus letras, orientadas a visibilizar problemáticas sociales, raciales y políticas. El estudio también recorre la historia de la crítica musical en Colombia, contextualizando el impacto de Arroyo dentro del panorama nacional.

**Palabras claves:** Transculturación, Ritmos Afrocaribeños, Crítica Musical, Joe Arroyo.

## Abstract

This text examines the cultural and social influence of Cartagena on the musical work of Joe Arroyo, highlighting his role as a creator of a unique style characterized by the fusion of Afro-Caribbean rhythms. Through the concept of transculturation, the analysis explores how the artist managed to integrate different musical traditions and turn them into a tool for expressing identity. Furthermore, the critical weight of his lyrics is acknowledged, as they aim to shed light on social, racial, and political issues. The study also traces the history of music criticism in Colombia, contextualizing Arroyo's impact within the national landscape.

**Keywords:** Transculturation, Caribbean Rhythms, Music Criticism, Joe Arroyo.

---

<sup>4</sup>Candidato a la Maestría en Musicología. Docente en la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar (Unibac) y la Universidad Industrial de Santander (UIS) en programas de formación musical. Contacto: [mu\\_adonaytorregrosa@unibac.edu.co](mailto:mu_adonaytorregrosa@unibac.edu.co)

**E**ste análisis aborda la compleja, y a menudo inexistente, relación entre dos pilares fundamentales de la cultura colombiana: por un lado, el Pilar A, definido como la tradición histórica de la crítica musical formal, canónica y «culta», representada por figuras decimonónicas como Rafael Pombo y publicaciones del siglo xx como la revista *Rapsodia*. Por el otro, el Pilar B, la obra del artista popular Joe Arroyo, entendida aquí no solo como músicaailable, sino como un potente vehículo para una incisiva «crítica social».

La investigación busca conectar estos dos pilares, preguntando cómo el primero «contextualizó» al segundo y cómo se relaciona el acto de la «crítica musical» (Pilar A) con el contenido de la «crítica social» (Pilar B).

La tesis central que articula este documento es que la conexión entre el Pilar A y el Pilar B no es una de diálogo contemporáneo, sino una de fractura histórica y silencio. Se argumenta que la crítica musical formal colombiana, fundamentada en una dicotomía «culto/popular» heredada del siglo xix, carecía del aparato conceptual, la metodología o el interés para analizar, y mucho menos valorar, la obra de Joe Arroyo en el momento de su emergencia.

La evidencia sugiere que esta tradición crítica, en gran medida, lo ignoró por completo. El silencio de la crítica formal provocó que la verdadera validación de la crítica social de Arroyo (Pilar B) no proviniera de la tradición (Pilar A), sino de una nueva generación de críticos (un Pilar C): un conjunto escaso pero significativo de académicos, sociólogos y periodistas culturales de finales del siglo xx y principios del xxi, quienes redefinieron el valor de la obra de Arroyo al medirla no con la vara de la «alta cultura», sino como un texto social fundamental.

## Antecedentes de la crítica musical en Colombia

En las décadas posteriores, la crítica musical en Colombia continuó evolucionando y expandiéndose. La llegada de la radio y la televisión en la segunda mitad del siglo xx llevó la música a un público aún más amplio, y con ello, la necesidad de análisis y comentarios sobre las nuevas propuestas musicales.

En la década de 1960, con la aparición del rock y otros géneros musicales influenciados por la música anglosajona, surgieron nuevos críticos musicales que se dedicaron a explorar y entender estos sonidos innovadores. La crítica musical se volvió más diversa y ecléctica, abarcando una amplia gama de géneros y estilos musicales.

En las décadas de 1970 y 1980, con el auge de la salsa y la música tropical, la crítica musical se enfocó en analizar la importancia cultural y social de estos géneros, especialmente en las regiones caribeñas y costeras de Colombia. La música popular se convirtió en un medio de expresión para las comunidades afrodescendientes y mestizas, y los críticos se esforzaron por comprender y resaltar su significado dentro del contexto histórico y cultural del país. (Holguín, 1880-1971).

En la actualidad, la crítica musical en Colombia continúa floreciendo en diversas plataformas y medios digitales. Los críticos y periodistas musicales abordan una amplia variedad de temas, desde la música urbana y el reggaetón hasta la música tradicional y folclórica. Además de los medios tradicionales de prensa y radio, las redes sociales y los blogs se han convertido en espacios importantes para la discusión y análisis musical, permitiendo una mayor participación y retroalimentación del público.

Es importante destacar que la crítica musical se enfoca en señalar aspectos negativos o positivos de una canción o álbum, pero también puede profundizar en el contexto histórico, cultural y social en el que se enmarca la producción musical. Los críticos musicales juegan un papel fundamental en la promoción de nuevos talentos y en la preservación de la riqueza y diversidad del patrimonio musical colombiano.

Históricamente, la crítica musical en Colombia ha estado vinculada a la prensa escrita y a figuras destacadas en el ámbito musi-

cal y cultural del país. A continuación, se presentan algunos de los antecedentes más relevantes de la crítica musical en Colombia:

**Sociedades Filarmónicas:** A mediados del siglo xix, se fundaron las Sociedades Filarmónicas en ciudades como Bogotá y Cartagena. Estas organizaciones promovieron la realización de conciertos y eventos musicales, lo que llevó a que los asistentes y músicos comenzaran a comentar y criticar las presentaciones en los medios de comunicación de la época.

**Rafael Pombo:** A finales del siglo xix, Rafael Pombo, conocido poeta y literato, incursionó en la crítica musical en Colombia. Gracias a su formación en Estados Unidos y su pasión por la ópera y la música académica, Pombo se convirtió en un comentarista destacado en el periódico «Papel Periódico Ilustrado», donde realizó críticas y traducciones de libretos de óperas.

**Academia Nacional de Música:** A principios del siglo xx, se fundó la Academia Nacional de Música en Bogotá, bajo la dirección de Jorge W. Price Castelló. Con esta institución, se generaron comentarios y análisis sobre la educación musical y los conciertos realizados en la academia.

Los antecedentes de la crítica musical popular en Colombia se remontan a principios del siglo xx, cuando comenzaron a surgir los primeros medios de comunicación impresos que permitieron la difusión de reseñas y comentarios sobre la música popular de la época. A continuación, se presentan algunos antecedentes de la crítica musical popular en Colombia con fuentes referenciales:

**Gustavo Santos Montejo «Kalibán»:** Gustavo Santos Montejo fue un reconocido crítico de música y arte en Colombia. Escribió bajo el seudónimo de «Kalibán» en la famosa columna *La Danza de las Horas* en los periódicos *El Tiempo* y *El Espectador* a partir de la década de 1920. Santos Montejo fue un importante promotor de la música clásica y la ópera en el país, pero también comentó sobre música popular y eventos culturales de la época (Pineda, 2016).

**Otto De Greiff Haeusler:** Otto De Greiff fue un crítico musical reconocido por su amplia cultura musical y conocimiento en historia y teoría musical. Escribió para periódicos como *El Tiempo* y *El Espectador* desde la década de 1920 hasta su muerte en 1995. Sus reseñas abarcan tanto música clásica como música popular, y se caracterizaron por su enfoque histórico y biográfico sobre los compositores e intérpretes (Greiff, 2006).

**Rafael Vega Bustamante «Ravel»:** Rafael Vega Bustamante fue un crítico musical y dueño de la Librería Continental en Medellín. Fundó y dirigió el *Periódico Musical de Medellín* en 1953 y escribió bajo el seudónimo «Ravel». Su labor crítica se centró en la música clásica y también abordó temas relacionados con la música popular y eventos culturales (Huarte, 2013).

## La crítica musical en Cartagena de Indias

La crítica musical en Cartagena de Indias tiene una larga historia que se remonta al siglo xix. En sus primeros años, la crítica musical era principalmente elogiosa y carecía de un enfoque pedagógico o formativo. Sin embargo, a medida que la crítica musical se desarrollaba, los críticos comenzaron a ser más críticos con la música que se interpretaba en la ciudad.

En la década de 1890, encontramos notas en *El Porvenir* que detallan los repertorios interpretados en conciertos ofrecidos por el Instituto Musical de Cartagena, pero nuevamente sin una intención pedagógica o de formación de público.

En la década de los cuarenta y cincuenta del siglo xx, doña Emma Villa de Escallon se destacó como una figura relevante en la crítica musical. A través de su columna Números en el Diario de la Costa, promovía los conciertos del conservatorio y compartía información sobre música y otras actividades culturales en la ciudad. (González, 2006)

Un hito importante para la crítica musical cartagenera ocurrió en agosto de 1946 con el lanzamiento de la Revista Rapsodia. Esta publicación, vinculada a la Sociedad ProArte Musical de Cartagena, no solo informaba sobre eventos musicales académicos locales, sino que también abordaba temas artísticos y culturales relevantes a nivel nacional e internacional, con un enfoque pedagógico y formativo. La dirección de la revista estuvo a cargo de Alberto H. Lemaitre, Gustavo Lemaitre Román e Ignacio De Villarreal Franco hasta 1961.

Sin embargo, el verdadero cambio en la crítica musical se dio el 5 de noviembre de 1961, cuando Aníbal Esquivia Vásquez, también conocido como «ave», publicó una crónica crítica en El Universal. En esta crónica, titulada *Nadie en su tierra es profeta*, se hablaba sobre el músico lituano Zino Yonusas y se instaba a las autoridades culturales a apoyar la actividad coral en Cartagena. (Vásquez, 1961)

### La crítica musical en la obra de Joe Arroyo

La música de Joe Arroyo también incluía mensajes y temáticas sociales, políticas y culturales, que reflejaban su preocupación por los problemas de la sociedad colombiana y latinoamericana. A través de sus letras, abordó temas como la discriminación racial, la desigualdad social, la identidad afrodescendiente y la situación política de su país.

Además, Joe Arroyo defendió y promovió el orgullo de sus raíces afrocolombianas, destacando la riqueza cultural y musical de esta comunidad. En sus canciones, celebró la diversidad cultural de Colombia y abogó por la unidad y el respeto entre diferentes grupos étnicos y sociales. (Morales, 2018)

A lo largo de su carrera, la crítica musical y social estuvo presente en la música de Joe Arroyo, lo que lo convirtió en un artista comprometido con su entorno y con la búsqueda de un cambio positivo a través de su arte.

Joe Arroyo, como músico y compositor, fue conocido por sus letras reflexivas y su habilidad para abordar temas sociales y culturales en sus canciones. Desde su natal Cartagena de Indias, Arroyo trajo consigo la diversidad musical y cultural de la región caribeña de Colombia, fusionándose con influencias afroantillanas y otros géneros internacionales. Esta mezcla de estilos y ritmos se reflejó en sus letras, que muchas veces celebraban la riqueza cultural de la comunidad afrocolombiana y abogaban por la igualdad de derechos y oportunidades para todos los ciudadanos, independientemente de su origen étnico. (Mendoza, 2012)

El estudio sobre la transculturación y la crítica musical en la obra de Joe Arroyo en su vida en Cartagena es relevante y significativo por varias razones. En primer lugar, Joe Arroyo fue uno de los músicos más influyentes de Colombia y su legado musical ha trascendido fronteras y generaciones. Comprender cómo la transculturación influyó en su música y cómo plasmó críticas sociales y culturales en sus letras puede proporcionar una visión más profunda de su impacto en la sociedad.

Además, Cartagena de Indias, la ciudad natal de Joe Arroyo, es un lugar con una rica historia de intercambio cultural y diversidad étnica. Estudiar cómo estos elementos se reflejan en su música y cómo él abordó temas sociales y culturales en su obra puede arrojar luz sobre la identidad y la historia de la región caribeña de Colombia.

Por último, la obra de Joe Arroyo presenta una oportunidad para explorar cómo la música puede ser utilizada como una herramienta para expresar críticas y promover el cambio social. Analizar cómo sus letras y melodías abordan temas críticos puede inspirar

reflexiones sobre el papel del arte en la sociedad y su capacidad para generar conciencia y transformación.

Yo pienso en el bailarador, en el público. Yo hago un tema ahora y ya está la pista hecha, y después, en el hotel o en mi casa, comienzo a bailarlo solo. Me hago que soy el público: me hago el tipo que va bailando suelto, el que va a bailar apretao, el que está enamorado; entonces tengo que buscarle el cuento, el son, que ese número le vaya a llegar a todo el mundo. La obra de Joe Arroyo: un canto crítico al Caribe. (Heraldo, 2017)

De esta manera le respondió Álvaro José «Joe» Arroyo a una pregunta del periodista Ernesto McCausland (q.e.p.d.), en el documental *Graba el Joe* (Medellín, 1989), sobre el tiempo que el artista tardaba en alistar un disco. En ese entonces grababa en el estudio de Discos Fuentes uno de sus grandes éxitos: *Pa'l bailarador*.

A pocos días de que se cumplan seis años de la desaparición del Joe, fallecido en Barranquilla el 26 de julio de 2011, investigadores del grupo Estudios Interdisciplinarios del Caribe, de la Universidad Simón Bolívar, retoman los análisis que han realizado de la obra de este cantautor cuyo legado a la música colombiana y del gran Caribe es invaluable. Para los analistas culturales es claro que Arroyo fue un autor que siguió una línea de crítica social en medio de la convocatoria al goce de la fiesta (Alianza Universidad Simón Bolívar con El Heraldo, 2017), con grandes aportes al canto étnico que evidencian su ancestro afrodescendiente.

El líder del grupo, Jairo Solano Alonso, con doctorados en Historia de América y en Ciencias de la Educación, detalla que el acento racial de las canciones del Joe surge de lo más auténtico de las entrañas populares negras y mulatas de Cartagena, que durante tres siglos fue escenario de la introducción de esclavos por parte de los europeos, al punto que a finales del siglo xviii la costa Caribe presentaba la mayor población negra del Virreinato. Y en la actualidad más del 70% de la población marginal de las ciudades de la región procede de las mezclas negras, mulatas y mestizos acanelados.

La música de Joe Arroyo, después de inscribirse con éxito en la salsa con Fruko y sus Tesos y los Latin Brothers, y de mostrarse allí como compositor, se encamina desde los años 80's con su orquesta La Verdad, hacia otras búsquedas rítmicas tanto en el Caribe colombiano como en la cuenca antillana, de allí surge esa fascinante mixtura entre los aportes continentales e insulares que le procurarán un sonido innovador y una «musa original», expone. (Heraldo, 2017)

Ello —añade Solano— no es óbice para que también se nutra de lo más auténtico del manantial folclórico y popular, lo que exigió una permanente investigación de raíces antropológicas. De allí proviene, además de los porros y cumbias de la tierra, su incursión en el chandé, el bullerengue, la chalupa y la tambora de las cantadoras del río Magdalena.

En el ensayo *La doble conciencia de Du Bois*, frente al excepcionalismo latinoamericano: Joe Arroyo, salsa y negritudes, el investigador estadounidense Mark Sawyer diserta sobre uno de los temas insignes de este artista: *Rebelión*. (Heraldo, 2017). Sobre este dice que:

En contraste con otras canciones de salsa coloca el cuerpo de la mujer negra conscientemente como un sitio de violencia, opresión y contestación. Línea por línea la canción desafía nociones de una historia colombiana y pone en primer plano la historia de la opresión y la lucha que especifica la historia afrocolombiana. Mientras que el refrán no le pegue a la negra es patriarcal en cuanto a que la mujer negra no tiene voz en la canción y está protegida por los hombres, también es un profundo desafío a la presencia de la mujer negra en la salsa. (Heraldo, 2017)

Y añade que «la lectura de «Rebelión», de Joe Arroyo, es necesaria para entender la fuerza del desafío a las representaciones de la oscuridad en la música salsa en particular y en toda América Latina más ampliamente».

Solano Alonso también destaca que la lucidez del artista radica en que, a pesar de haber sido el mejor intérprete de salsa en Colombia, optó por la diversidad y la riqueza rítmica del Caribe y de su entorno natural antillano.

Allí las resonancias del *reggae* jamaicano, del merengue haitiano, llenan de matices multicolores el escenario de la Noche de arreboles y alientan la nostalgia vespertina y el ritmo que, según Antonio Benítez Rojo —autor de *La isla que se repite*—, todos los caribeños compartimos en medio de nuestra diversidad y sincretismo. (Heraldo, 2017)

El estudio da cuenta también de la otra línea temática del Joe, basada en sus vivencias cotidianas. En esa orientación están *Fuego en mi mente*, *Centurión de la noche*, *La noche*, *Musa original*, *Son «apretao»*, *A mi Dios todo le debo*, que tampoco por ello dejan de tener un sello social, «dirigidas a los habitantes de la noche y a los bohemios irredentos, que creen en Dios, tienen sus musas y viven seducidos por las noches tropicales». (El Heraldo, 2024)

El artículo *La obra de Joe Arroyo: un canto crítico al Caribe*, publicado en El Heraldo el 18 de julio de 2017 (Heraldo, 2017), destaca el análisis realizado por el Grupo de investigación Estudios Interdisciplinarios del Caribe de la Universidad Simón Bolívar sobre la música del cantautor Joe Arroyo. El trabajo del grupo de investigación revela cómo la obra de Arroyo refleja una crítica social y cultural, con un enfoque en la identidad afrodescendiente y las luchas de la comunidad negra y mulata en Cartagena de Indias y el Caribe colombiano. El artículo también subraya la lucidez del artista al optar por la diversidad y la riqueza rítmica del Caribe y su entorno natural antillano, llenando su música con resonancias del *reggae* jamaicano, el merengue haitiano y otros ritmos. La obra de Joe Arroyo también incluye canciones basadas en sus vivencias cotidianas, dirigidas a los habitantes de la noche y a los bohemios, pero que también tienen un sello social y un mensaje implícito.

### Crítica musical, crítica social y la fractura del canon colombiano

En el sentido antes descrito, abordemos la compleja relación, o la ausencia de ella, entre dos pilares fundamentales de la cultura colombiana: el pilar A, definido como la tradición histórica de la crítica musical formal, canónica y «cultura» representada por figuras como Pombo o publicaciones como *Rapsodia* (Esquivia Vásquez, 1961) y el pilar B, la obra del artista popular Joe Arroyo, específicamente su uso de la música como vehículo para una potente crítica social. (Morales, 2018; Mendoza, 2012). La investigación que fundamenta este análisis se propuso conectar estos dos pilares, buscando responder cómo el primero «contextualizó» al segundo y cómo se relacionan conceptualmente el acto de la «crítica musical» (Pilar A) y el contenido de la «crítica social» (Pilar B).

La tesis central es que la conexión entre el Pilar A y el Pilar B no es una de diálogo contemporáneo, sino una de fractura histórica y silencio elocuente. La crítica musical formal colombiana (Pilar A), fundamentada en una dicotomía «culto/popular» heredada del siglo XIX, carecía del aparato conceptual, la metodología o el interés para analizar, y mucho menos valorar, la obra de Joe Arroyo en el momento de su emergencia. La evidencia de los materiales analizados sugiere que la tradición crítica formal no es que elogiara o denostara a Arroyo. En gran medida, lo ignoró por completo.

La ausencia de un vínculo directo entre publicaciones como *Rapsodia* —activa entre 1946-1961— y la obra de Arroyo —cuyo apogeo solista comenzó en los 80— es el hallazgo central. El silencio de la crítica formal es la respuesta.

La verdadera «contextualización» de Joe Arroyo, y la validación de su Pilar B (la crítica social), no provino de la tradición del Pilar A. Provino de una nueva generación de críticos, un Pilar C si se quiere, compuesto por académicos (sociólogos, historiadores, etnomusicólogos) y periodistas culturales de finales del siglo XX y principios del XXI. Estos nuevos actores intentaron medir a Arroyo no con la vara de la alta cultura, sino que redefinieron la crítica musical misma. Para ellos, la «crítica social» de Arroyo —su contenido— se convirtió en el objeto principal y en el valor fundamental de su «crítica musical» —el acto de análisis—.

Para comprender por qué la tradición crítica formal (Pilar A) no interactuó con la obra de Joe Arroyo (Pilar B), es imperativo analizar la fundación y los prejuicios estructurales de esa misma tradición. El Pilar A fue un proyecto de construcción nacional activamente involucrado en la creación de jerarquías culturales.

La fractura entre «alta cultura» y «cultura popular» en Colombia es condición fundacional de las instituciones culturales de la nación. La noción de una «música colombiana» canónica fue, desde sus inicios a mediados del siglo XIX, un proyecto *européizante* (Perdomo Escobar, 1980). La apertura de academias de música, como la de Santa Fe de Bogotá en 1845, no tenía como objetivo estudiar o preservar los ritmos vernáculos, sino implementar un «ideal civilizatorio» alineado con las capitales europeas y norteamericanas.

Este proyecto político creó una infraestructura de valoración —críticos, audiencias, teatros y, posteriormente, medios como la Radio Nacional— que, por definición, excluía o subyugaba las formas de música popular que no se ajustaban a sus modelos. La visión racionalista proveniente de la Ilustración, que influyó en la élite cultural colombiana, equiparó «lo popular» con «lo inculto». En esta visión, lo popular no tenía valor *per se*, sino que se definía por «lo que le falta». La alternativa, una visión romántica que veía al pueblo como «depositario de cultura», también resultó problemática, ya que supeditó la cultura popular a mero «folclore» y «tradición». Es decir, lo popular era aceptable estaba muerto, museificado o «blanqueado» a través de arreglos formales.

En ese contexto, la crítica musical que emergió de esta infraestructura reflejó estas prioridades. En el período de actividad de publicaciones como *Rapsodia* (1946-1961), el contexto musical estaba explotando. Era la era de figuras consagratorias como Benny Moré e Ismael Rivera, referencias obligadas para la salsa posterior. Sin embargo, la crítica formal colombiana evadía toda referencia. Para esta episteme crítica, la música de Joe Arroyo —salsa, un producto comercial moderno,ailable, afrodescendiente y del Caribe— no encajaba en ninguna de sus categorías de valoración. No era «Alta Cultura» —Sinfónica, Cámara, Ópera—. No era «Folclore» —Música andina «anticuaria» o «nacional» idealizada—. Por lo tanto, era invisible. La música tropical y la salsa, asociadas con las «zonas rurales» o «populares obreras», eran activamente despreciadas como «ordinarias» por la sensibilidad cultural centralista —o «cachaca»—. El Pilar A no necesitaba analizar a Arroyo; su género, su origen social y su audiencia ya lo habían descalificado de entrada.

El vacío crítico dejado por el Pilar A fue llenado por nuevos actores que, en conjunto, forman el Pilar C: la academia sociocultural y el periodismo cultural.

Como se demostró con Mark Sawyer y Jairo Solano Alonso (El Heraldo, 2017), los académicos comenzaron a analizar la obra de Arroyo no por su forma musical —en el sentido clásico—, sino como un texto social, histórico y político. La obra de Arroyo se convirtió en un objeto de estudio para analizar la «negritud», la «resistencia» y la historia afrocaribeña. Investigaciones sobre el «Joesón» y la obra lírica de Arroyo confirman esta tendencia de validación académica que opera con herramientas —sociología, etnomusicología, estudios decoloniales— que el Pilar A nunca poseyó.

Periodistas como Ernesto McCausland y Mauricio Silva Guzmán actuaron como puentes clave. No eran críticos formales en el sentido del Pilar A, sino cronistas que reconocieron la importancia cultural sísmica de Arroyo. Silva Guzmán es explícito al documen-

tar el viaje de Rebelión desde los antros a las aulas de la academia. (Silva Guzmán, 2016).

Francisco Zumaqué, el único punto de contacto directo identificado entre el Pilar A y la obra de Arroyo es el compositor Francisco Zumaqué. Este caso es la excepción que confirma la regla. Es una figura inequívoca de la «alta cultura». Zumaqué elogia a Arroyo: Llama a Joe una figura destacada en el escenario de la música de toda la cuenca del Caribe. La propuesta de Zumaqué para «perpetuar su memoria» es llevar la obra de Arroyo a orquestación sinfónica o de música de cámara.

Este gesto, aunque nacido de la admiración, es profundamente revelador. Es un acto de traducción y asimilación. Para que la obra de Arroyo sea plenamente reconocida y legitimada por el Pilar A, debe ser despojada de su formato popular —la orquesta de salsa, el «Joesón»— y revestida con los significantes de la «alta cultura» —la sinfónica—. Zumaqué confirma la tesis: lo popular puede entrar al canon «culto» si es «blanqueado», «domesticado» o «traducido» a sus términos.

## Referencias

- Alianza Universidad Simón Bolívar con El Heraldito. (2017, 18 de julio).** La obra de Joe Arroyo: un canto crítico al Caribe. El Heraldito. <https://www.elheraldito.co/local/2017/07/18/la-obra-de-joe-arroyo-un-canto-critico-al-caribe/>
- Bolaños-Florido, L. (2021).** Lo cultural y lo popular en la Radio Nacional de Colombia, 1940-1985. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, 13(27), 146-181. <https://doi.org/10.15446/historelo.v13n27.89101>
- De Greiff, O. (2006).** Los sones de Kalibán. En *Críticas musicales*. Editorial Universidad de Antioquia. (Colección de Autores Antioqueños, No. 144).
- El Heraldito. (2024, abril 30).** ¿Por qué el Caribe colombiano está tan abandonado? [Video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=6MgE8oY2L-I>
- Esquivia Vásquez, A. (1961).** La crítica musical en Cartagena de Indias. Cartagena. Oficentro.
- Holguín, G. U. (1971).** Crítica a la serie «De la cultura musical en Colombia». [Manuscrito no publicado / fuente no especificada].
- Mendoza, L. (2012).** Sabor y sentimiento: Análisis de las letras de Joe Arroyo [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Institucional UNAL. <https://repositorio.unal.edu.co>
- Morales, E. (2018).** Joe Arroyo: La herencia musical del patrón. Editorial Planeta.
- Ospina Romero, S. (2013).** Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 40(1), 299-336. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=127128090011>
- Perdomo Escobar, J. (1980).** Historia de la música en Colombia. Plaza & Janés.
- RIPM – Répertoire International de la Presse Musicale. (s.f.).** Forthcoming titles. <https://ripm.org/index.php?page=Forthcoming>
- Silva Guzmán, M. (2016, 31 de octubre).** 'Rebelión', la canción del Joe y el himno de lo afro, cumple 30 años. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16740399>
- Zulategi i Huarte, L. M. (Autor), & Vega Bustamante, R. (Comp.). (2013).** Antología de la crítica musical de Luis Miguel de Zulategi i Huarte. Fondo Editorial EAFIT.



# Voces productoras: El liderazgo de la mujer radialista en la construcción de contenidos en Cartagena

Dais Hernández Guzmán<sup>5</sup>

## Resumen

Este artículo muestra los resultados de la investigación *Mujer y Radio: un análisis del rol de la mujer radialista de Cartagena en la producción radial virtual y análoga de la ciudad*. Y surgió de la necesidad de identificar y describir el rol de la mujer en la radio de Cartagena y su incidencia en la producción de contenidos locales análogos y virtuales, identificando la representatividad femenina en los espacios de producción radial entre el año 2020 y 2023. Para ello, se identificaron las estructuras internas y organigramas de cada emisora de Cartagena contrastándolas entre emisoras comerciales y las emisoras de interés público de la ciudad. Se describió el alcance y participación de la mujer en las estructuras radiofónicas de interés público y comercial y su incidencia desde la producción en la radio análoga y virtual; la recolección de la información se hizo mediante una metodología cualitativa y un enfoque fenomenológico. Los instrumentos utilizados para la recolección de la información fueron observación, entrevista individual y sondeo. La muestra estuvo conformada por las 4 emisoras más escuchadas en su respectiva denominación; 2 de interés público y 2 comercial de acuerdo al Estudio Continuo de Audiencia Radial ECAR realizado en el segundo trimestre de 2022, el resultado fue la descripción e identificación del rol desde la producción la mujer radicalista cartagenera.

**Palabras claves:** Mujer, Radio, Producción, Contenido, Cartagena

## Abstract

This article presents the results of the research *Women and Radio: an analysis of the Role of Female Radio Operators of Cartagena in the City's Virtual and Analog Radio Production*. It arose from the need to identify and describe the role of women in Cartagena radio and their impact on the production of local analog and virtual content, identifying female representation in radio production spaces between 2020 and 2023. To this end, the internal structures and organizational charts of each Cartagena radio station were identified, comparing them between commercial and public interest radio stations in the city. The scope and participation of women in public and commercial interest radio structures and their impact on analog and virtual radio production were described. Data collection was conducted using a qualitative methodology and a phenomenological approach. The instruments used for data collection were observation, individual interviews, and surveys. The sample consisted of the four most listened-to stations in their respective areas. denomination; 2 public interest and 2 commercial, according to the ECAR Continuous Radio Audience Study conducted in the second quarter of 2022. The result was a description and identification of the production role of the Cartagena radical woman.

**Keywords:** Women, Radio, Production, Content, Cartagena.

---

<sup>5</sup>Comunicadora Social de la Universidad de Cartagena. Magíster en Comunicación Estratégica de la Universidad de Medellín, con experiencia en docencia, investigación y gestión cultural.  
Contacto: [dg\\_daishernandez@unibac.edu.co](mailto:dg_daishernandez@unibac.edu.co)

**C**artagena es una ciudad radial en la que la población femenina porcentualmente es mayor a la masculina, por tanto, es importante determinar cómo estas dos variables se cruzan e influyen en la producción radial en la que participan las mujeres y cómo esta producción, a su vez, se da de cara a los parámetros legales, culturales y sociales de la radio-difusión colombiana.

De acuerdo con el Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones de Colombia - Subdirección de Radiodifusión Sonora, a julio de 2022, Cartagena contaba con 20 emisoras; 16 comerciales, 3 de interés público y 1 comunitaria, de las cuales 11 se emiten por banda AM y 9 por banda FM. (Mintic, 2022)

Este mismo estudio evidenció que las emisoras de la banda FM son las más escuchadas por los cartageneros y los primeros cinco puestos en el listado son ocupados por emisoras comerciales mientras que las emisoras de interés público como la Policía Nacional y U de C Radio de la Universidad de Cartagena tienen un menor número de oyentes.

### Incursión de la mujer en la radio de Cartagena

En entrevista realizada a Olga Burgos, conocida como «la dama de hierro de la radio en Cartagena», y reconocida radialista que hizo parte de la nómina de mujeres pioneras en la radio de Cartagena cuenta como 4 mujeres de la época hicieron parte de este proyecto de ciudad ya que las audiencias les gustaba escuchar las voces femeninas alternadas con las masculinas, asegura que eso les daba dinamismo a los programas. «Iniciamos 4, empezaron a surgir voces muy buenas, antes no era necesario ser comunicador o haber estudiado, con tener buena voz, habilidades para hacer radio, dicción y vocalización bastaba» afirma Burgos y continúa «Hubo mujeres que llegaron a dirigir importantes cadenas como RCN, Marina Barrios Carrasquilla fue una de ellas, Olga con más de 90 años recuerda como todo el mundo escuchaba sus programas y manifiesta cómo han cambiado los formatos radiales, así como las voces, sin embargo, afirma que hoy hay muchas mujeres en la radio y que antes eran contadas las que ingresaban al medio» (Burgos, 2017), Entrevista realizada a Olga Burgos el 25 de mayo de 2017.

### Metodología

La investigación se enmarcó en una ruta cualitativa, ya que analizó la incidencia de la mujer radialista de Cartagena en el desarrollo social, desde una perspectiva cultural, de las audiencias femeninas, es decir, pretende analizar el comportamiento de un determinado grupo social.

Ahora bien, otros autores sostienen que los datos cualitativos permiten una descripción detallada de los fenómenos sociales en donde incluso se encuentran citas textuales de la gente y de sus historias de vida (Bonilla & Rodríguez, 2013).

Adicionalmente tuvo un enfoque fenomenológico que una filosofía y un diseño de investigación que busca explorar, describir y comprender las experiencias de las personas sobre un fenómeno y así, descubrir los elementos comunes de esas experiencias para descubrir el significado común de las experiencias de un grupo social (p. 548) (Sampieri & Mendoza, 2018).

El método fenomenológico posibilita estudiar fenómenos culturales, políticos, educativos, lingüísticos y económicos, dichos fenómenos están cargados de muchas vivencias las cuales no se pueden medir, ni describir desde lo cuantitativo pero que desde este enfoque se pueden hilar y en consecuencia se obtiene una mirada holística de la realidad, la cual constituye un conocimiento, que surge de las interacciones, y se convierte en piedra angular para el análisis e interpretación de la realidad (p. 546) (Medina, Calanchez Urribarri, & Méndez Reyes, 2022)

### Resultados

Con base en la observación participante y las entrevistas se pudo inferir que en materia de producción, las emisoras de la muestra de la ciudad de Cartagena cuentan con los espacios e instrumentos adecuados, desde sus instalaciones hasta implementos de trabajo; con un tamaño físico proporcional al número de participantes en los programas, con una organización espacio-temporal de participación en la producción que permite la optimización de los procesos y con buena distribución los espacios físicos.

En cuanto a los equipos tecnológicos las emisoras comerciales cuentan con equipos más avanzados, actualizados y en excelente estado con cantidades directamente proporcionales al número de participantes en los programas, lo que contribuye al óptimo desarrollo de la programación.

Referente a la ambientación desde el espacio físico, la insonorización, el tapizado, el cielo raso incluso el posicionamiento de marca es mucho mayor en las emisoras comerciales que en las de interés público, no obstante, las emisoras de interés público tienen muy buenos equipos, solo que con menos capacidad y potencia en comparación con las emisoras comerciales.

Así las cosas, se podría inferir que con base a los ingresos económicos que tienen las emisoras comerciales, les es posible actualizar de una forma mucho más rápida todo lo concerniente a equipos técnicos y amueblamiento.

En cuanto al comportamiento de las personas y las situaciones que se presentan en las relaciones de equipo, la cantidad de mujeres no es directamente proporcional a la cantidad de hombres y después del proceso de observación, se identificó que en dos de las emisoras estudiadas las mujeres no comparten los mismos espacios de producción que los hombres. Esto se observó en una emisora comercial y una de interés público en las cuales las mujeres están en horarios donde realizan programas en solitario mientras que los hombres comparten mesa de trabajo en el horario contrario a los de la radialista y no tienen programas compartidos con sus compañeros del género masculino.

De lo anterior se podría deducir que, en una de ellas, la situación podría darse por la escasez de personal mientras que en la otra obedece a temas organizacionales al interior del equipo. Sin embargo, no deja de ser una situación inusual.

Un común denominador que hubo en las cuatro emisoras estudiadas es que, todas las mujeres tienen programas en solitario, pero en dos de ellas las mujeres sí comparten espacios con sus compañeros hombres, en la mayoría de los casos en los espacios de la mañana, que es el horario *prime time* donde suele reunirse todo el equipo.

En las emisoras comerciales, el 96% de los programas se realiza en vivo. La única forma de realizar un pregrabado es que estén realizando un cubrimiento en un horario en el que no tengan directos y es ineludible realizar el pregrabado para emitir en el programa posteriormente, de lo contrario, todo se realiza en vivo; mientras que en una de las emisoras de interés público se utiliza el pregrabado debido a su horario laboral que es de lunes a viernes, lo que los obliga a dejar los programas de fines de semana pregrabados para su emisión en los horarios correspondientes.

Las emisoras de la muestra de esta investigación en general, no tienen propiamente programas informativos, tienen en el caso de las emisoras comerciales radio periódicos que tampoco tienen un horario estipulado, se realizan en el transcurso de los magazines de la mañana y en el caso de las emisoras comerciales no hay programas propiamente «educativos» ellas se autodefinen como musicales contrario a las emisoras de interés público, específicamente en la emisora universitaria, donde se pudo evidenciar programas educativos ya que, muchos de los realizadores son docentes investigadores de la universidad y utilizan la emisora como medio para difundir los trabajos que se realizan al interior de la misma.

En las emisoras comerciales es mucho más frecuente la divulgación de distintivo, llamado y dirección *online* que, en las emisoras de interés público, la norma dice que debe hacerse mínimamente

### Clasificación de emisoras en Cartagena

No.	Nombre de la emisora	Distintivo	Frecuencia	Banda	Clase de emisora
1	Antena Dos La Cariñosa	HJAR	1270 KHZ	AM	Comercial
2	Blu Radio	HJOM	1090 KHZ	AM	Comercial
3	Caracol Radio	HJNW	1170 KHZ	AM	Comercial
4	Emisora Ola Radio	HJOG	1300 KHZ	AM	Comercial
5	Emisora Radio Autentica - Cartagena	HJAP	1330 KHZ	AM	Comercial
6	La Mega Estéreo	HJOS	94.5 MHZ	FM	Comercial
7	Minuto de Dios	HJH38	89.5 MHZ	FM	Comercial
8	Radio Esperanza	HJKO	1140 KHZ	AM	Comercial
9	Radio Olímpica Fm Estéreo	HJQW	90.5 MHZ	FM	Comercial
10	Radio Tiempo de Oro Fm	HJLJ	88.5 MHZ	FM	Comercial
11	RCN Radio	HJAQ	1000 KHZ	AM	Comercial
12	Reina Fm Estéreo	HJH43	95.5 MHZ	FM	Comercial
13	Rumba Estéreo	HJMW	102.5 MHZ	FM	Comercial
14	Sistema Cardenal 1360 AM	HJUO	1360 KHZ	AM	Comercial
15	Emisora de Comercial en Cartagena	HJBV	1200 KHZ	AM	Comercial
16	Emisora de Comercial en Cartagena	HJVP	620 KHZ	AM	Comercial
17	Colectiva 101.6	HJU71	101.6 MHZ	FM	Comercial
18	Radionica	HJXB	91.1 MHZ	FM	Interés Público
19	UdeC Radio 99.5 FM	HJA97	99.5 MHZ	FM	Interés Público
20	Emisora de Comercial en Cartagena	HJH41	106 MHZ	FM	Interés Público

**Tabla 1.** Clasificación de emisoras en Cartagena según el Ministerio de la Tecnologías de la Información y las comunicaciones. Nota: Esta clasificación publicada por el Ministerio de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones de Colombia y puede variar de acuerdo con la aprobación de licencias de nuevas emisoras en el periodo reciente

dos o tres veces al día, pero en las emisoras comerciales se hace de 4 a 5 veces por hora, mientras que en las emisoras de interés público se realiza en menor proporción.

En la misma línea, la normatividad del Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones establece dentro del reglamento de radiodifusión sonora en Colombia que todas las emisoras deben tener un manual estilo, en ese orden de ideas se identificó que muchos de los miembros de las emisoras desconocen el mismo y aunque algunos reconocieron desconocerlo otros aluden que existe, pero por su antigüedad no se ha hecho una reciente socialización del mismo.

En cuanto a las juntas de programación, en dos de las cuatro emisoras estudiadas la programación se determina a nivel nacional, sin embargo, tienen la particularidad de adaptarla a la cultura e idiosincrasia de cada territorio, en este caso de la ciudad de Cartagena, mientras que en la emisora de interés público educativa se evidencia que la programación tiene más de 4 años de haber sido creada y desde ese momento como su divulgación ha sido efectiva no ha sido modificada y en la otra, la programación es definida por su director.

En las cuatro emisoras estudiadas hay un protocolo de atención a los oyentes, que radica particularmente en realizar una cita previa,

aunque todas manifestaron que los micrófonos y puertas de las emisoras están abiertas para la ciudadanía, también hicieron énfasis en que previamente debía ser acordada cualquier visita o participación.

Continuando con lo técnico, todas las emisoras cuentan con micrófonos profesionales y con consolas que en el caso de las emisoras comerciales son más actualizadas en comparación con las de interés público donde tienen nueve o menos canales.

El relacionamiento en general entre quienes trabajan en las emisoras suele ser cordial ameno y respetuoso, pero referente al lenguaje verbal y no verbal se podría inferir que el lenguaje es un tanto agresivo en el juego de roles, a la hora de las emisiones en vivo ya que muchas veces se utiliza un lenguaje sexista y machista, Esto se observó particularmente en una de las emisoras, aunque previamente fue concertado con la radialista, no deja de ser incómodo para la mujer. Bien lo dice José Ignacio López Vigil en su libro *Ciudadana Radio* «Ninguna discriminación es más antigua y perversa que la de los sexos» y añade que los varones se han creído superiores a las mujeres y han organizado la sociedad en función de sus intereses y que el tener un equipo de trabajo donde el 50% de sus miembros sea femenino no garantiza que no haya sexismo, sin embargo, considera que la igualdad numérica en cuanto a miem-

## Muestra

Nombre del medio	Frecuencia	Tipo de emisora	Presencia en cartagena/Tiempo
La Reina	99.5 FM	Emisora Comercial	17 años
Olímpica Stereo	90.5 FM	Emisora Comercial	48 años
UdeC Radio	99.5 FM	Emisora de Interés público	16 años
Radio Policía Nacional	106.0 FM	Emisora de Interés público	25 años

**Tabla 2.** Identificación de emisoras. Fecolper, ¿De quién son los medios?, 2023.

bros ya es un gran avance. Aun así, existe el acoso radial, aunque se hable en un tono amable, afirma que los diminutivos al referirse a la radialista o los halagos por el vestido o apariencia podrían reflejar aprecio, pero en la radio, es un intento de reducir a la mujer a un objeto decorativo. (López, 2004)

Lo que muestra que todavía hay vestigios y lastres que desde la mirada de los hombres debe asumir la mujer, simplemente por su condición de ser mujer y contribuye con el imaginario de subyugación femenina.

Anteriormente señalamos hallazgos característicos de contratación en una de las emisoras de la muestra, la cual en palabras de la radialista «Tienen muy en cuenta la apariencia y como se ve la mujer radialista porque esta «tiene que vender» de acuerdo con la postura de Vigil se podría inferir que estos parámetros intentan reducir a las mujeres radialistas a objetos decorativos y no aportan al crecimiento de la emisora como medio cuyo principio es educar, entretener e informar.

Por último, sobre el alcance y participación de la mujer en las estructuras radiofónicas de interés público y comercial, análogas y virtuales de la ciudad de Cartagena de Indias entre el año 2020 y 2022, se puede concluir que el alcance que tienen las mujeres radialistas es mayor al de los hombres, ya que los programas que tienen las mujeres en solitario registran los mayores picos de audiencia entre el 2020 y 2022, a pesar de ello, cuentan con una reducida participación referente a la construcción de la programación. Sin embargo, en cada red social, en cada plataforma digital en la que se interactúa con alguna de las emisoras de la muestra de la presente investigación, es una mujer la que está al otro lado del dispositivo electrónico, es una mujer la que revisa las estadísticas, es una mujer la que responde los mensajes y en este orden de ideas se puede aseverar que la radio virtual de Cartagena tiene voz, manos y rostro de mujer.

## Referencias

- Arnedo, B. (2011).** *En la onda de la radio*. Editorial Universitaria.
- Arnedo, B. (2016).** *Quién oye qué en Cartagena: Perfil, percepción y hábitos de consumo de la audiencia radial*. Textos y Sentidos, (1), 9–16.
- Arnedo, B., Hernández, D., & Jurado, J. (2014).** *El laberinto de las radios comunitarias en Bolívar: Entre la subsistencia y el aporte social al desarrollo comunitario*. Revista Palabra de la Universidad de Cartagena, 14, 238–255.
- Barbero, J. M. (2007).** *Paradigmas de comunicación: Un mapa con memoria latinoamericana*. Meditaciones Sociales, (1), 235–260.
- Barbero, J. M. (2015).** *Comunicación en mutación*. Friedrich Ebert Stiftung - FES Comunicaciones.
- Bonilla, E., & Rodríguez, P. (2013).** *Más allá del dilema de los métodos: La investigación en ciencias sociales*. Ediciones Uniandes.
- Burgos, O. (2017, mayo 25).** *Historia de la radio* [Entrevista con D. Hernández].
- DANE. (2020, febrero).** *La información del DANE en la toma de decisiones de las ciudades capitales*. <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/informacion-regional/informacion-estadistica-desagregada-con-enfoque-territorial-y-diferencial/informacion-del-dane-para-la-toma-de-decisiones-en-departamentos-y-ciudades-capitales#RegionCaribe>
- Fecolper. (2023, mayo 20).** *¿De quién son los medios?* <http://www.monitoreodemedios.co/la-reina/>
- Galindo, J. (1994).** *Historia de vida: Guía técnica y reflexiva*. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, 6(18), 203–230.
- Gumucio, A. (2001).** *Haciendo olas: Historias de comunicación participativa para el cambio social*. Fundación Rockefeller.
- Gumucio, A. (2004).** *El cuarto mosquetero: La comunicación para el cambio social*. Investigación y Desarrollo, 12(1), 2–23.
- Hayes, I. (2016).** *El compromiso de la mujer entre la emancipación y la dominación: La caja de radio Lorraine Heart of Steel*, Longwy. Genre & Histoire.
- Kaplún, M. (1998).** *Una pedagogía de la comunicación*. Ediciones la Torre.
- Kaplún, M. (1999).** *La radio como instrumento de educación popular*. Quipus.
- Kawulich, B. B. (2006).** *La observación participante como método de recolección de datos*. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, 7(2), Article 5. <https://doi.org/10.17169/fqs-7.2.466>
- López, J. (2004).** *Ciudadana radio*. Depósito Legal de la Biblioteca Nacional de Perú.
- López, J. (2015).** *Pasión por la radio*. [Editorial no especificada].
- Mintrabajo. (2023, junio).** *Ministerio del Trabajo*. <https://www.mintrabajo.gov.co/el-ministerio/grupo-interno-de-trabajo-para-las-victimas-y-la-equidad-laboral-con-enfoque-de-genero/equidad-laboral-con-enfoque-de-genero>
- MinTIC. (2022, agosto 20).** *Mapa de la radio en Colombia*. <https://www.mintic.gov.co/portal/maparadio/631/w3-channel.html>
- Murphy, K. (2022).** *Carreras para mujeres: Programas de radio de mujeres de la BBC y el activismo feminista en la radio pública británica*. Woman's Hour y En nuestro tiempo, el feminismo, en BBC Radio 4 [Manuscrito no publicado].
- Sampieri, R. H., & Mendoza, C. (2018).** *Metodología de la investigación: Las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*. Edires S. A. de C. V.
- Tamayo, M. (2003).** *El proceso de la investigación científica*. Editorial Limusa S. A.



# Reflexión final de 16 Congreso Internacional de Arte en el Caribe

Kenneth Moreno May<sup>6</sup>

**En la versión 16 del Congreso Internacional de Arte en el Caribe nos hemos encontrados ante un espacio de reflexión que busca tejer puentes entre el arte visual y la literatura.**

**E**l mensaje que sirve de eje al congreso, desde mi perspectiva, ha sido expresado por Cozier, y es el siguiente: *el Caribe, como espacio de transgresión y devenir, nos invita a repensar las nociones de soberanía territorial y de identidad.* Estas ideas —soberanía e identidad— por supuesto que también son aplicables a conceptos, por lo que aquí a lo que se apunta es a una comprensión más dinámica y tensional del arte y la creación literaria. En este sentido, las ponencias y exposiciones presentadas en este congreso exploran la manera como las narrativas visuales y textuales convergen y se interrelacionan, poniendo en tela de juicio su propia soberanía.

Este congreso propone, entonces, una reflexión sobre el acto creativo como un proceso de tensión y contaminación entre visión y texto, entre forma y contenido, entre cuerpo e imagen, entre el vivir y la vida, entre la realidad y lo virtual, entre el juego y lo real, entre lo tecnológico y lo natural, entre lo humano y lo no humano. De esta manera, se abre un espacio para analizar cómo la práctica artística del Caribe se convierte en una herramienta de resistencia frente a las estructuras históricas que han intentado imponer límites a la movilidad de los cuerpos, de los pensamientos e ideas y de las identidades.

En lo que sigue intentaré articular las reflexiones que hemos escuchado en estos dos días en 2 dimensiones y un punto de convergencia, es decir, un eje articulador entre esas dos dimensiones.

---

<sup>6</sup> Filósofo de la Universidad de Cartagena. Director de Investigaciones de Unibac  
Contacto: [kennethmoreno@unibac.edu.co](mailto:kennethmoreno@unibac.edu.co)

## Dimensión 1: Arte como reflejo del vivir

La dualidad entre la forma y el contenido ha sido una constante en las discusiones sobre la naturaleza del arte y su relación con la vida. Este enfoque cobra relevancia especial en nuestro congreso. Hemos examinado aquí cómo la obra artística refleja la vida y es al mismo tiempo una encarnación de la experiencia del «vivir» en su forma más cruda y directa. En ese sentido creo que la distinción entre vida y vivir, propuesta en el texto de Covo, aporta una comprensión más vívida de esta dualidad que nos permite enriquecer nuestra comprensión de la exposición inaugural de Alberto Sierra.

Tanto en el texto de Covo como en la obra de Alberto Sierra, se observa una constante exploración sobre la relación entre la forma y el contenido. Esta distinción es clave al entender cómo el arte, tanto visual como literario, busca capturar esa tensión entre la teoría de la vida —la vida como concepto— y su práctica. La obra de Sierra juega con esta tensión al presentar al espectador narrativas visuales que reflejan el vivir en conflicto, la tensión de la experiencia del vivir en un país en guerra consigo mismo.

En este sentido, la obra de Sierra se convierte en un espacio donde se intersectan dos dimensiones: la forma —lo vivido— y el contenido —la vida—. Esta interacción es fundamental para entender cómo el arte en el Caribe, y en general, se alimenta de la realidad histórica, social y cultural para crear algo más allá de lo meramente representativo.

\* \* \*

## Dimensión 2: La tecnología: la intersección entre imagen y palabra

La intersección entre imagen y palabra, como nueva forma de narrar y de experimentar, revela un terreno fértil para explorar la evolución técnica del arte contemporáneo y las conexiones conceptuales entre el significado, la interpretación y la experiencia estética.

A menudo, en nuestra vida cotidiana, olvidamos que tanto la imagen como la palabra son formas de tecnología, una suerte de *techné*, en el sentido griego de la palabra. Nos hemos acostumbrado a ver el lenguaje y las imágenes como manifestaciones naturales de la experiencia humana, como si emergieran espontáneamente de nuestra capacidad para pensar y comunicarnos. Y de hecho así es, sin embargo, tanto la palabra como la imagen son también construcciones tecnológico-culturales desarrolladas por el ser humano a lo largo del tiempo, herramientas que nos permiten dar forma a nuestras ideas, registrar nuestra memoria y compartir nuestras historias. Ambas son tecnologías simbólicas que han moldeado la manera en que entendemos el mundo y nos relacionamos con él.

A medida que la tecnología ha avanzado, las formas en que las imágenes y las palabras interactúan se han vuelto más complejas y variadas. Hoy en día, vivimos en una era donde las fronteras entre estos dos medios se difuminan, y la intersección entre ellos ha dado lugar a nuevas maneras de narrar y experimentar el mundo. Esta convergencia tecnológica es evidente en la literatura interactiva, los cómics, los videojuegos y la realidad aumentada, donde la imagen y la palabra coexisten.

En el caso del análisis de Carrillo, se explora cómo las nuevas tecnologías, como la realidad aumentada, han permitido una interacción más directa y dinámica entre el lector-espectador y la obra. La realidad aumentada integra capas visuales sobre textos o imágenes preexistentes y amplía el horizonte de la lectura, transformando el acto de leer en una experiencia inmersiva. Esta tecnología lleva al lector más allá de la página física, permitiéndole explorar el contenido de manera interactiva, agregando información, imágenes o animaciones que enriquecen el significado de la obra. De esta manera, se reconfigura la relación tradicional entre texto e imagen: el lector ya no es solo un receptor

pasivo, sino un participante activo en la construcción del sentido de la obra. De esta forma la interdisciplinariedad y la hibridación se articulan en las formas contemporáneas de narrar, donde las barreras entre literatura, arte visual y tecnología se disuelven. Esto nunca ha sido más visible que en los videojuegos. Desde esta perspectiva, el análisis de Pereira es evidencia de la sinergia entre lo tecnológico y las prácticas culturales, como la colección y el museo. Nuevas formas de experimentar la realidad, nuevos acercamientos al arte y nuevas formas de vivir.

Esta intersección tecnológica es una invitación a reconsiderar cómo entendemos el arte, la literatura y la cultura. La palabra y la imagen, como formas de *techné*, son vehículos de transformación, capaces de trascender sus propias limitaciones en la medida que su soberanía se ve transgredida por la otra.

Este ejercicio de transgresión de la soberanía puede encontrarse también en la reflexión de Giraldo y en su libro *Caminos del Moriche*, que hoy presentará. Como soberanos autodeclarados del mundo y a lo largo de la historia los seres humanos han sentido la necesidad de imponer su visión sobre los demás seres vivientes. Giraldo ofrece una reflexión en dos sentidos. El primero, ampliando la dimensión de lo literario hacia las plantas que, claramente, se apoya también en una extensión y resignificación de la *techné* en confrontación o sinergia con lo natural, de lo técnico, de lo semiótico e incluso de lo racional y cognitivo. Este ejercicio de lectura sobre el mundo vegetal demanda tanto repensar nuestra relación con las plantas que, eventualmente, como segundo punto, nos debe obligar a reconsiderar la soberanía de lo humano. En efecto, a través de su exploración del arte colombiano, Giraldo muestra cómo el arte puede desafiar estas nociones fijas de soberanía territorial y corporal, replanteando las fronteras entre lo humano y lo no humano.

\* \* \*

### **Punto de convergencia: soberanía, itinerancia y transformación como fundamento creativo en el Caribe**

El texto de Cozier propuso una manera novedosa de entender el Caribe no como un lugar, sino como un espacio. En efecto, mientras que la idea de «lugar» implica algo fijo y limitado, el concepto de «espacio» sugiere una cualidad abierta y expansiva, en la que el tránsito y el movimiento son esenciales. Ver la cultura como un espacio de no pertenencia, sino de transición, permite pensar en el Caribe como un concepto crítico donde las experiencias históricas compartidas, la esclavitud, el colonialismo, la migración, confluyen quebrando la identidad, tanto conceptual como histórica y cultural. El Caribe se presenta como una red de conexiones y desplazamientos que trascienden las fronteras territoriales. De esta forma, la identidad caribeña no se define por un lugar fijo, sino por la experiencia de estar en movimiento, de navegar entre diferentes contextos culturales y geográficos.

Aquí es donde el concepto de itinerancia se vuelve definitorio de lo artístico en el Caribe. Un concepto que en este contexto se transforma en epistemológico, es decir, nos permite redefinir nuestra comprensión del arte, la identidad y el espacio. En el Caribe, el movimiento constante (físico, cultural, identitario) se convierte en el núcleo de la experiencia, y es este carácter fluido el que se manifiesta en la creación artística y literaria.

Este enfoque epistemológico implica que la creación artística en el Caribe se desplaza entre territorios físicos y entre marcos de pensamiento. La producción cultural caribeña transgrede las estructuras coloniales y las categorías impuestas por Occidente, ofreciendo un espacio de resistencia y reimaginación. La itinerancia produce transformación, es decir, adaptación constante, y esto es lo que permite que las prácticas artísticas en esta región mantengan su relevancia y su capacidad de cuestionar las estructuras de poder que las rodean. El arte caribeño, entonces, no busca fijar una identidad o una verdad inmutable, sino que se presenta como un espacio en el que las identidades, las narrativas y las formas se encuentran en constante flujo. Es por eso que los espacios de exposición museal son tan importantes, y aquí el ejercicio curatorial de Cherry en el museo Jelma se vuelve parte de esa dimensión de apropiación de la identidad difusa y transformadora del Caribe.



ojo  
al  
arte



1889  
Institución Universitaria  
**BELLAS ARTES Y  
CIENCIAS DE BOLIVAR**