

“LOS DE ABAJO” EN EL CARNAVAL DE BARRANQUILLA

¿VIVIRLO SIN GOZARLO?

CONFLICTOS ENTORNO AL ESPACIO PÚBLICO
MIRADA CRÍTICA DESDE EL DOCUMENTAL

Danny Armando González Cueto (Universidad del Atlántico)

La investigación propone una lectura crítica a partir del documental, sobre el cambio de escenario de los desfiles y recorridos del Carnaval de Barranquilla, decidido por políticos y empresarios, lo que generó conflictos con las clases populares, compuesta por vendedores y hacedores de las fiestas.

**BARRANQUILLA, CARNAVAL, CENTRO HISTÓRICO,
ESPACIO PÚBLICO, DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL.**

GONZÁLEZ CUETO, Danny Armando. “Los de abajo” en el carnaval de Barranquilla: ¿vivirlo sin gozarlo? Conflictos entorno al espacio público. Mirada crítica desde el documental *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.8, n.2, p. 57-74, nov. 2011.

Sin tener las dimensiones faraónicas del carnaval de Río de Janeiro, la fiesta barranquillera se distingue por su raigambre popular.

Julio Olaciregüi, escritor barranquillero (2003: 10C)

INTRODUCCIÓN

Cuando en 1991 los barranquilleros “reacomodaron” obligados su perspectiva de las fiestas, casi obligatoriamente y sin las reflexiones comunitarias a las que debe dar lugar un hecho histórico de esta magnitud, el cordón industrial de la ciudad, ubicado en la denominada Vía 40, que corre paralela al Río Magdalena, recibió en oleadas a diferentes públicos dispuestos a apreciar desde allí a los actores del carnaval, que ahora se vieron ordenados por personal militar y de policía en el nuevo recorrido. Desde ese momento no sólo se trataba de contemplar y sentir los desfiles, sino de tomar distintas posiciones, desde las más “cómodas” para observar a las carrozas, en lo que a la visibilidad respecta, hasta aquella desde la cual sólo es posible ver a quienes desfilan al lado de las carrozas, para ejercer el goce, medido ahora, no por el tamaño de la alegría, sino por el de los “ingresos”.

1. La utilización del término aquí está guiado por los planteamientos de Néstor García Canclini (1987): “Lo popular no corresponde con precisión a un referente empírico, a sujetos o situaciones sociales nítidamente identificables en la realidad. Es una construcción ideológica, cuya consistencia teórica está aún por alcanzarse. Es más un campo de trabajo que un objeto de estudio científicamente delimitado. No obstante, debiéramos poder plantear el problema científico con cierta independencia de las presiones y los intereses históricos que condicionan excesivamente las maneras en que las ciencias sociales se interrogan por lo popular. No estamos pretendiendo una imposible asepsia del discurso científico respecto del entorno en que es producido, circula y se usa. Si bien ninguna práctica social puede desentenderse enteramente de su contexto, pensamos que una propiedad de trabajo científico es volver visible y discutible, y por tanto un poco más neutrali-

gar un hecho histórico de esta magnitud, el cordón industrial de la ciudad, ubicado en la denominada Vía 40, que corre paralela al Río Magdalena, recibió en oleadas a diferentes públicos dispuestos a apreciar desde allí a los actores del carnaval, que ahora se vieron ordenados por personal militar y de policía en el nuevo recorrido. Desde ese momento no sólo se trataba de contemplar y sentir los desfiles, sino de tomar distintas posiciones, desde las más “cómodas” para observar a las carrozas, en lo que a la visibilidad respecta, hasta aquella desde la cual sólo es posible ver a quienes desfilan al lado de las carrozas, para ejercer el goce, medido ahora, no por el tamaño de la alegría, sino por el de los “ingresos”.

Una nueva silueta, compuesta por varios peldaños, ocupaba parte del espacio público peatonal, al parecer inspirada en el Sambódromo, en el que se lleva a cabo el desfile de las escuelas de samba del Carnaval de Río de Janeiro: el “Cumbiódromo” (Figura 1). Allí la mayoría de los grupos no bailan cumbia, paradójicamente, pues es tal la diversidad y la conformación de las fiestas que no sería ni de lejos el caso carioca. La grada desde donde se acomodan los asistentes, fue llamada “palco”. La emoción funciona en la actualidad con una “altura” específica y una “distancia” guardada. Esta disposición piramidal lleva la mejor visión a “los de arriba” y la peor parte a “los de abajo”, que por lo general, visto de ese modo, estos últimos no ven nada. Esa dimensión de lo público en las fiestas populares como el cCarnaval de Barranquilla, ha sido muchas veces malentendida porque los espacios se mueven en virtud de un “tiempo carnavalesco”

aquel durante el cual una colectividad entera se muestra en una especie de exhibición lúdica, se libera por la imitación y los juegos de roles, se abre a las críticas y a los ataques por medio de excesos tolerables, se entrega paródicamente a las turbulencias a fin de alimentar su orden. Todo se dice bajo el disfraz, todo se valida por la unión de los contrarios, lo sagrado y el bufón (BALANDIER, 2003, p. 119-120).



Figura 1: Miembros de una comparsa de fantasía desfilan por la vía 40, a la que dieron el nombre de “Cumbiódromo”, en directa relación con el Sambódromo, de los Carnavales de Rio de Janeiro. Al fondo se aprecia uno de los palcos. Foto: Edinson Colina.

El Centro de la ciudad había sido hasta 1990, el epicentro de la alegría y el escenario del carnaval. Pero con el crecimiento del mismo, nuevos enfoques equivocados de los programas políticos de turno, terminaron provocando una abrupta ruptura con lo popular.¹ Cabe preguntarse ¿qué posibilidades a futuro ofrecía un nuevo espacio que no se considerara sólo en razón del número de participantes y asistentes? ¿Ofrecía un nuevo espacio, sin memoria histórica y urbana, distinto al Centro, más opciones para el desarrollo cultural y turístico de la ciudad? La planificación urbana no tuvo en cuenta los tejidos socioculturales que se construyeron a lo largo de los años, justificando el cambio por un escenario más acorde con los “estándares internacionales”, una obsesión constante de los empresarios barranquilleros. Las implicaciones de los cambios producidos, provocan numerosos conflictos entre las autoridades locales y la comunidad, sobre todo el comercio informal, tornando cada vez más grave la situación.

Se proponen entonces dos lecturas. Una en el sentido de lo que se piensa como el espacio público utilizado por los diferentes sectores para ejercer su derecho al goce carnavalesco, y otra a través de la mirada audiovisual, con base en cuatro documentales sobre el carnaval de Barranquilla (LIZCANO Y GONZÁLEZ, 2007, p. 357-380), que al ser producidos en diferentes épocas – 1961, 1975, 1984, 1994 –,² permitió observar de cerca los cambios y las opiniones de quienes, con cámara en mano, documen-

zable, la relación entre su discurso y las condiciones en que se engendra.”

2. Un carnaval para toda la vida, de Álvaro Cepeda Samudio (1961). *Compañía Cinematográfica del Caribe*, 1986. 16 mm / 25 minutos. // Al mal tiempo buena cara ó La ópera del mondongo, de Luis Ernesto Arocha (1975). *Bolivariana Films*, 1975. 16 mm / 11 minutos. // Farnofelia currambera, de Gloria Triana y Jorge Ruiz Ardiila. *Audiovisuales y Colcultura*, 1984. 16 mm / 75 minutos. // A ritmo de carnaval, de Luis Ernesto Arocha y Sara Harb Said. *Universidad del Norte y Telecaribe*, 1994. ¾ / 30 minutos.

taron visualmente lo popular (GARCÍA CANCLINI, 1987, p. 1). Ambas apuntan a reflexionar ¿por qué el carnaval pierde a las puertas del futuro su mayor esencia, la espontaneidad?

LAS RELACIONES ENTRE FIESTA POPULAR Y ESPACIO PÚBLICO

3. *Se entiende el espacio público como el conjunto de inmuebles de uso público, y de elementos de los inmuebles privados destinados por su naturaleza, usos o afectación a la satisfacción de necesidades urbanas colectivas que trascienden los límites de los intereses individuales de los habitantes.*

Una aproximación a los conceptos y las relaciones entre espacio público³ y fiestas intenta postular los alcances de la discusión sobre la articulación de dicho espacio urbano vital con el potencial de la cultura popular. Desde los estudios culturales sobre la obra de Rabelais, realizados por Mijail Bajtin, hasta los planteamientos de los sociólogos brasileños como Roberto Da-Matta, se indaga por la idea de “centro” en su dimensión festiva y pública en los planteamientos de estos autores.

En la obra de François Rabelais, el escritor satírico francés del siglo XVI, que alimentó sus obras “Gargantúa” y “Pantagruel” con las tradiciones orales de la cultura popular que se encontraban en los mercados y plazas europeas, estas se presentan como el sustrato básico de las festividades populares y religiosas, porque dichos escenarios

a fines de la Edad Media y en el Renacimiento constituían un mundo único e integral, en el que todas las expresiones orales (desde las interpretaciones a voz en grito a los espectáculos organizados) tenían algo en común, y estaban basados en el mismo ambiente de libertad, franqueza y familiaridad (...) La plaza pública era el punto de convergencia de lo extraoficial, y gozaba de un cierto derecho de “extraoficialidad” dentro del orden y la ideología oficiales; en este sitio el pueblo llevaba la voz cantante (BAJTIN, 2003, p. 139).

Los carnavales europeos tenían un componente oral que se alimentaba con las tradiciones populares de las villas y poblaciones rurales, donde los oficios del campo encontraban en las festividades la oportunidad para agradecer a la naturaleza por los preciosos bienes de la tierra, permitirse la oportunidad de desacatar la autoridad civil y gozar de los placeres de la “carne”, pues el carnaval

puede verse como una inmensa obra de teatro, representada en las calles y las plazas principales, convirtiendo a la ciudad en un inmenso escenario sin paredes, y donde sus habitantes – ya fuesen actores o simples espectadores – podían observar las escenas desde sus balcones (BURKE, 2005, p. 262-263).

Una inmensa obra de teatro, donde la inversión del orden es la principal divisa. Esa inversión no tendría otro escenario que no fuera aquel donde se redactan las normas y se imparte justicia, se vende y compra, vuelan las noticias de una esquina a otra y los poderes temporales comparten espacio con los poderes divinos: la plaza. Por eso, el cristianismo deja la reflexión en la periferia de los centros urbanos – los monasterios – y el ritual en la plaza, centro de las villas. El espacio público contiene entonces referencias de apropiación que están matizadas por los usos. Los grupos sociales significan y resigni-

fican con la utilización del espacio su transformación, elaborando la trama que lo estructura a través de:

1. La problemática de la significación, recogida a través de los análisis lingüísticos y semióticos en los que la ciudad se presenta como un texto de doble estructuración; 2. Las mediaciones, que recogen una forma de pensamiento comunicológico plantean que entre la ciudad y el sujeto media una serie de instancias e instituciones, y 3. La observación desde los relatos, intenta recuperar la ciudad narrada y propone alejarse de los llamados metarrelatos (la Cultura, la Planificación y todas esas disciplinas que escribimos con mayúscula y se refieren a totalidades) para dar paso a las redes locales y a la singularidad (PÉRGOLIS et al., 1998: 2).

El fenómeno de los carnavales como se viven en América Latina, a diferencia de su matriz europea, debe a una mezcla de culturas sus diferencias. La forma misma de apropiación de un espacio trazado como molde de la plaza europea, aquí se encuentra con las marcas propias de sus habitantes. Eso se justifica porque “aunque los elementos del carnaval pueden ser trazados por las formas europeas, no pueden considerarse iguales, sino que deben ser vistos como una adaptación particular (BRAILOWSKY, 1993, p. 24).

Para los carnavales latinoamericanos, el centro presenta una serie de rasgos, que van desde las señas de identidad de las arquitecturas que se encuentran en dicha urbe, incluyendo perfiles de edificios, calles y plazas, hasta la gente, sus esencias, sus huellas, sus gestos y sus maneras de expresarse festivamente. El centro tiene las referencias políticas, que lo distinguen e identifican. En la ciudad latinoamericana el centro tiende a manifestarse dentro de una diversidad que puede ir desde lo colonial, que fue instaurado en territorios indígenas, hasta las ciudades nuevas, que crecen en el lapso de menos de un siglo, como en el caso de Barranquilla. El comercio se convierte en lo más importante en estas ciudades emergentes, que reciben oleadas de migrantes de otras regiones dentro del mismo territorio nacional, y de otros países. Por eso, allí en el centro

tenemos la zona de concentración comercial, lugar donde se realizan las transacciones impersonales. Es evidente que en muchas, el centro coincide con la plaza. Sin embargo, lo básico es observar que, conceptualmente, existe una separación entre el dominio del poder (temporal y religioso) y el dominio de la economía. En esos universos sociales, hay una tendencia a la separación entre la religión, la política y la economía. Estas esferas serían complementarias, pero no coincidentes (DAMATTA, 2002, p. 103).

A partir del acompañamiento de la mirada audiovisual, la mirada de quienes hacen las fiestas populares y viven el espacio público, se complementa para comprender porque ningún proceso sociocultural que afecta a comunidades puede manipularse sin construir un tejido de soporte para la adaptación y los cambios. Como lo dejan ver algunos autores desde el campo de la antropología visual, estas imágenes documentan y construyen memoria:

El fenómeno más nuevo, gracias al desarrollo tecnológico, ha sido la utilización del video como documento, o sea su uso para escribir la historia de nuestra época: es normal encontrar reportajes basados en la memoria y en el testimo-

nio oral, constituyéndose en una democratización de la imagen en movimiento, caso similar al de la fotografía. De esta manera el cine contribuye y ha contribuido, de manera marginal, en la elaboración de una historia no oficial, alejada de esos archivos escritos que no son más que la memoria conservada de las instituciones (PRIETO, 2004, p. 16).

En los años 60 el escritor barranquillero Álvaro Cepeda filmó algunas imágenes sobre el Carnaval de Barranquilla. Entonces era la espontaneidad.

DESDE LAS IMÁGENES DE ÁLVARO CEPEDA: UN CENTRO SIN TRAZA, UNA CIUDAD ESPONTÁNEA (1950-1970)

Barranquilla no tuvo fundación colonial. Su existencia es el producto de una dinámica de poblamiento que tomó el Río Magdalena como referente de crecimiento. El puerto fluvial, en cuyas cercanías se estableció el mercado público, los establecimientos

bancarios y de comercio, y las entidades del control administrativo-gubernamental (Aduana, alcaldía, gobernación, cuerpo de policía, etc.), fue el punto de partida para que se desarrollaran los barrios de arriba y abajo del río. Es lógico que quienes trabajaran en el puerto y en actividades de apoyo a la clase dominante, como obreros, pescadores, estibadores, etc., fijaran sus viviendas en las cercanías de aquella zona, conformando los núcleos urbanos inmediatos a un “centro”, en el que fluía la actividad económica de la ciudad. Proceden de allí los hacedores de las fiestas populares que han enriquecido con su legado de creatividad y originalidad por generaciones el universo carnestoléndico.

Al finalizar la década de los años 40, que puede considerarse justo en el cambio de gobierno conservador, a la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla, en 1953, la violencia política había generado tal reacción de rechazo en la juventud, que muchos de los intelectuales y artistas habían proclamado manifestos como el del nadaísmo y los salones de artistas se llenaban de crítica social. Las calles del Centro de Barranquilla siguieron convocando a hacedores y asistentes, que entonces no se distinguían, unos de otros, pero que las tomaban con su ritmo y genialidad.

La ciudad que emerge en los años 50 se enfrenta a un horizonte confuso. La apuesta que la dirigencia hizo por la ejecución del proyecto de Bocas de Ceniza⁴ (POSADA CARBÓ, 1998, p. 284-293), se cumplió en parte, pero su incipiente desarrollo opacó el brillo de la “Puerta de Oro”.⁵ Los gremios intentan vender la idea de “progreso”, con postales y noticieros de variedades en los que la amplia avenida conocida como Paseo de Bolívar, presi-

4. Bocas de Ceniza es el punto de desembocadura del Río Magdalena en el Mar Caribe colombiano. Debe su nombre al color cenizo que toman las aguas del océano al recibir las contaminadas del río. El río desemboca en el mar a través de un canal artificial construido y puesto en marcha después de varios conflictos y desacuerdos con el gobierno nacional en 1936. La construcción del muelle de Puerto Colombia en 1893 contribuyó al abandono definitivo de la vía Bocas de Ceniza, pero en 1906 se reanudó la campaña a favor de su apertura. A pesar de la construcción de los tajamares, se debe dragar periódicamente la desembocadura del río para eliminar la sedimentación que todavía se presenta y que impide el ingreso de buques de gran calado al puerto. El dragado se ha convertido en un dolor de cabe-

dida por la estatua ecuestre de El Libertador, se ve imponente y altiva, apostada sobre la “senda de la modernidad”. Es la avenida emblemática, con el idílico “edificio Palma”, detrás de aquel monumento, cuya demolición, es un error inolvidable grabado en el imaginario de los barranquilleros.

Así, los documentales muestran los cambios que sufre ese imaginario. Una aproximación interpretativa de la problemática suscitada por el traslado de las fiestas del centro de la ciudad a la Vía 40, desde lo audiovisual, se puede notar, por ejemplo, que de las imágenes del documental realizado en 1914 por el cineasta y fotógrafo italoecolombiano Floro Manco, en el que no se veían automóviles ni vías pavimentadas, a las imágenes de *Un carnaval para toda la vida*, del cineasta y escritor Álvaro Cepeda Samudio, realizadas en 1961, la ciudad cambia completamente. Aquí, es el conocido “Paseo Bolívar” en el centro de las fiestas, el punto de partida urbano en el que están apostadas a lado y lado la banca y el comercio, como lo expresa el narrador Germán Vargas: “El Paseo Bolívar no tiene las pretensiones de las avenidas de otras grandes ciudades, lo que lo hace importante es que en sus márgenes se alzan las serias fachadas de los bancos del país.”⁶ Son los años de la transición a un estilo modernista, guiado por los cambios producidos en Norteamérica. El Centro de la ciudad, localizado en el medio de los barrios populares y los de clase media, es todavía base de sus actividades neurálgicas, tanto el sector comercial como la administración pública tienen allí sus oficinas. Eso motiva aún más la presencia “viva” de los intercambios. Son los intercambios de carácter cultural los que hacen que ese lugar sea reconocido, y no tanto sus funciones administrativas y comerciales. Como lo reconoce Vargas:

Pero nunca esta calle es más importante que en carnaval. Entonces, el sigiloso ritual del dinero cesa por cuatro días y frente a esas fachadas se realiza el asombro. Pronto, millares de poseos del espíritu del carnaval ocuparán cada palmo de esta calle, y todo podrá suceder.”⁷

Las fiestas barranquilleras son la tradición de la colectividad, hacen parte del goce público, pero no están exentas de los manejos políticos, para favorecer sus intereses, la mayoría de las veces, no el común. El documental de Cepeda manifiesta eso. La fiesta lejos de la política, la espontaneidad, el desparpajo y el jolgorio. Algunos estudios recientes han descrito con rigurosidad la historia de la organización carnavalesca. Se ha notado que en particular en estos años la política por fin logra filtrarse en la festividad, gracias también a las condiciones políticas generadas por el Frente Nacional:

za para la dirigencia local, pues depende directamente de la inversión del gobierno nacional, lo que hace incierto el futuro portuario de la ciudad.

5. Puerta de Oro de Colombia es uno de los nombres con que se conoce a Barranquilla, porque desde finales del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX fue la puerta por donde entraban y salían los viajeros, las mercancías y todo lo que concerniera a Colombia con el resto del mundo. Al parecer en 1921 el entonces presidente de la República, Marco Fidel Suárez, al inaugurar el Edificio de La Aduana de Barranquilla, se refirió a la ciudad como “Pórtico dorado de la República”.

6. Este aparte corresponde al guión del documental Un carnaval para toda la vida, de Álvaro Cepeda Samudio. El guión fue escrito en los años 80 por Ernesto Gómez, para la edición final realizada por la Compañía Cinematográfica del Caribe.

7. Ver nota 5.

Para 1960 se hizo manifiesta y contundente la intromisión política en el carnaval, aspecto que menoscabó el proceso de consolidación de la fiesta, ya que se dieron constantes desacuerdos entre la junta organizadora y el Concejo Municipal, este último encargado de la aprobación de las partidas necesarias para la realización de los eventos carnavales. Las continuas discrepancias entre la junta y el Concejo, incidió en la improvisación de las actividades y eventos del carnaval, situación en la que también influyó la manera irregular de elección de los miembros integrantes de la junta organizadora del carnaval, designados normalmente por los alcaldes y gobernadores de turno, de acuerdo con las recomendaciones y los intereses políticos (OLIVARES, 2006, p. 83).

La problemática no se veía solo en estas designaciones, también en la forma de obtener beneficios en el reparto del espacio público. Eso se hizo notorio también en esta época. Si se observan con cuidado los escenarios de la fiesta que se pueden ver en las imágenes de Cepeda Samudio, los órdenes de los desfiles, las posiciones de las danzas, los espacios de las ventas ambulantes, etc., se pueden encontrar las primeras señas de esta distribución de lo público, porque

llama la atención observar cómo desde entonces se propuso obtener utilidad económica a través del usufructo del espacio público, específicamente del montaje de graderías especiales por parte de una empresa comercial barranquillera, para admirar eventos como la afamada “batalla de flores” (OLIVARES, 2006, p. 83).

La situación empeoró a mediados de los años 60, cuando el Concejo Municipal creó una Junta Provisional de Turismo y Carnaval, a través de la cual los políticos controlaron el potencial electoral por medio de las juntas de los barrios, localizadas en su mayoría en sectores populares, en donde se estableció una nueva dinámica entre políticos locales y hacedores de la fiesta (OLIVARES, 2006, p. 84). Esta nueva dinámica no perjudicó la espontaneidad y sencillez con las que se celebraban las fiestas, aunque puso de presente los intereses del poder político, cuya manipulación provocó que el caos institucional y la corrupción administrativa campearan disfrazados de justicia social y promesas de futuro. Ese es el denominador común del declive que vivirá la fiesta en los años 70, dando la oportunidad al sector privado de organizar una estrategia para su “salvación”. En la experiencia visual de Luis Ernesto Arocha, su documental hace patente esta terrible situación, que parece haber sido asimilada con normalidad por la comunidad. Los titulares de prensa y las imágenes de Arocha se conjugan en un tipo de manifiesto transgresor y contestatario que muestra la crudeza de la realidad.

LAS IMÁGENES TRANSGRESORAS DE LUIS ERNESTO AROCHA SOBRE EL CARNAVAL: CORRUPCIÓN, CAOS Y FIESTA (1970-1983)

Durante los años 70, la problemática creció en relación con el manejo económico de las fiestas. Con la intención de extender la alegría carnavalesca, los desfiles se organizaron teniendo como escenario el Centro, pero como cordones de movilidad las avenidas de Los estudiantes [hoy Carrera 38] y Veinte de julio [actual Carrera 43]. Esta última enla-

zaba con el Paseo Bolívar, donde desembocaban los desfiles, se hacían las ceremonias de elección y coronaciones de la reina del carnaval y las reinas populares. La propaganda política se ha tomado las fiestas. Símbolo crítico de este mal, el documental *Al mal tiempo buena cara* ó “*La ópera del mondongo*”, de Luis Ernesto Arocha, producido en 1975. Las imágenes corresponden al año anterior, 1974. El narrador, conocido periodista radial barranquillero, Marcos Pérez, lanza la diatriba contra los males que amenazan con acabar las festividades:

Agoniza el Carnaval de Barranquilla. A pesar de la incontenible alegría del pueblo de Curramba, el carnaval barranquillero como fiesta autóctona y tradición folclórica está a punto de degenerar en una feria de casetas más dentro del circuito cerrado de ferias del país. La organización es peor cada año, las carrozas más pobres, el apoyo oficial y de la industria deprimente, las gentes no se disfrazan, ¿será por falta de moneda o por apatía? Es hora de sacar cuentas de quienes se benefician de estas fiestas hechas por y para el pueblo, y exigir que ellos ayuden a hacerla. Pero no con banderines de propaganda, es hora de que la industria y el comercio de la ciudad retribuyan gentilmente el esfuerzo de un año de labores contribuyendo a la realización exitosa de estas fiestas que son de todos los barranquilleros.⁸

El carnaval sale a la calle y contagia a todos. Los movimientos espontáneos hacia un lado y otro demuestran que el control de la fuerza ejercido por la policía militar no tiene otra intención sino la de prevenir accidentes. Tanto hacedores como espectadores se confunden en una misma alegría y las barreras son derrumbadas por el fervor festivo. No obstante, no queda a un lado la corrupción política, que en desmedro de las festividades, contamina toda su organización. Ese será el panorama de esta década, cuando la mayoría de la población siente que no goza como en otras épocas, porque el desorden logístico crece. A finales de estos años difíciles, emerge una nueva figura de administración, que no tuvo mucha credibilidad. Una investigación sociológica demuestra que en la estructura organizativa de las fiestas, existen dos esquemas: uno *estatal*, que al parecer no tuvo éxito, y uno *cívico*, que cuenta con el respaldo de los gremios empresariales barranquilleros. Dominará por casi una década más, es decir, entre 1970 y 1990, el esquema *estatal*. Las dificultades residen en la intromisión de intereses políticos y la manipulación, a expensas de intereses personales, de los hacedores del carnaval. Así, el poder municipal tiene una nueva variable, sólo que generada dentro del mismo esquema:

en 1979, se consolidó con la creación de un establecimiento público del orden municipal: La Corporación Autónoma del Carnaval, en cuya Junta Directiva predominaba la clase política (Alcalde, concejales, juntas de acción comunal)

8. Estas líneas corresponden al guión del documental *Al mal tiempo buena cara* ó “*La ópera del mondongo*”, de Luis Ernesto Arocha. En el documental, Arocha reelabora la letra de la canción “*La ópera del mondongo*”, escrita por el maestro barranquillero de la llamada música picante, José María Peñaranda, el mismo autor de “*Se va el caimán*” y “*Me voy pa’ La Habana*”. A la letra del coro de la canción de Peñaranda que originalmente hace referencia al miembro sexual masculino, que en la Costa se le denomina “monda”, dice: *Mija esa es la Monda, mija la monda pela... Arocha contrapone: Mija esa es la verda, mija la verda no más.*

y algunos aliados coyunturales (sindicatos, grupos folclóricos, locutores, periodistas). Se consolidaron de este modo los partidos políticos como mediadores perversos entre la sociedad y el Estado, por su capacidad de manipular las fiestas con fines partidistas (electorales, por ejemplo) distintos a las necesidades de desarrollo social y cultural, y expresados en “auxilios” y patrocinios oficiales distribuidos estratégicamente entre grupos folclóricos y reinas populares. El resultado de este manejo estatal fue un proceso de lenta extinción del Carnaval marcado por la falta de criterio del ente organizador (ninguna proyección a largo plazo, ineficiencia, falta de recursos, desatención a necesidades sociales y culturales) (GONZÁLEZ, 2005, p. 236).

Encuentra, pues, el espectador de “La ópera del mondongo” unas imágenes secundadas por avisos de prensa en los que se nota que los síntomas del malestar de las fiestas afectan también en otras áreas. La tugurización se hace notable en estos años, con miles de personas provenientes de zonas rurales, y los problemas de sanidad pública como de alcantarillado posibilitan un marco complejo que sume a extensas zonas urbanas en la miseria y el abandono de las alcaldías. El atraso de una administración pública no facilita otras lecturas del fenómeno cultural, y con mucha rapidez la tradición olvida el legado de los recién llegados, que se han involucrado lentamente en las manifestaciones folclóricas carnavales. ¿Tiene el centro alguna significación para estas manifestaciones folclóricas? En efecto, el sentido del centro en el desarrollo de las fiestas está relacionado con su ubicación equidistante de los barrios en los que se originan, y en ser el espacio de las ocupaciones de los emigrantes. El mercado público está localizado en el centro, y es el lugar de convergencia de las distintas actividades del pueblo. Por eso, no es de extrañar que en este documental el mercado público aparezca como muestra a la vez de la desidia institucional municipal, como del origen y significación simbólica de las expresiones folclóricas.

Mientras el carnaval actúa en este espacio, el circuito de producción de los artesanos tiene un “lugar” (AUGÉ, 1993), para comunicarse con un público receptor que valora y compra. Las actuales políticas de regeneración urbana tienen en cuenta, en ciudades europeas, la recuperación de las economías llamadas despectivamente “informales”, que son las que sustentan la tradición. El documental muestra rápidamente una venta de máscaras de carnaval, así como de los ingredientes de la dieta carnestoléndica, en el que ocupan lugar de importancia las vísceras del ganado, convertidas en platos afrodisíacos como la “sopa de mondongo”, “sopa de rabo”, “sopa de costilla”, etc. Como en cualquier lugar del África subsahariana o en el Medio Oriente, Barranquilla dispone de un mercado, que aunque en malas circunstancias de salubridad, encarna la vitalidad de las fiestas, conectadas con los grupos sociales que hacen el carnaval. El desmembramiento del Centro como escenario de las festividades desencadenará la ruptura con los circuitos de producción de valores de carácter inmaterial, que ahora intentan salvaguardarse.

A finales de la década mencionada, la aparición de los estudios de las antropólogas Nina S. de Friedemann y Gloria Triana, develan el interés por desentrañar los factores que ponen en peligro las tradiciones populares. En sus trabajos documentales y ensa-

yísticos, tanto Friedemann como Triana denunciaron los peligros de la mercantilización y la derrota de los estamentos políticos municipales. En el caso de Friedemann, primero, a través de su documental *Congos: ritual guerrero en el carnaval de Barranquilla*, realizado en 1977 – no incluido en este estudio al no disponer de una copia –, y luego su producción crítica sobre la fiesta, que aparece después en la siguiente década, los años 80 (FRIEDEMANN, 1984; 1985). Triana, por su parte, alertó, en los años 70, sobre esta problemática, y será ella quien más tarde irá a las calles de Barranquilla en busca de las nervaduras del carnaval:

Mucho se ha hablado de la urgencia e importancia de salvaguardar las expresiones culturales de las minorías étnico-culturales sometidas a procesos de deculturación acelerada y es así como desde comienzos de la década del 40 se clama por una etnología de emergencia. Muchas cosas han ocurrido en las décadas subsiguientes sin que esta tarea se haya realizado, habiéndose perdido en este lapso no sólo aspectos de las culturas, sino culturas completas con todas sus manifestaciones, debido a la extinción física de sus miembros (TRIANA, 1974, p. 1).

LA FARNOFELIA VISUAL DE GLORIA TRIANA: MERCADO PÚBLICO, BARRIOS Y FIESTAS POPULARES (1984-1991)

Para los años 80 eran ya evidentes las dificultades administrativas, organizativas y presupuestales por las que pasaba el municipio de Barranquilla, de paso, las incidencias de esta crisis tocaban también al carnaval. En 1983, los gremios se reunieron entorno de la Cámara de Comercio de Barranquilla, que agrupa al sector empresarial de la ciudad, y convocaron un foro sobre el carnaval de Barranquilla. Es el comienzo del fin de una era. En esta nueva etapa las fiestas serán vislumbradas como una empresa, para que dé frutos y produzca, para que adquiera “sentido”. El neoliberalismo, primer signo de la globalización de los mercados, que piensa en una economía competitiva para los países en vías de desarrollo con miras a tener un lugar en la economía mundial, prepara el terreno para su aplicación. Y las fiestas de Barranquilla, criticadas hasta el cansancio por su “organización desordenada”, no son la excepción para las “transformaciones neoliberales”. En ese año, el empresario Manuel Torres Polo interviene en el foro con una disertación sobre “El fenómeno urbano y la descentralización del Carnaval”. La idea de la insuficiencia del Centro, en especial, del Paseo Bolívar, para seguir siendo espacio aglutinador de las fiestas es uno de los motivos expuestos. En sus palabras se notan las “rápidas” decisiones por venir:

Inicialmente el Paseo Bolívar nervio real de la ciudad, comenzó a ser vituperado y descalificado para qué a través de él se dejaran de desarrollar las actividades de gran afluencia popular. Los grandes eventos masivos de nuestra ciudad, no se desarrollan ni en Murillo, ni en la calle 72, sino en el Paseo Bolívar, allí es donde se hacen las grandes concentraciones que requieren del concurso de grandes multitudes; no ha aparecido el primer dirigente político que se le ocurra realizar su concentración en otro sitio distinto a este, por las características de centralidad que tiene y las facilidades de transporte que presenta. Se ha desarrollado un proceso artificial de centralización. Cuando se era una ciudad

bucólica, pequeña, cuando todavía no era doloroso quedarse sin bus e irse a pie desde el Paseo Bolívar a la casa, la cosa pasaba, pero, cuando hay que medir por ejemplo la distancia de Murillo hasta la Urbanización El Pueblo [barrio El Pueblito] o La Chinita o Las Malvinas, hay que ir pensando en una propuesta que sea capaz de rescatar el carácter popular de las festividades con el marco concreto de la nueva situación del crecimiento urbano que no puede ser soslayado. Incluso manteniendo el Paseo Bolívar como centro la situación sigue siendo *grave* (GONZÁLEZ Y ACOSTA-MADIEDO, 1989, p. 23).

Para 1987, año del segundo foro dedicado al carnaval, las recomendaciones invitan a

constituir una entidad sin ánimo de lucro, de carácter mixto, que además del impuesto de carnaval y el producido de los arrendamientos, que se percibirían como aportes anuales del municipio, disponga de ingresos de tipo comercial y aportes del sector privado (p. 33).

Sociedad que debe mejorar los aspectos logísticos, porque la “organización de los desfiles y concursos exige criterios folclóricos, con participación de personas conocedoras en carácter de coordinadores o asesores o jurados”, pues “los desfiles necesitan mayor dinamismo en su ritmo coreográfico y de estaciones que inviten al público espectador a vivir directamente la fiesta” (p. 36).

Lo que resulta de estas decisiones “concertadas”, sumarán a la ciudad en conflictos cada vez más violentos, entre las empresas que manejan el “negocio” del carnaval y quienes deben sobrevivir del mismo. Naturalmente la opinión pública ha olvidado que ya en estos años se crearon los primeros palcos, y que fue por iniciativa “caprichosa” de un empresario conmovido seguramente por los “carnavales espectáculo” del mundo, que se pensó en las “tribunas” carnavaleras:

Para 1983, se empieza a generar en la ciudad gran preocupación por el rescate del carnaval. Al respecto, un representante político de la ciudad propone en líneas generales lo siguiente: “(...) darle una mejor organización [al carnaval], y dotarlo de un respaldo financiero estable, así como la alternativa de instalar en las aceras, como se hace en Río de Janeiro, unas tribunas móviles que permitirán también obtener algunos recursos”. La proposición tiene tal acogida que, en ese mismo año se instalan los primeros tres palcos, en unas pocas cuadras del recorrido de los tradicionales desfiles. Facultados por las autoridades civiles, en 1989 se realiza la construcción de palcos y plataformas a lo largo de la carrera 43, en los que se albergaron aproximadamente 11.000 espectadores que obviamente pagaron sus entradas. En ese mismo año, la Corporación [Autónoma del Carnaval] elaboró un reglamento para los concursos, en el que se decidía el número mínimo de participantes que debían tener los grupos, así como la manera en que tendrían que ir vestidos, los pasos correctos de marcación del ritmo. En 1990 los grupos folclóricos se quejaron, pues consideraban que, siendo ellos los protagonistas del espectáculo deberían tener participación en las ganancias que producían los palcos. En protesta por la autorización concedida por la alcaldía a estos palcos, el público que asistía a los eventos, se tomó la calle 43 y ocasionó el caos total en los desfiles programados (OLIVARES, 2006, p. 86).

Este es el mismo carnaval de las imágenes de Gloria Triana y Jorge Ruiz Ardila, son estas las fiestas de los años 80, que dejarán atrás al centro de la ciudad, ligado a sus dinámicas culturales, marginando en el olvido la memoria y los saberes culturales populares que convivían en el entorno del mercado público y los barrios aledaños. Los carnavales del documental *Farnofelia currambera*,⁹ de Triana y Ardila (BACCA, 2008, p. 2), centran su atención en el pueblo y van en su búsqueda, al mercado público. No es de extrañar que su mirada comience en los caños de Barranquillita, el nombre que lleva el sector donde se ubica el mercado público. Sede del “origen” de la ciudad, alimento de las festividades, lleno de desechos. La narradora del documental, Beatriz Manjarrez, es explícita:

Desde hace siglo y medio en esta ciudad del Caribe colombiano llamada Barranquilla, La arenosa, Curramba La bella, se celebra el carnaval más importante del país. En el sitio donde se han encontrado dispersos varios cementerios precolombinos fue creciendo esta ciudad con los aportes de gentes provenientes de los pueblos de las riberas de los ríos del interior de la costa. Todas estas gentes vinieron a la ciudad con sus tradiciones regionales. A pesar de que las fiestas religiosas y los carnavales fueron costumbres transplantadas e impuestas por la cultura española dominante en la época, ha sido el pueblo, a través de siglo y medio, el que ha mantenido la esencia y la razón de ser del carnaval. Venidos de distintos lugares, de distintos pueblos, de distintos ríos, estos hombres y mujeres han conservado y recreado la música, la danza, la sátira, la pantomima y el humor. Son precisamente ellos, los albañiles, los artesanos, los vendedores de “vitualla”, los vendedores de fruta, los vendedores de pescado, los vendedores de ostras, los vendedores de “raspao”, de “butifarras”, vísceras y periódicos, los recogedores de algodón y tomate, los de tabaco en el Carmen de Bolívar, los manteros de las “Corrales”, los ordeñadores de ganado de las haciendas, los braseros del Terminal [Marítimo], chóferes, mecánicos, los vendedores de chicherías, sus mujeres y sus hijos, los que han defendido la expresión tradicional del carnaval.¹⁰

En 1991 cuando se establece una ruptura absoluta, esto provoca fuertes enfrentamientos entre los grupos folclóricos y la Corporación Autónoma del Carnaval de Barranquilla – disuelta en 1992, para dar paso a la empresa de economía mixta Carnaval de Barranquilla S.A., que organiza las fiestas y maneja los dineros recaudados. Es la historia de las clases populares que han sido relegadas por el empresariado que organiza las fiestas y dis-

9. *Sobre la palabra farnofelia*, Ramón Illán Bacca (2008) explica: “Alguna vez me preguntaron de dónde salía la palabra ‘farnofelia’ que habían leído en alguno de mis escritos. Contesté que la mayor difusión de la palabra se debía al documental que sobre el Carnaval hizo Gloria Triana con el título de *Farnofelia currambera*. Pero la palabra, muy usada por la bohemia de los años 70, y que quería designar ‘los actos que alguien hacía para indicarles a los demás la bonanza en que estaba’, se la oí por primera vez a la ‘Nena Abello’. Nunca me dijo de dónde la había sacado. Creía que del inglés, pero no. Acabo de descubrir que en las historietas de Educando a papá, cuando hablan en primer plano ‘Pancho y Ramona’, a lo lejos, en la calle, los transeúntes dicen: ‘fargo, fargo’ y los otros les contestan: ‘felía, felía’. Como se ve, todos los días se aprende.”

10. Este fragmento hace parte del guión del documental *Farnofelia Currambera*, de Gloria Triana y Jorge Ruiz Ardila.

pone del espacio público. No es esta historia el mismo contexto de la novela del mexicano Mariano Azuela, *Los de abajo*, escrita en 1916. Refleja este título aquí una mirada sobre el último lugar de la pirámide que ocupan los hacedores del carnaval. No sólo los que hacen la fiesta, sino quienes encuentran en la “informalidad” los recursos para sobrevivir y sostienen al carnaval. En un nuevo formato, el video, en el que graba en los años 90, Luis Ernesto Arocha traza el mapa de esa pirámide, para concluir que las fiestas no se gozan en el “Cumbiódromo”, sino en las calles de los barrios populares, que durante las noches, se rinden al goce.

POR LA LENTE DE LUIS ERNESTO AROCHA SE VEN GOZAR A “LOS DE ABAJO”: ¿EL CARNAVAL SIN CENTRO Ó EL CENTRO SIN CARNAVAL? (1991-1994)

La situación que provoca sacar al carnaval del Centro de Barranquilla, crea una estela de inconformidad en los hacedores de las festividades, que se ven marginados de los recursos percibidos y sus respectivas organizaciones comunitarias deben subsistir con dineros propios. El supuesto “estudio económico” que motiva la decisión de los cambios queda de manifiesto en la prensa, pero no es lo suficientemente convincente para quienes representan la tradición y el alma de la misma:

El Presidente de la Corporación Autónoma del Carnaval, Paul Tarud Jaar aseguró ayer que garantiza el buen desarrollo de la Batalla de Flores y Gran Parada en la Vía 40 y la seguridad del público, porque “se han tomado medidas extremas en caso de cualquier eventualidad” (...) Tarud Jaar anunció [que] (...) “La Vía 40 ofrece siete veces más *seguridad* que la que puede tener 20 de julio u otra avenida, por lo que esta zona es industrial”. Sobre la controversia desatada en diversos sectores en torno a esta innovación, Tarud manifestó que “generalmente a todo lo nuevo la gente le saca sus pro y contra. El *estudio*, que se hizo para poder realizar los actos centrales en la Vía 40 no ha sido a la loca, ha sido minucioso y en base a *argumentos técnicos*. No vamos a exponer la vida de los barranquilleros, lo que pretendemos es ofrecer el mejor de los espectáculos este año. *Estamos trabajando por nuestra ciudad y con mucho civismo*” (NORIEGA, 1991, p. 2B).

Testimonios como el de la periodista Susie L. de Vargas muestran que no fue la mejor idea. Algunos factores complicaron las cosas. En sus palabras, aunque trata la situación con optimismo, deja ver las dificultades:

Y hablemos del cambio fundamental este año en los recorridos de la Batalla de Flores y la Gran Parada (...) Hasta la Vía 40 la gente se movilizó y *llegó como pudo* (...) Al comienzo *siento que el sol agobia a los participantes. Hay cierta frialdad en el ambiente* (...) Creo que todos sabemos rechazar la idea de que se haga al *estilo de Río de Janeiro*. Solamente aceptemos con gusto la idea que se llame *Cumbiódromo* a la Vía 40. Hasta ahí debemos llegar (VARGAS, 1991, p. 1B).

En un principio la Asociación de Grupos Folclóricos del Atlántico rechaza la idea, pero según parece, después de ofrecer algunas prebendas, la Corporación apaga el “incendio” provocado por los grupos, y logra convencerlos. Una histórica carta del líder de

aquella agremiación, Enrique Salcedo Ribaldo – coronado Rey Momo años después –, a la redacción del periódico *El Herald* el 30 de enero de 1991, deja ver claramente que, en efecto, no pensaban desfilan en la Vía 40:

Nosotros hemos tenido *algunas diferencias con la Corporación Autónoma [del Carnaval]*, pero a medida que se nos han dado solución a nuestros problemas y dándonos cuenta de las garantías que nos mostró la Corporación Autónoma para poder desfilan resolvimos participar en la Vía 40. Por lo tanto los Grupos Folclóricos sí desfilaremos (SALCEDO RIBALDO, 1991, p. 2B).

La internacionalización del carnaval de Barranquilla siguió a un ritmo acelerado. No tuvo tropiezo alguno convertirlo en una “empresa”. En su auxilio acudieron todos los gremios económicos a apoyarle y brindarle la asesoría necesaria. La Cámara de Comercio de Barranquilla fue una de esas empresas. Con el espectáculo en la Vía 40, los impuestos y los recaudos gravados de las licoreras, además del ingenio del empresario “moderno” barranquillero, hacia mediados de los años 90, del carnaval “bucólico” y “espontáneo”, no quedó nada.

En el documental *A ritmo de carnaval*, de Luis Ernesto Arocha, realizado en 1994, las cámaras captan el carnaval organizado, con vallas, pie de fuerza militar y polici-vo, grandes estructuras metálicas en la Vía 40, en lo que en adelante se conocerá como “Cumbiódromo”. Los ritmos de la fiesta, que son la temática del documental, explican la supervivencia de una expresión cultural que, sin embargo, se mantiene, a pesar de la manipulación económica y la explotación de la gente del carnaval. Ante los ojos de los espectadores se reconocen participantes de todas las edades e ideologías, en su mayor parte, venidos de las zonas más humildes de Barranquilla, derrotando las dificultades y las circunstancias del desempleo. Que la fiesta continúe a pesar de este complejo cuadro, no se debe más que a la gente que la hace y la mantiene. La proclamación de la Unesco que la distingue con el título de “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad”, en 2003, no ha sido más que para afirmar la necesidad de luchar por salvaguardarla de las amenazas de una cultura globalizada, y de paso, para confirmar, que sus valores tradicionales están en peligro de desaparecer. Lo que motiva a las autoridades y gremios económicos de la ciudad a preservarla es para mover un multimillonario negocio que aliente el turismo, colocándola como uno de los lugares más visitados en el mundo.

CONCLUSIONES

Con el recorrido y aproximación de la problemática suscitada por el traslado del carnaval de Barranquilla de las avenidas y el Centro hacia la Vía 40, a través de las imágenes de los documentales estudiados, se pueden establecer ejercicios futuros para analizar los cambios producidos entre una época y otra, que corresponden al campo de la antropología visual y la sociología de la vida cotidiana. Queda pendiente abordar otras investigaciones sobre los beneficios económicos, la producción de basura en las áreas de los desfiles, el impacto de las decisiones económicas sobre las economías “informales” de las fiestas, entre otras muchas variables.

Para el año 2005, más de un año después de la proclamación de la Unesco, el escritor barranquillero Joaquín Mattos Omar descalificó las declaraciones del presidente de la Cámara de Comercio de Barranquilla, Enrique Berrío, quien acudió a un símil con las culturas de la Antigüedad clásica, que ya habían implementado los palcos como solución para sus espectáculos, cuando se refirió a la época anterior al “Cumbiódromo” como la “época del potrero”. Precisamente la grandeza de nuestro carnaval es vivir en la “época del potrero”, porque la creatividad y genialidad de sus actores no depende de soluciones “económicas” ni “turísticas”.¹¹ Mattos Omar rescata a aquellos que son el alma de la fiesta:

11. Desde 2002, la Asociación Cultural Ay Macondo realiza en las calles del barrio Bellavista, cerca al barrio El Prado, la “Carnavalada”, bajo el liderazgo de los directores de teatro Darío Moreu y Mabel Pizarro. Espacio lúdico para la escena carnavalesca, dancística y teatral, se celebra al caer la tarde, durante los cuatro días oficiales del carnaval. Este espacio creado con la voluntad y entusiasmo de sus gestores, y de manera independiente en la ciudad, es una muestra de la creatividad y la espontaneidad que aun se puede experimentar en época de carnavales, como la Noche de Tambó o el Carnaval Gay, cuyas historias resig-nifican el devenir cultural de Barranquilla.

corría a asomarme a la ventana y entonces vi el milagro: era una cumbiamba ensayando su baile para las fiestas y cuyo tropel de polleras, sombreros y cuerpos en movimiento se tomaba, con su cadencia lenta, la calle tranquila, rompiendo su rutinario discurrir. En ese momento experimenté, plena, pura, una epifanía carnavalesca (...) concurrí a la apertura de una exposición colectiva de pinturas relativas al tema del carnaval (...) No eran pocos los que lucían los disfraces y atuendos típicos de nuestro jolgorio: de garabato, de monocuco, de cumbiamberos. Pero había un tipo con uno completamente original, inesperado... (...) El hombre se paseaba con una absoluta naturalidad por la sala, ajeno a los demás, curioseando de tanto en tanto los cuadros, illevando por toda vestimenta una bata de baño de felpa morada y unas pantuflas del mismo color! En ese momento experimenté, plena, pura, una epifanía carnavalesca. Ya el primer día de la festividad... (...) vi pasar un taxi cuyo conductor llevaba puesta una máscara de goma que lo convertía en un monstruo espeluznante... (...) Sospecho, por ello, que todas esas personas que provocaron las anteriores experiencias, son quienes, verdaderamente garantizan la preservación y continuidad del Carnaval de Barranquilla, más allá (o a pesar) de los desfiles y eventos oficiales, así como de las tensiones, cismas y polémicas que éstos vienen generando durante los últimos años. Parafraseando cierto poema de Borges, presumo, sí, que esas personas, que se ignoran entre ellas, están salvando el carnaval. Porque tal parece que, en este campo también el pueblo es superior a sus dirigentes (MATTOS OMAR, 2005, p. 25).

Hace más de 40 años que el antropólogo español Julio Caro Baroja escribió el primer libro de su trilogía sobre las fiestas. Allí compendió su conocimiento sobre los ritos y festividades populares ibéricas. Allí, como para el carnaval de Barranquilla, cuando lo más noble y superior de estas expresiones culturales se pierde, cuando su esencia se mo-

difica en detrimento del espectáculo y de los beneficios personales a unos pocos, se pierde también el carnaval:

Desde el momento en que todo se reglamenta hasta la diversión, siguiendo criterios políticos y concejiles, atendiendo a ideas de “orden social”, “buen gusto”, etcétera, el carnaval no puede ser más que una mezquina diversión de casino pretencioso. Todos sus encantos y turbulencias se acabaron (BAROJA, 2006, p. 30).

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1993.
- BACCA, Ramón Illán. “En la Feria” en *El Heraldo Dominical*, Columna “Puntos de bizca”, 11 de mayo de 2008, p. 2.
- BALANDIER, Georges. *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003.
- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2003.
- BAROJA, Julio Caro. *El Carnaval (análisis histórico-cultural)*. Madrid: Alianza, 2006.
- BRAILOWSKY, Raquel. El Carnaval en las sociedades hispánicas del Caribe. *Huellas*, n. 39, Barranquilla, diciembre de 1993.
- BURKE, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza, 2005.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. México: FCE, 2002.
- FRIEDEMANN, Nina S. de. El carnaval rural en el Río Magdalena, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, v. XXI, n. 1, Bogotá, 1984.
- _____. *Carnaval en Barranquilla*. Bogotá: La Rosa, 1985.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Ni folklórico ni masivo: ¿qué es lo popular? *Diálogos de la Comunicación*, edición n. 17, junio de 1987. Consultado en internet el 7 de julio de 2009: http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/17-01NestorGarcia.pdf.
- GONZÁLEZ HENRÍQUEZ, Adolfo. Danza, mestizaje y carnaval. Un fenómeno latinoamericano. El caso de Barranquilla. En *Colombia y el Caribe*, Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2005, p. 228-239. [Memorias del XIII Congreso de la Asociación de Colombianistas].
- GONZÁLEZ HENRÍQUEZ, Adolfo y ACOSTA-MADIEDO, Deyana (Editores y compiladores). *Memorias de los foros del Carnaval*. Barranquilla: Cámara de Comercio de Barranquilla, 1989.
- LIZCANO ANGARITA, Martha y GONZÁLEZ CUETO, Danny. 2007. “Documentales sobre el Carnaval de Barranquilla: Una historia audiovisual de la fiesta”. *Boletín de Antropología de la Universidad de Antioquia*, v. 21, n. 38, p. 357-380.
- MATTOS OMAR, Joaquín. “Momo: ¿Otro dios encadenado?” *Revista Extra*, edición 77, año 4, Barranquilla, 2da. quincena de enero de 2005, p. 24-25.
- NORIEGA, Zoraida. “Presidente de Carnaval garantiza seguridad en actos de Via 40.” *El Heraldo*, Barranquilla, 2 de febrero de 1991, p. 2B.
- OLACIREGUI, Julio. Homenaje de la Unesco al Carnaval ‘ñero’. *El Heraldo*, Barranquilla, 8 de noviembre de 2003, p. 10C.

- OLIVARES, Jaime. Génesis y evolución de la organización del Carnaval de Barranquilla: historia de goce y voluntades. En: GUTIÉRREZ S., Edgar J. y CUNIN, Elisabeth (Comp.). *Fiestas y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades*. Medellín: La Carreta, 2006, p. 73-96.
- PÉRGOLIS, Juan Carlos; ORDUZ, Luis Fernando; MORENO H., Danilo. *La ciudad de los milagros y las fiestas. Redes y nodos en las creencias y la rumba en Bogotá*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1998.
- POSADA CARBÓ, Eduardo. *El Caribe colombiano. Una historia regional (1870-1950)*. Bogotá: Banco de la República/El Áncora Editores, 1998.
- PRIETO, Ignacio. *Antropología e imagen*. Bogotá: Taller Cinco Centro de Diseño, 2004.
- SALCEDO RIBALDO, Enrique. "Sí desfilaremos" [Texto de la carta enviada por Enrique Salcedo Ribaldo a la redacción del periódico *El Heraldo*, con fecha de 30 de enero de 1991]. *El Heraldo*, Barranquilla, 2 de febrero de 1991, p. 2B.
- TRIANA, Gloria. "Una tradición cultural que agoniza". Lecturas Dominicales de *El Tiempo*, Bogotá, 12 de mayo de 1974, p. 1 y 2.
- VARGAS, Susie L. de. "El Carnaval que yo vi... y gocé". *El Heraldo*, Barranquilla, 16 de febrero de 1991, p. 1B.

Danny Armando González Cueto es magister en Estudios del Caribe de la Universidad Nacional de Colombia y Comunicador Social de la Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia. Coordinador Académico y profesor del Programa de Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico. Director y miembro del Grupo de Investigaciones Feliza Bursztyn: Redes, Arte, Cultura de la misma institución. Es autor de los libros *Leyendo el carnaval. Miradas desde Barranquilla, Bahía y Barcelona* (2009) y *Barranquilla: centro de diálogo del cosmos andino y caribeño. Notas a la luz de "Escribir en Barranquilla de Ramón Illán Bacca* (2011).