

# Documentales sobre el Carnaval de Barranquilla: una historia audiovisual de la fiesta

Martha Lizcano Angarita

Departamento de Historia y Ciencias Sociales  
Universidad del Norte  
Facultad de Ciencias Humanas  
Universidad del Atlántico  
Universidad Simón Bolívar  
Dirección electrónica: mlizcano@uninorte.edu.co

Danny González Cueto

Departamento de Humanidades y Filosofía  
Universidad del Norte  
Dirección electrónica: dcueto@uninorte.edu.co

Lizcano Angarita, Martha y González Cueto, Danny. 2007. "Documentales sobre el Carnaval de Barranquilla: una historia audiovisual de la fiesta". En: *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, Vol. 21 N.º 38, pp. 357-380.  
Texto recibido: 04/04/2007; aprobación final: 28/08/2007.

**Resumen.** El Carnaval de Barranquilla, fiesta popular del Caribe colombiano, se ha convertido en veta inagotable para la inspiración de artistas, cineastas, escritores y músicos, al igual que tema de estudio para antropólogos, historiadores, periodistas y sociólogos. La investigación revisa y recopila los documentales realizados que tienen por tema las fiestas populares, tratando de reconstruir una historia del patrimonio audiovisual sobre las carnestolendas. Parte de textos y publicaciones de prensa, hace un recorrido por algunos de los documentales realizados —proponiendo, por lo que se sabe hasta ahora, que la producción filmica sobre los carnavales de Barranquilla comenzó en 1914 con el primer documental producido en Colombia— y continúa su inventario crítico hasta llegar al trabajo presentado ante la UNESCO para ilustrar su candidatura como "Obra maestra del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad".

**Palabras clave:** Carnaval de Barranquilla, documental, patrimonio audiovisual, patrimonio inmaterial.

**Abstract.** The Carnival of Barranquilla, traditional festival in the Colombian Caribbean, has become a source of inspiration for artists, film makers, writers, and musicians, as well as the subject of numerous studies by anthropologists, historians, journalists, and sociologists. This research reviews and compiles film documentaries that feature this carnival with the specific goal of reconstructing a history of the audiovisual heritage regarding the celebrants. The study starts with press releases and publications,

and examines some of the documentaries—suggesting, based on the information available, that the film record of the Carnival of Barranquilla began in 1914 with the first documentary produced in Colombia—and continues compiling its critical inventory up to the work presented to become part of the World Immaterial Heritage List of Cultural Resources declared by UNESCO in 2003.

*Keywords:* Carnival of Barranquilla, Film documentary, Immaterial heritage, Audiovisual heritage.

## Introducción

*[...] no sólo conservar las cosas del pasado, pero sí hacer que esas cosas del pasado se proyecten en el futuro, las cosas que tienen el valor del patrimonio vivo*

Gloria Triana, antropóloga y documentalista colombiana.

La revisión y recopilación crítica de los documentales sobre el Carnaval de Barranquilla aquí presentadas están relievadas hoy por el valor que estas imágenes tienen para las nuevas generaciones y para las comunidades que contribuyen a poner en escena la fiesta, encargadas de prolongarla como tradición de la cultura popular del Caribe. Estas imágenes son trascendentales para explicar el papel que los distintos grupos sociales y sus componentes étnicos han aportado históricamente a la fiesta a partir del momento en que se les reconoce como protagonistas fundamentales, lo que es evidente en la secuencia cronológica de los documentales. Proclamado por la UNESCO, en 2003, como “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad”, el interés disciplinario y científico por el Carnaval de Barranquilla ha crecido (véase Freitas, Lizcano y González, 2004). En el marco de esa idea, nos proponemos explorar las miradas documentales sobre la fiesta, con base en criterios históricos, museológicos y patrimoniales que faciliten a los investigadores distintas lecturas.

El Carnaval de Barranquilla, la fiesta popular por excelencia del Caribe colombiano—cuya composición cultural se debe a múltiples referentes culturales ligados al mar Caribe y al río Magdalena—, ha sido objeto continuo de estudio para antropólogos, historiadores y sociólogos, y tema recurrente para artistas, fotógrafos, novelistas y realizadores cinematográficos. Algunos escritores han producido textos en los que se refieren a este interés como una onda que profundiza y renueva lo que denominan “el fenómeno” (Bacca, 1997: 29); otros creen que este interés científico social por el carnaval ha ido creando lo que llaman “un cuerpo teórico”, material fecundo que sirve de marco referencial sobre la fiesta (Iriarte, 2000: 76). Por su parte, los historiadores afirman que el ámbito de la investigación cultural sobre el carnaval se ha enriquecido, logrando nuevos enfoques, más allá de las líneas temáticas de la etnografía y el folclore. En el caso de los periodistas culturales, esto está demostrado con creces en su producción sobre artes plásticas, literatura, música, investigación social, fotografía, cine y televisión; el tema es, pues, recurrente (Olivares, 1995: 16).

Nuestro interés puntual sobre el género documental ofrece otro ejemplo de representación de las carnestolendas, uno que debe facilitar la lectura del valor in-

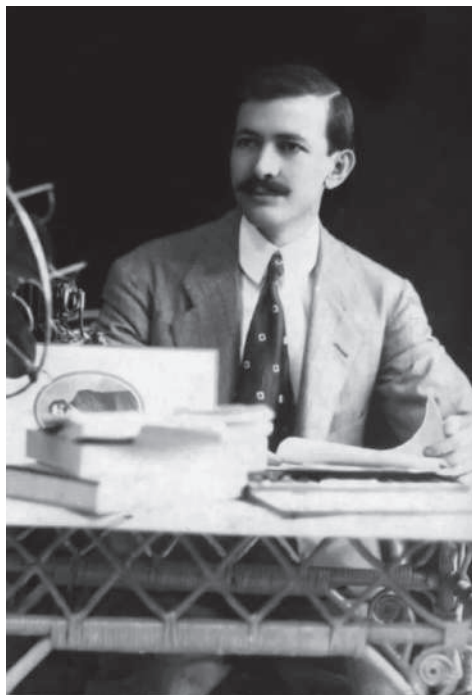
material del Carnaval de Barranquilla y su evolución a través de un siglo. Teniendo en cuenta nuestra revisión, los documentales han sido agrupados en cinco etapas cronológicas: a) los pioneros: Floro Manco y el primer documental colombiano; b) el Grupo de Barranquilla: Álvaro Cepeda, Gabriel García Márquez y Luis Ernesto Arocha; c) cine, carnaval y ciencia: Nina de Friedemann, Gloria Triana y la visibilidad de la fiesta; d) el canal regional Telecaribe y la Universidad del Norte; y e) el patrimonio de la humanidad: el documental del *dossier* de la candidatura ante la UNESCO.

### **Los pioneros: Floro Manco y el primer documental colombiano**

En el cine, y desde la década de los 90 en la televisión de la región Caribe colombiana, los documentalistas han puesto su mirada en la fiesta popular barranquillera (Olivares, 1995: 16). Barranquilla, al ser el principal puerto del país como lo asegura la historiografía regional (Posada Carbó, 1987: 25), desde la segunda mitad del siglo XIX gozó de la ventaja de recibir tanto las influencias ideológicas foráneas como los adelantos tecnológicos que llegaban al país: el ferrocarril, la navegación de vapor, la radio, la aviación y por supuesto, el cine (véase El'Gazi Durán, 1997; El'Gazi Durán y Nieto, 1997; Rojas Romero, 1997). Se trata de una etapa caracterizada por el descubrimiento de las fiestas con el lente cinematográfico; las imágenes tienen las motivaciones de la crónica social: los actores del carnaval, miembros de las danzas populares, están en un segundo plano, mientras que la clase alta ocupa un lugar de privilegio. Es posible detectar incluso dos carnavales: aquel con elementos europeos copiados y el autóctono. Esto se puede notar en las imágenes de Floro Manco.

El carnaval tiene un lugar de honor en los primeros años del cine colombiano con la pieza cinematográfica *Carnaval de Barranquilla en 1914*, filmada por el fotógrafo italiano Floro Manco (véase figura 1). De acuerdo con Rojas Romero (1997: 9), fue el primer documental autónomo realizado en nuestro país. Manco había hecho un recorrido por distintos países de América Latina, llegando primero a Río de Janeiro, en Brasil, y entró a Colombia en compañía de su hermano Vincenzo por la ciudad fronteriza de Ocaña, buscando los restos de su padre, Antonio Manco. Al arribar a Barranquilla, en 1905, Floro observó que podría desempeñarse como fotógrafo sin ninguna dificultad, pues no había competidores. Viajó entonces a los Estados Unidos para adquirir conocimientos y equipos de fotografía, y en 1913, cuando regresó a Barranquilla, instaló un estudio fotográfico y obtuvo la representación de la Casa Kodak (véase Nieto Ibáñez, 1997: 57-67).

La clientela de Floro Manco la constituían especialmente inmigrantes acomodados de acuerdo con la perspectiva económica de entonces. Se dedicó a retratarlos en su estudio, próximo al famoso Club Barranquilla. Entabló amistad con la mayoría de los miembros del club, a quienes captó en sus bailes de carnaval, descubriendo así la importancia social que las festividades tenían. Aquellos terminaban tertuliano en el estudio de Manco, y existe la posibilidad de que en tal ambiente haya surgido



---

**Figura 1.** El fotógrafo y cineasta Floro Manco en una fotografía probablemente de la segunda década del siglo xx, época en que filmó *Carnaval de Barranquilla 1914*

*Fuente:* fotografía tomada de Nieto Ibáñez (1997).

la idea de realizar un documental sobre el carnaval. Con los equipos filmicos necesarios emprendió su aventura cinematográfica, enfocando por primera vez, con su lente, las fiestas. Los periódicos de la época así lo atestiguan, como en el caso de *El Nuevo Diario*: “Nuestro buen amigo, el inteligente artista Floro Manco, ha pedido al exterior todos sus aparatos necesarios para tomar una película cinematográfica, de los mejores pasajes del carnaval en este año. Nosotros creemos que la idea merece entero apoyo por parte de la Junta Directiva [probablemente del Club Barranquilla]” (en Nieto Ibáñez, 1997: 99).

Se tenía mucha fe en el proyecto de Manco —quien seguramente el año anterior había desarrollado un trabajo fotográfico muy apreciado por la sociedad—, pues se esperaba que la película iba a “[...] impresionar dentro de pocos días [...] cuando las carnestolendas estén en todo el apogeo de sus coloretos, de sus trajes policromos y de su farsa inofensiva”. Filmó algunas de las comparsas, como la llamada “La pastora de gansos”, de la que era director Pedro Pérez. Otro diario, *El*

*Progreso*, describió el esfuerzo comunal al que se sometió Manco, quien gastó más de “[...] tres mil pies de película [...]. El costo de la obra asciende a algo así como \$800.00 oro”. Manco se proponía venderla a cualquier empresario de cine capaz de ofrecerle una suma cercana a los \$1.200 oro. La película fue adquirida por la Empresa de Kinematógrafos Universal, cuyos principales accionistas eran David López Penha y Carlos Martínez Aparicio. Fue exhibida en el Salón Universal “[...] durante ocho noches seguidas. Dicen los que asistieron a la prueba que es notable y tiene cuadros admirables. Felicitemos a los empresarios por la adquisición” (en Nieto Ibáñez, 1997: 99-101). Finalmente, fue exhibida el 30 de marzo de 1914, y este fue el comentario de la prensa:

Con bastante éxito fue exhibida en el Salón Universal la película del carnaval, tomada por el inteligente artista Floro Manco. El público la aplaudió mucho y salió satisfecho de haberse visto en el trapo blanco. El trabajo de la película no es perfecto, se comprende. Pero precisa tener en cuenta el esfuerzo hecho por Floro Manco, para grabar en la fotografía animada, la hermosa fiesta tradicional de esta ciudad. Nosotros creemos que en cualquier otra capital colombiana puede ser exhibida con éxito, la película en cuestión (en Nieto Ibáñez, 1997: 102).

La película fue restaurada,<sup>1</sup> pero no hay certeza de que las imágenes que hoy deja ver correspondan a esta cinta; las probabilidades, sin embargo, son altas, puesto que hay muchas escenas de carnaval. Una investigación con fotos de ese año, tomadas por el mismo Manco o por otros fotógrafos de personajes y comparsas del Club Barranquilla, puede ayudar a identificar y probar las fechas de realización; más aún, todavía es de importancia vital que los historiadores profundicen en nuestra historia visual, para descubrir detalles de tal naturaleza.

Manco realizó otros tres documentales entre 1916 y 1918: *De Barranquilla a Santa Marta* (?), *De Barranquilla a Cartagena* (1916) y *El triunfo de la fe* (1918). Dejó su oficio de fotógrafo en 1921, cuando se inclinó por la optometría, labor que ejerció hasta su muerte en 1954.

Durante un largo periodo de más de treinta años, entre 1914 y 1951, el Carnaval de Barranquilla no será tenido en cuenta en ninguna producción cinematográfica. La razón se desconoce, pero quizá tengan que ver la falta de incentivos de toda índole —no solo económicos— y el traslado de los empresarios cinematográficos a ciudades como Bogotá donde, según se puede constatar, había un mercado de competencia entre varias compañías, como los hermanos Di Domenico y los hermanos Acevedo. El centro de producción se desplazó de la región costera hacia el interior del país, y las ciudades del Caribe se convirtieron en receptoras del material filmico dentro de un circuito de teatros que se desperdigaba por todos sus pueblos.

1 La cinta fue recuperada y restaurada gracias al concurso de los descendientes de Manco y de dos importantes instituciones: La Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, en Bogotá, y la Fundación Cinemateca del Caribe, en Barranquilla.

Como consecuencia de esto, en la costa abundaron los cineastas *amateurs*, que bien trabajaban para grandes compañías o simplemente por el deleite de filmar con sus equipos personales. Uno de estos realizadores *amateurs* fue Rafael Campanella Rodríguez, quien en 1940, con 23 años de edad, entró a trabajar como empleado viajero por los gasoductos del país, especialmente para la compañía petrolera Andian National Corporation, la empresa encargada de mantener en buen estado los oleoductos que transportaban el petróleo del complejo industrial de Mamonal hasta Cartagena de Indias. Estacionado en una casa flotante, en el río Magdalena, conoció al norteamericano Dana Morris, quien se dedicaba a filmar escenas silvestres en su tiempo libre. Morris enseñó a Campanella Rodríguez los portentos de la filmación, y este aprendió rápidamente el oficio. Realizó un curso de producción de cine por correspondencia, impulsado por su amigo Morris, y al poco tiempo filmó con libertad. Con una cámara de cine alemana, filmó en colores *Carnavales de Barranquilla de los años 1950 y 1960*, mirada apasionada de una herencia tomada de sus orígenes, pues era hijo de inmigrantes italianos y, como su antecesor Manco, se dejó seducir por los cuadros de las fiestas populares. La Fundación Cinemateca del Caribe rescató el material de Campanella Rodríguez (véase Sánchez, 2000: 2).

A partir de 1929, el séptimo arte vivió una transformación radical. Durante más de tres décadas, las películas realizadas habían correspondido al denominado cine mudo. La ausencia total de sonorización se reemplazaba con la ambientación de una orquesta, y los parlamentos de los actores se seguían a través de cortes en negro, entre fotogramas. La sonorización y musicalización de las películas empezó en Estados Unidos, donde, al proyectar la película, la audiencia escuchaba a través de los altavoces la música, las voces y los sonidos que formaban parte de la acción o que la acompañaban. Aunque no fue la primera película hablada, una de las más famosas en los años veinte fue *The Jazz Singer* (1927), que usó el formato vitáfono o *vitaphone*, un equipo que activaba simultáneamente proyección y efectos sonoros proporcionados por un disco de acetato; de todos modos, la película *Don Juan* (1926) ya había incorporado sonido, esencialmente efectos especiales y música original. Esta precisión es importante para comprender los sucesos que ocurrieron a continuación, con la presencia de una familia de empresarios y cineastas colombianos, los Acevedo.

En 1921, Arturo Acevedo Vallarino (1873-1950) creó con sus hijos Gonzalo (1900-1967) y Álvaro Acevedo Bernal (1901-1992) la Compañía Cinematográfica Colombia. En principio se comercializaban y exhibían largometrajes de las firmas francesas Gaumont y Pathé, pero después iniciaron la producción de largometrajes como *La tragedia del silencio* (1924). Los investigadores del archivo Acevedo han dividido en dos etapas la producción de la compañía: una primera fase se encuentra entre los años 1924 y 1937, periodo en el que produjeron películas mudas; algunos de los títulos son *Corridos varias*, *Actos fúnebres*, *Actos sociales*, *Carnavales estudiantiles*, *Ferrocarriles Nacionales*, *Ferias exposiciones*, *Deportes varios*, *Olaya*

*Herrera y Jorge Eliécer Gaitán, Varios 1920-1925, Varios 1923-1929, Variedades 1928, Olimpiadas de Cali, 8 de junio de 1929, Varios 1930, Centenario de Bolívar en Santa Marta, Varios 1931, Varios 1932-1933, Guerra con el Perú y Varios 1934-1935* (véase Mora Forero y Carrillo Hernández, 2003: 1-5). Los hijos de Acevedo Vallarino, Gonzalo y Álvaro, se dedicaron a apoyar a su padre en la administración de la compañía, aprendiendo de Hernando Bernal conocimientos técnicos que les brindaron a los jóvenes productores las herramientas para realizar sus trabajos.

Los noticieros cinematográficos de variedades, que habían tenido gran acogida durante los años veinte, fueron producidos por la familia Acevedo a partir de 1924, año en el que la empresa familiar cambió de nombre: Acevedo e Hijos. Uno de estos fue el *Noticiero Nacional*, con una primera emisión que mostró a la audiencia los funerales del general Benjamín Herrera. Editaron también la revista *Cine Colombia*, a través de la cual difundieron las actividades de su empresa. Toda una serie de eventos culturales, deportivos, políticos y sociales fue cubierta para los noticieros. Ante el monopolio causado por la creación de Cine Colombia, empresa antioqueña que proyectó el control de la distribución y exhibición del cine en el país, solo Acevedo e Hijos sobrevivieron: en asocio con Cine Colombia produjeron el *Noticiero Cineco*, que funcionó entre 1929 y 1932. Cuando, en 1932, Cine Colombia terminó el contrato, los Acevedo retomaron la idea del *Noticiero Nacional* y empezaron a producir documentales con carácter institucional, con un solo tema y una duración entre 30 y 35 min, financiados por empresas públicas o privadas.

Guiados por los ideales progresistas, los Acevedo representaron en sus filmes los avances del capital empresarial colombiano, razón por la cual muchas de las producciones —no solo por el hecho de ser patrocinadas por las mismas compañías sino por tratar de vislumbrar el aporte del sector económico privado— convirtieron algunos hechos culturales y sociales, de gran acogida entre la gente de las distintas regiones, en motivo para producir los documentales. Esa es la causa por la cual los filmes llevan títulos que a veces no tienen correspondencia con el tema desarrollado. Uno de esos casos, en este estudio, es el Carnaval de Barranquilla. En 1951, en el periodo que corresponde a su segunda etapa sonora, entre 1937 y 1955, filmaron *Carnaval de Barranquilla 1951*, que “[...] sirvió también de pretexto para mostrarle al país el desarrollo industrial y la modernización urbana y portuaria de la ciudad. Auspiciada por el municipio de Barranquilla y la junta del evento [...] realizó un recorrido por los procesos industriales de Coltabaco, Molino de Gregorio Mancini, LUA, Fábrica de Licores y Cementos del Caribe” (Mora Forero y Carrillo Hernández, 2003: 36). *Carnaval de Barranquilla 1951* ha sobrevivido gracias a la labor de conservación y restauración del archivo de Acevedo e Hijos, adelantada por la Fundación Patrimonio Fílmico, que se ha encargado de casi todo el proceso de rescate de la memoria cinematográfica colombiana de la primera mitad del siglo xx.

Como ya se dijo, el cine no fue sino una actividad *amateur* durante varios años en el Caribe colombiano. Desde Floro Manco, y por mucho tiempo, no existió



un cineasta nacido en la región. El primero fue Jaime Muvdi Abufhele, hijo del comerciante palestino Elías Muvdi, nativo de Beit-Yala, establecido en la región a principios del siglo xx como uno de los migrantes que arribaron a América del Sur provenientes de las antiguas provincias del Imperio Otomano —Siria, Líbano y Palestina— y que se establecieron en puertos en crecimiento como Barranquilla (véase Yidi Daccarett, David Daccarett y Lizcano Angarita, 2007: 1-12). Muvdi Abufhele estudió cinematografía en los Estados Unidos, y a los pocos años tomó su cámara y se convirtió en cineasta. Cautivado por el Carnaval de Barranquilla y auspiciado por los clubes y las juntas del carnaval, filmó, en el mismo año —1951— de los hermanos Gonzalo y Álvaro Acevedo, *Carnaval de Cecilia Gómez Nigrinis*. Se trató de aquel curioso incidente que involucró a la misma Cecilia, quien era aviadora y pilotó su monomotor desde Bogotá hasta el aeropuerto de Barranquilla para recibir, de manos del alcalde, el decreto que la nombraba Reina de los Carnavales de 1951 y a la vez le otorgaba el título de Reina de los cielos de Colombia; ante esto, el arzobispo protestó aclarando que solo la Virgen María ostentaba ese título, y fue necesario sacar inmediatamente un contradecreto que nombraba a Cecilia Capitana de los cielos de Colombia (Bacca, 2005: 4).

En los siguientes años, Muvdi Abufhele siguió filmando al carnaval y sus reinas. En 1952 sacó su cámara Bolex al ruedo para seguir con el lente a Gladys Rosanía, filmando el primer documental a color en el país, *Carnaval de Barranquilla* (Restrepo Sánchez, 2003: 78). Al año siguiente, en 1953, realizó uno de sus documentales mejor logrados, *Carnaval de Barranquilla 1953*, contratado por el entonces alcalde de la ciudad, Rodrigo Carbonell; allí se plasma en las imágenes el carnaval de Carolina Manotas, que, restaurado más tarde, se hizo legendario, pues, de acuerdo con el decir de quienes lo han valorado “[...] nos logró transmitir el espíritu de esa época” (Bacca, 1990: 10B). Otra producción realizada es *Carnaval de Barranquilla, reinas centroamericanas y del Caribe* en 1956: el carnaval de Carmiña Moreno Vengoechea. Muvdi no detuvo su carrera cinematográfica, y en los años setenta filmó otro trabajo sobre el carnaval.

### **El Grupo de Barranquilla: Álvaro Cepeda, Gabriel García Márquez y Luis Ernesto Arocha**

En una época de cambios vertiginosos y alteraciones políticas —Revolución Cubana, crisis de los misiles, Concilio Vaticano II, etc.—, los miembros de un singular grupo se reúnen y tertulian en el bar La Cueva —sitio de intelectuales y cazadores—, y a su alrededor se mueve toda una actividad cultural. Los nombres de esos tertuliantes son Alfonso Fuenmayor, Alejandro Obregón, Germán Vargas y Álvaro Cepeda Samudio, entre otros, y que corresponden a la segunda generación de las tertulias del centro histórico de Barranquilla, que a mediados de los años cincuenta ya dejaba de ser el epicentro de la actividad artística e intelectual urbana. Treinta años —de una a otra generación— estuvo la ciudad sin ver una revista de importancia literaria y cultural,



entre *Voces*,<sup>2</sup> editada y publicada entre los años 1917 y 1920, y *Crónica*, la revista del Grupo de Barranquilla. El largo periodo de 30 años se explica porque habrá “[...] que esperar pues a que regrese Ramón Vinyes en 1940 [el sabio catalán de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez] para que se empiece a conformar lo que después se llamó el Grupo de Barranquilla” (Bacca, 1998: 143). La característica de esta etapa es una nueva forma de ver y hacer cine en el Caribe, gracias a la influencia de los grupos de Barranquilla y Cartagena, reunidos alrededor de quienes eran sus mentores, Ramón Vinyes y Clemente Manuel Zabala. Aquí, la cámara se mezcla con la gente de todas las clases sociales. Es una etapa en la que, como la mirada literaria de Macondo, se registran los carnavales con visión universal.

Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972), después de crear, bajo los auspicios del Centro Artístico,<sup>3</sup> el Cineclub de Barranquilla, su órgano informativo *Cineclub*, y el famoso cortometraje *La langosta azul* —en compañía de los pintores Enrique Grau, Cecilia Porras, Luis Vicens, entre otros (véanse Álvarez, 1989; Martínez Pardo, 1978: 198; Pulecio, 1999: 486-487)—, salió a las calles con su cámara a captar el carnaval de Edith Ulloque, de 1961, todavía muy popular, en compañía de su esposa Teresa Tita Cepeda y sus amigos, entre quienes estaba el Premio Nobel de Literatura 1982, Gabriel García Márquez. Cepeda Samudio filmó *Un carnaval para toda la vida* con la complicidad creativa de su amigo García Márquez, trabajo que permaneció sin editar durante muchos años hasta que su memoriosa viuda y su hijo Pablo lo encontraron entre un montón de revistas (Samper Pizano, 1998: 122) (véase figura 2). Esta fue una de las realizaciones emprendidas póstumamente por la esposa, a través de la Compañía Cinematográfica del Caribe, que ya había producido otras películas sobre la fiesta barranquillera: diferentes versiones del *Noticiero del Caribe* (1968-1969)

- 
- 2 El escritor Ramón Illán Bacca tuvo la idea de rescatar la publicación, que se encontraba incompleta en la Biblioteca Departamental Meira Delmar. Su proyecto buscaba reeditar de forma íntegra, con financiación del Centro de Estudios Regionales (CERES) de la Universidad del Norte, la revista *Voces*, finalmente publicada en tres volúmenes por Ediciones Uninorte (2003). El rector Jesús Ferro Bayona expresó en su momento que el proyecto de rescate de *Voces* constituía un singular aporte al conocimiento de la historia cultural de la ciudad.
  - 3 El 5 de enero de 1905, Cruz B. de Rodríguez, Lucrecia de Díazgranados, Helena Isabel de Baena, Rosa A. de Martínez, Dolores Salcedo Campo, María Luisa Simona, Beatriz de Aycardi, Aurelia Pantoja, Adriana de Franco, María de Uribe, Helena N. de Steffens, Clementina de Freund, Bessie de Gilles y Paz B. de Castro se reunieron y constituyeron el Centro Artístico. Se materializó con fuerza años después por gestión de Clementina S. de Freund, Aurelia Pantoja y Cruz B. de Rodríguez. A mediados de siglo xx, el Centro Artístico se preocupó por ofrecer un espacio para el cine y las artes plásticas. En los años sesenta, los miembros de la junta directiva del centro, Álvaro Cepeda Samudio, Luis Ernesto Arocha, Olga Chams, Augusto Faillace, Ricardo González Ripoll, Guillermo Marín, Gonzalo Miramón, Alvin Schutmaat y su presidente, Carlos Dieppa, tuvieron el anhelo de instituir los Salones Anuales Interamericanos de Pintura, aprovechando el cargo de José Gómez Sucre, director de la División de Artes Visuales de la Unión Panamericana (hoy OEA). Se celebraron entre 1961 y 1963. En 1962 se proyectó la conformación de un Museo de Arte Moderno.



Figura 2. Afiche promocional del documental *Un carnaval para toda la vida*

Fuente: cortesía de Tita Cepeda y la Fundación Mario Santo Domingo, Barranquilla, 2003.

que incluían programas dedicados al carnaval, y dos versiones del *Carnaval en el Caribe* (1969-1970), todo ello realizado con el apoyo de los cineastas Luis Ernesto Arocha y Diego León Giraldo.

Cepeda Samudio y Arocha fueron dos documentalistas apasionados por el Carnaval de Barranquilla cuyo entusiasmo quedó plasmado en sus producciones (Olivares, 1995: 16). Como resultado del viaje en las fiestas, el documental *Un carnaval para toda la vida* es una pieza cinematográfica con aportes interesantes, tales como la libertad de movimiento en las imágenes y la percepción de la fiesta barranquillera desde ángulos poco acostumbrados para el cine documental latino-

americano de la época. Cuando aluden al Cepeda cinematografista, algunos autores (Samper Pizano, 1998: 122; Gilard, 1995) mencionan el documental, a diferencia de otros historiadores del cine colombiano que no lo tienen en cuenta (Álvarez, 1989; Pulecio, 1999: 486-487; Yances, 2001). Otros autores celebran también el rescate efectuado por Tita. Debido a que Cepeda Samudio anduvo en busca de cómplices para filmar su documental, instó a muchos a seguirle; años más tarde, a pesar de no tener eco entre sus allegados, realizó su anhelado proyecto con García Márquez. Al respecto es interesante este testimonio:

Nunca la vi porque se perdió, hasta el año pasado, cuando Tita Cepeda la encontró sepultada debajo de unos ejemplares viejos de *Time* y *Carteles*. La reconoció, la montó, la sonorizó y quedó tal como la hubiera terminado —yo creo— el mismo Álvaro. Y ahí está, en todo su esplendor, la obra póstuma de Álvaro Cepeda, acabada ‘con una pequeña ayuda de los amigos’ (Germán, Pacho, Ernesto), como decían Los Beatles (Angulo, 1993: 3A).

En 1986, la Compañía Cinematográfica del Caribe emprendió la culminación de esta obra póstuma de Cepeda Samudio, con un equipo conformado por Pacho Bottía, encargado de la investigación musical y la sonorización; Ernesto Gómez, guionista; Germán Vargas, narrador del documental, y Tita Cepeda en la producción. De esta manera, la compañía le dio forma a las imágenes del Carnaval de Barranquilla filmadas por Cepeda Samudio y García Márquez en los años sesenta. El documental fue montado por Cepeda y García Márquez a través de correspondencia, en la que depositaban bilateralmente sus dudas sobre el proyecto audiovisual. Según una carta fechada en abril de 1961, dada a conocer por Teresa Cepeda en su esfuerzo por divulgar la obra del cineasta y escritor, García Márquez revisó cada aspecto técnico del documental. Se habla allí del trabajo como “[...] una visión sincera, desprejuiciada, de la oculta esencia erótica de la fiesta barranquillera” (Cepeda, 2003: 5).

Las próximas dos décadas aportarán nuevos nombres a las realizaciones del carnaval; uno de ellos el de Luis Ernesto Arocha, gran figura del género documental en el Caribe colombiano. Su extensa obra comprende trabajos en formato de cine desde los años sesenta, y de televisión en los años noventa. Arquitecto de la Universidad de Tulane, en New Orleans, Arocha ejerció también su actividad como cineasta, filmando durante su época de estudiante en 1964, con una cámara de 8 milímetros, el Mardi Grass. A su regreso en 1965 se vinculó a las producciones de Álvaro Cepeda Samudio, compartiendo su singular interés por el Carnaval de Barranquilla. Arocha ha sido calificado como “un artista-puente en la intermitente y espaciada historia de quienes han hecho cine en la Costa. [...] Durante la última década ha volcado su oficio, experiencia y talento al formato video para televisión” (Eusse, 2000: [10]).

Arocha filmó *Los placeres públicos* en 1968, considerado un *collage* cinematográfico sobre las fiestas y actos sociales que tienen carácter de rito público evasivo. En 1972 acompañó a Cepeda en la filmación de *La subienda*, última obra del escritor, fallecido aquel mismo año. En 1973 rodó el documental *Danzas y comparsas*, que concluye con un gran baile público en la casa de la familia Cepeda. Su obra más

importante, titulada *Al mal tiempo buena cara o la ópera del mondongo*, de 1975, es una visión crítica de las fiestas. Dicho material fue restaurado en los años noventa por la Cinemateca del Caribe —dirigida por Sara Harb Said—, y el documental volvió a ver la luz y a ocupar la atención de los estudiosos del tema. Las características de *Al mal tiempo buena cara* son...

La banda sonora constituida por comentarios radiales y por canciones cuyo estribillo se repite periódicamente; la imagen alterna entre situaciones populares, ambientes de club, desfiles de reinas, aspectos externos al carnaval (los obreros en su trabajo, la gente pobre en sus casas y algunos recortes de periódicos con titulares sobre el carnaval o sobre la situación de la ciudad). [...] La tendencia de Arocha a tomar esas situaciones populares con toda su vitalidad, estructurándolas con la ambigüedad de quien ve en ellas una expresión de la forma de vivir la vida y, simultáneamente una forma de explotación y de evasión de la realidad, se amplía aquí al introducir un nuevo elemento de análisis: los medios de comunicación y su tendencia a pensar por la gente (Martínez Pardo, 1978: 361).

Otros nombres son los de Jaime Muvdi, Heriberto Fiorillo y Pacho Bottía. Muvdi filmó, en 1976, *Caretas y capuchones*, en el carnaval de la reina Katya González. La perspectiva ha estado presente desde siempre en la obra del periodista y documentalista Fiorillo —cuyos comienzos están ligados justamente al tema del carnaval—, quien al inicio de los años ochenta filmó, con el cineasta Bottía, *Ay, carnaval* (Olivares, 1995: 16).

### **Cine, carnaval y ciencia: Nina Friedemann, Gloria Triana y la visibilidad de la fiesta**

Esta etapa estuvo caracterizada por un renovado interés en el estudio de las fiestas barranquilleras, desde la perspectiva de ciencias como la antropología y, en concreto, de prácticas como la etnografía. Los documentales contienen una mirada científica que explora el valor cultural que poseen las fiestas, profundizando en el papel de sus actores. Los miembros de las danzas no están en segundo plano sino que ocupan el lugar más importante. Se reconoce su protagonismo en el desarrollo histórico de los carnavales, y la cámara va al origen mismo de las danzas. La dimensión del valor cultural es reconocida por el aporte del pueblo, según los trabajos de Friedemann, Triana y Ruiz Ardila. Los realizadores extranjeros, en cambio, como Audet, ven al carnaval como manifestación cultural con potencial turístico, y en series como *Carnavales del mundo* se incluye la fiesta barranquillera en la dimensión del viaje y la exploración.

Entre los herederos del Instituto Etnológico Nacional, que ahora son formados por la Universidad Nacional de Colombia, se encontraba Nina S. de Friedemann, quien a partir de los años setenta tuvo el particular interés de mostrar la rica y valiosa contribución de los afrocolombianos a la nación, siguiendo la pista, primero, por la Costa Pacífica y, luego, en el Caribe; allí se detendrá precisamente en el Carnaval de Barranquilla. Comprometida en levantar un mapa cultural que incluyera y valorara su

presencia en la historia colombiana, Friedemann realizó una estación antropológica en el Caribe y, con cámara en mano, apoyada por el fotógrafo Richard Cross, logró un documental etnográfico pionero del género en el país: *Congos: ritual guerrero en el Carnaval de Barranquilla*,<sup>4</sup> de 1977 (Arocha, 1994). *Congos...*

[...] muestra facetas de la estructura y organización de la Danza del Congo Grande y a la vez aspectos de un núcleo urbano de la ciudad, en su vínculo con esta danza. Por otro lado, y como contraste con la tradición popular, se muestran breves escenas de una fiesta oficial de coronación de reina, representativa de aquellas deslumbrantes de los clubes privados. La realizadora interpreta el escenario del Carnaval como uno en que la sociedad mayor manipula aspectos culturales para servir a sus propios intereses; donaciones diversas resaltan la política paternalista y contribuyen al prestigio y control que los detentadores del poder político y económico barranquillero ejercen sobre estratos pobres de la ciudad. [...] constituye documento necesario para cualquier estudio antropológico del Carnaval de Barranquilla, en cuanto trata con el patrimonio cultural de segmentos urbanos de la población negra y mezclada del área Caribe colombiana. La película se estrenó en Colombia el 25 de enero de 1978 en el auditorio del Instituto Agustín Codazzi, en Bogotá (Zagarra, 1979: 140).

Friedemann forjó, como sabemos, los estudios de etnohistoria en el país, fundando y dirigiendo más tarde la revista *América Negra*. En 1984, como fruto de más de una década profundizando en el estudio de las fiestas, Friedemann publicó el libro *Carnaval en Barranquilla*, considerado uno de los trabajos más importantes y rigurosos sobre el tema (véase Lizcano Angarita y González Cueto, 2005a).

En 1978, la televisión canadiense mostró interés en las fiestas barranquilleras. Uno de los documentalistas canadienses, Robert Audet, dirigió en compañía del colombiano Jorge Ruiz Ardila —en calidad de director de fotografía— una nueva producción documental, llevando al hombro las cámaras por las calles de la ciudad; el resultado: *Carnaval de Barranquilla* (véase Restrepo, 1986: 14). El equipo realizó una investigación previa y permaneció durante un mes filmando las fiestas, atestiguando las emociones y sensaciones del pueblo, captadas con...

[...] una cámara muy fresca, muy libre, que se acerca a la gente con mucha espontaneidad, baila en las calles, se implica con la historia. Fue un aprendizaje importante del trabajo en equipo porque era una realización perfectamente coordinada donde había dos unidades de cámara y dos sonidistas con un perfecto sentido del montaje. Fue también reencontrarme con la ciudad donde había nacido, con algunos recuerdos de mi infancia y la entrada, definitiva a la televisión, que fue mi verdadera escuela (Restrepo, 1986: 10).

Esta etapa concluye con dos documentales de la antropóloga y documentalista Gloria Triana, quien emprende una mirada abarcadora de las culturas colombianas a

4 Las referencias concernientes a este documental son escasas. Los datos aportados en las revisiones audiovisuales casi no lo mencionan, o lo enmarcan en una fecha a la que no corresponde. En la bibliografía de su obra *Carnaval en Barranquilla* (1984), la misma Friedemann menciona este documental con una ficha técnica muy completa.

través de una serie para la televisión pública, *Yuruparí*. En 1983, después de concluir su exitosa serie *Noches de Colombia*, en la que grabó presentaciones de cantantes y grupos folclóricos nacionales en el Teatro Colón de Bogotá, la programadora de televisión estatal Audiovisuales convocó a Triana con el propósito de realizar una serie de cine documental sobre cultura popular. El proyecto fue financiado por la Compañía de Fomento Cinematográfico —FOCINE—,<sup>5</sup> y el título *Yuruparí* se explica en...

[...] que simboliza el principio de la vida. Yuruparí significa la fuerza cósmica que asegura la armonía del ritmo cotidiano del mundo. Con el nacimiento de Yuruparí, nace la música, la sabiduría, la sexualidad. Es una voz indígena amazónica que designa todo un complejo ritual. Tiene dos dimensiones: el ritual de la iniciación masculina de la pubertad y un ritual de culto a los ancestros. En el ritual se transmite a los jóvenes todo el conocimiento mitológico y la historia de la cultura que se requiere para su desempeño como adulto (Echeverri, 2003: 13).

Triana valoró el trabajo fotográfico de Jorge Ruiz Ardila para la televisión canadiense en un documental sobre el Carnaval de Barranquilla, y lo nombró para que se ocupara de la dirección de cámaras. Ambos dirigieron la mayoría de los documentales producidos para la serie *Yuruparí*. El rodaje comenzó en agosto de 1983, y el primer programa salió al aire en la televisión colombiana en febrero de 1984 (Pulecio, 1987: 12). Fue en ese año que Triana y Ardila realizaron, en formato de cine, una obra preciosista que rastrea las raíces de la fiesta: *Farnofelia currambera*, un documental en tres partes sobre el que los realizadores tenían muy claro su punto de vista:

*Farnofelia currambera* empieza con unas tomas del mercado en el caño, en Barranquillita, se mete con los vendedores: De raspao, de alegrías, de panochas, se mete a los billares con los bacanes del pueblo y después se va a los barrios populares, donde están las modistas, los artesanos, los organizadores de los combos, el pueblo entero preparando el carnaval. Nosotros teníamos un punto de vista sobre el tema: el verdadero protagonista del carnaval es el pueblo. Había que cubrir una ciudad entera, preparándose para la celebración de estas fiestas. Iniciamos el rodaje con dos semanas de anticipación a la semana de Carnaval, para mostrar cómo se prepara la movilización general que culmina el martes de carnaval con el entierro de “Joselito Carnaval” (Restrepo, 1986: 14).

Las fiestas populares son un tema recurrente en la serie. Consciente, desde su visión como antropóloga y socióloga, Triana buscó siempre en sus trabajos...

[...] llegar a los hechos y reconocer una cantidad de simbolismos, que hay detrás de las fiestas populares colectivas. Hay una serie de cosas que no son aparentes pero si uno las profundiza un poquito, llega a ellas. [...] En ese momento hay una integración fuerte, una integración profesional, pero también una identidad de objetivos y de pasión por el trabajo. [...] en este trabajo el equipo humano y técnico es fundamental, pues la relación

---

5 La Compañía de Fomento Cinematográfico —FOCINE— fue creada en 1979 durante el gobierno del presidente Alfonso López Michelsen (1974-1978).



de la gente en el documental tiene que ser óptima. Esas imágenes que se han logrado en Yuruparí nacen de eso, de esa actitud. Nosotros no tratamos de manipular la realidad, tratamos de que la interferencia sea mínima, que los protagonistas sean ellos, no nosotros. Nosotros nos acoplamos a lo que pasa (en Pulecio, 1987: 14-16).

La serie *Yuruparí* recibió fuertes críticas que presionaron finalmente su salida de la televisión pública colombiana. La academia declinó su respaldo a los documentales y los cineastas se ensañaron con un programa que, a su juicio, no tenía por qué recibir apoyo gubernamental:

[...] en esa ocasión se dijo que el tratamiento de los temas era superficial y tedioso, que no tenía un valor antropológico, que Yuruparí carecía de estructura dramática, que no tenía un lenguaje televisivo, que al televidente no le había gustado. En fin que era un trabajo que no ameritaba ser financiado por FOCINE y no debía continuar y esto coincide con que muchos cinematografistas opinan y comienzan a protestar porque FOCINE financiara programas de televisión [...] los cineastas dicen que no es cine y los antropólogos que no es antropología (Pulecio, 1987: 17).

A pesar de la reprobación del proyecto en general, la serie *Yuruparí* mostró al país el Carnaval de Barranquilla desde, por ejemplo, la mirada sensible de unos realizadores que se comprometieron a trabajar con profundidad en los diferentes temas, rodeándose de un equipo de asesores y conocedores de las fiestas populares, como fue el caso de la fotógrafa Vicky Ospina,<sup>6</sup> reconocida internacionalmente.

Conmovida por el brillante coreógrafo Carlos Franco, Triana filmó *Una escuela, una lucha, una vida* en 1986. Carlos Franco, barranquillero, dirigía una escuela de danzas y un grupo folclórico que proyectaba las tradiciones de música y danza de la región Caribe colombiana, y aunque murió muy joven su influencia continúa vigente en el trabajo de sus alumnos. La película muestra el proceso de los montajes desde la investigación en las fuentes hasta la presentación en el escenario. Franco acompañó a Triana en la mayoría de las producciones de la serie que contenían temas del Caribe colombiano, y su amistad a partir de esos documentales fue entrañable, siendo muy valiosa su contribución no solo al trabajo de Triana y Ruiz Ardila sino también a las fiestas populares de la región. A propósito, *Una escuela, una lucha, una vida* fue uno de los últimos documentales en que trabajó Jorge Ruiz Ardila, quien murió al poco tiempo en un accidente, en Bogotá.

### **El canal regional Telecaribe y la Universidad del Norte**

El 28 de abril de 1986 el Canal Regional de Televisión del Caribe —Telecaribe— apareció en escena, y con estas posibilidades varios trabajos documentales se grabaron

6 Fotógrafa barranquillera nacida en 1948, cuyo verdadero nombre es María Victoria Villalba Stewart. Estudió Filosofía y Letras y luego Artes en España. En 1978, en Bogotá, realizó su primera exposición individual. Sus fotos han sido incluidas en numerosos libros, identificadas con el nombre de Vicky Ospina. Vive y trabaja en Bogotá (véase Medina, 2000: 136).



en un nuevo formato: el video. Las producciones se vieron influenciadas por nuevas tendencias en la década de los años noventa, en las que la televisión pública tuvo un papel preponderante. El canal se creó como parte de una nueva apertura a la realidad multiétnica y pluricultural de Colombia, al descentralizarse los medios de comunicación y la cultura a partir de 1985; grandes logros de esta iniciativa fueron que se ofreció una alternativa próxima a los intereses del televidente de provincia y, asimismo, que se mantuvo al aire generando, dentro de lo posible, una programación de calidad (véase Mejía, 1998: 260).

El gobierno conservador de los años 1982-1986 promovió la creación de canales regionales de televisión, implementando una política de descentralización que incluyó la modernización del régimen departamental y municipal, el fortalecimiento de los fiscos territoriales y la creación de los consejos regionales de planificación, más conocidos como CORPES; fortaleciendo con ello el concepto de las identidades culturales regionales y, en especial, su folclor.

Pasada una primera etapa, Telecaribe ofreció espacios de calidad y oportunidades para nuevos realizadores como Livingstone Crawford y Guillermo Henríquez Torres, cuyos trabajos documentales tuvieron cabida al asumir la gerencia del canal Jaime Abello Banfi, gestor de la idea de un canal regional para el Caribe colombiano. Abello Banfi también fue uno de los organizadores de los foros del carnaval impulsados por la Cámara de Comercio de Barranquilla, que, en medio del caos público que invadía la ciudad y naturalmente a su fiesta emblemática, intentó entonces, a través de dichos foros, que la comunidad planteara soluciones a su grave crisis (Abello Banfi, 1994: 469 y 471).

Uno de los realizadores que se desempeñó en Telecaribe fue Livingstone Crawford. Periodista e investigador social, Crawford trabajó el tema del carnaval de una forma que modificó completamente la estructura tradicional de las producciones televisivas en la región, las cuales utilizaban al narrador otorgándole todo el poder y la acción, y dejaban de lado a los protagonistas de la historia. Crawford introdujo el trabajo de campo etnográfico, permitiendo que toda la acción en las imágenes fuera conducida por sus mismos protagonistas. En lo que respecta al Carnaval de Barranquilla, realizó para la serie *Aluna Caribe* el documental *El torito nunca pierde* (1990) y, para la serie *Trópicos, teatro de carnaval* (1992).

Con *El torito nunca pierde*, Crawford recibió el apoyo del Instituto Colombiano de Cultura —Colcultura—, el CORPES Costa Atlántica y Telecaribe, y llevó a cabo una revolucionaria obra en el campo del género documental, introduciendo una forma de narración conducida por la música, los testimonios y las imágenes, y no por un narrador omnisciente. El realizador propició, con este documental, la apertura de una nueva etapa en la vida de este género en la región Caribe, y trastocó las estructuras tradicionales del trabajo etnográfico involucrándose directamente en la historia, a través, por ejemplo, del recurso de su voz para recrear algunas de las melodías que ambientan la producción. La prensa local reseñó la transmisión del

documental *El Torito nunca pierde* por Telecaribe (*El Herald*, 1990). El trabajo fue nominado posteriormente para el Premio Príncipe de Asturias, otorgado por la Fundación Príncipe de Asturias, de España, lo que permitió que los trabajos sobre la fiesta fueran apreciados en Europa. En medio de las celebraciones del v Centenario del Descubrimiento de América, Crawford produjo su segundo trabajo documental sobre el Carnaval de Barranquilla: *Teatro de carnaval* (1992). En octubre de ese año viajó a Valparaíso (Chile) para participar con ese documental en el Seminario-Muestra Latinoamericano de Video Educativo y Cultural. Allí el trabajo recibió la aceptación del público, y el diario chileno *El Mercurio* resaltó su participación, destacando la trayectoria del realizador (*El Mercurio*, 1992).

Otro de los realizadores que hizo carrera en el canal regional de televisión Telecaribe fue Guillermo Henríquez Torres, nacido en Ciénaga, departamento de Magdalena, y quien ha desarrollado su trabajo entre Bogotá, Barcelona, Barranquilla y Ciénaga, dedicado a la dramaturgia, al ensayo de corte histórico, los cuentos y las realizaciones de documentales para televisión. Formado en escuelas documentales alemanas y británicas, y en el curso de producción de televisión creado por la Universidad del Norte a finales de la década de los ochenta como parte de su programa de extensión, Henríquez incursionó en la televisión regional con tres documentales, realizados entre 1991 y 1993, bajo los auspicios de Telecaribe. Su amor por la tierra natal y el interés por develar su grandeza lo conducen a mostrarla de forma muy personal en todas sus producciones documentales; tal es el caso de *Ciénaga: arquitectura de espejismo*, *La leyenda del hombre Caimán* y *Ciénaga... agonía de un carnaval*, este último sobre el antiguo carnaval que se celebraba en Ciénaga pero que desapareció lentamente en la segunda mitad del siglo xx. En 1991 Henríquez presentó el proyecto “Documental sobre recuperación [de] antiguas danzas del Carnaval de Ciénaga y Pueblo Viejo” a Telecaribe, y con su aprobación se desarrolló dentro de la serie *Trópicos*. El resultado es el documental *Ciénaga... agonía de un carnaval*, realizado ese mismo año. La presencia de este trabajo en esta revisión se debe al hecho de que el Carnaval de Ciénaga, ya desaparecido, fue una de las festividades que aportó manifestaciones y elementos folclóricos a la fiesta popular de Barranquilla. El documental de Henríquez fue nominado al Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar, demostrando la buena factura de la producción.

La Universidad del Norte —a través de su Oficina de Medios, dirigida por Vilma Gutiérrez de Piñeres— auspició dos documentales, transmitidos por el canal regional de televisión con el fin de divulgar el estudio de la cultura caribe. *Tiempo de brisas, tiempo de carnaval* (1990) y *A ritmo de carnaval* (1994) serán las nuevas realizaciones, encargadas a Luis Ernesto Arocha. Éste, junto a Sara Harb Said, realizó *Tiempo de brisas, tiempo de carnaval*, por el cual se hicieron acreedores al Premio Nacional Simón Bolívar a Mejor Programa Cultural en 1991, y a la posterior nominación en el I Festival Internacional de Cine y Video Cultural, en Cancún (México) (Buelvas, 2001: 223-224). El documental fue producido bajo los lineamientos de la

universidad, en desarrollo del plan de estímulo y divulgación de los valores culturales regionales (véase Ferro Bayona, 2000: 3-21; 2003: 70-76). En 1991 Arocha realizó, nuevamente en codirección con Harb Said, *El congo en carnaval*, auspiciado por Telecaribe y parte de la serie *Trópicos*. Luego, en 1994, Arocha grabó el documental *A ritmo de carnaval* en codirección con la cineasta Marta Yances, última realización de la Universidad del Norte en cuanto a exploraciones sobre el tema del carnaval, y la mejor lograda.

Estos documentales contaron con la asesoría e investigación de la psicóloga Mirtha Buelvas Aldana y la antropóloga Margarita Abello Villalba, cuyos trabajos son, en la actualidad, materia para el estudio de la fiesta popular. El aporte de Buelvas y Abello es significativo, por cuanto recoge la esencia de este hecho cultural. La Universidad del Norte promovió a través de trabajos como estos no solo la valoración de uno de los bienes más preciados del patrimonio cultural barranquillero, sino también el desarrollo sociocultural de la Costa Caribe, de la cual el carnaval es expresión. Grandes empresas como esa han sido proyectadas desde el más humanístico de los periodos de este centro de estudios, en más de veinticinco años de rectorado del filósofo Jesús Ferro Bayona (1981 hasta la fecha), dentro del cual se enmarcan también las producciones documentales realizadas por Arocha y otros sobre otros temas regionales, la creación de una emisora cultural y el Centro Cultural Cayena y la publicación de la revista *Huellas*.

En 1992, el empresario León Caridi Anav patrocinó un proyecto documental resultado de su pasión por la fiesta popular de la ciudad. El documental, titulado *Un eterno febrero*,<sup>7</sup> buscó las raíces de la fiesta popular más allá de Barranquilla, en los lugares de origen de las danzas y grupos folclóricos que durante más de cien años han participado en los desfiles multitudinarios que se realizan en el mes de febrero. Caridi Anav patrocinó el traslado del equipo de producción para lograr su objetivo, bajo la dirección de Roberto Ferro Bayona y María Patricia Dávila. El guión fue encomen-

---

7 El documental demuestra que el Carnaval de Barranquilla es una fiesta popular con referentes culturales provenientes de toda la región del Caribe colombiano, tanto de las riberas del río Magdalena como del litoral del mar Caribe. Como lo expresan algunos investigadores al revisar la procedencia de danzas que han desaparecido de sus pueblos de origen pero que aún sobreviven en el carnaval, este “[...] posibilita constatar sus raíces exógenas. Los Coyongos aún se detectan en Chimichagua [Cesar]. Las Cucumbas todavía conservan su presencia en Guamal [Bolívar]. Las Pilanderas nacieron en El Banco [Magdalena]. Las Indias Farotas pueden observarse en Talaigua, Bolívar. El Caimán es patrimonio de Ciénaga [Magdalena]. El Congo Grande y el Torito remontan su ascendiente a los Cabildos de Negros en Cartagena [de Indias], mientras que los Paloteos tienen una historia que los sitúa en Ciénaga [Magdalena] y Magangué [Bolívar]. Las Ánimas de Rebolo [barrio popular de Barranquilla] se inspiran en creencias mágico-religiosas adoptadas en Sitio Nuevo, Salamina, El Piñón y otros pueblos del Bajo Magdalena [Magdalena]. Por su parte, la Cumbia tuvo como cuna principal a Cartagena [de Indias], para luego difundirse por las sabanas de Bolívar y por todo el antiguo departamento del Magdalena hasta llegar a asentarse en el Atlántico” (Abello, Buelvas y Caballero, 1985: 6).

dado a Julio Roca Baena, periodista, escritor y ex editor del tabloide barranquillero *Diario del Caribe*. La idea fundamental de esta producción es comprender la fiesta como un crisol de las expresiones culturales de todo el Caribe colombiano, como lo enfatizó su director: “[...] En una ocasión expresé que el carnaval no era otra cosa que una muestra de la verdadera alma de la Costa” (Ferro B., 1993: 3A).

### **Patrimonio de la humanidad: el documental del dossier de la candidatura ante la UNESCO**

El Carnaval de Barranquilla se opacó durante una etapa de su vida. La crisis, comprendida entre las décadas de los años setenta y ochenta, fue la misma que eclipsó el desarrollo de la ciudad, cuando la corrupción y la deshonestidad menoscabaron la confianza en las instituciones públicas. La declaratoria del carnaval como Patrimonio Cultural de la Nación, en 2001, fue el reconocimiento que el país otorgó a la fiesta. Los foros sobre el carnaval, realizados en 1983 y 1987 y la reestructuración de la entidad encargada de regular y organizar las fiestas —la Corporación Autónoma del Carnaval (CORPOCARNAVAL), transformada en Carnaval de Barranquilla S. A. en 1992, y posteriormente, en 1997, en la Fundación Carnaval de Barranquilla—<sup>8</sup> influyeron en el cambio de pensamiento y la promoción de los diferentes sectores cívicos, que, aun cuando contemplaron una profunda transformación de la fiesta, lanzaron duras críticas por el manejo de los fondos percibidos en los eventos, la mercantilización de las expresiones folclóricas y la regulación en la participación de los grupos folclóricos (véase *El Tiempo*, 2002).

Los sectores público y privado de la ciudad, interesados en que la UNESCO proclamara al Carnaval de Barranquilla como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, conformaron un equipo de trabajo que gestionó el *dossier* de candidatura, recolectando todo el material académico, audiovisual, fotográfico y testimonial necesario. Ese año, 2002, Lola Salcedo grabó *Carnaval de Barranquilla, Carnaval del Nuevo Mundo*, que acompañó el *dossier* de candidatura, síntesis

---

8 La Fundación Carnaval de Barranquilla convoca a los artistas para elaborar propuestas sobre el afiche oficial de cada fiesta, año tras año. Los últimos afiches han incluido a los protagonistas de la danza del Torito, compuesta por los congos, representados también por uno de los maestros expresionistas del arte colombiano, Ángel Loochkart, barranquillero, quien ha tenido particular interés en pintar al negro a través de esta danza ancestral, presente, primero, en los cabildos de negros de Cartagena de Indias y, después, al finalizar el siglo XIX, en el Carnaval de Barranquilla. En 2004, pocos meses después de su proclamación como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, la artista barranquillera Rosario Heins pintó el cuadro del afiche, con un grupo de congos danzando enmarcados por un profuso colorido. El artista barranquillero Fernando Castillejo Tamayo, caracterizado por la calidad de su dibujo, pintó en 2005 el afiche promocional a partir de fotografías; se trata del rostro de un congo, con sus rasgos afrocolombianos y una amplia sonrisa que representa el goce de las gentes de las danzas y grupos folclóricos de las fiestas populares. Castillejo Tamayo también ha sido jurado del carnaval.

documental de varios trabajos que ha sido exhibida en varios eventos nacionales e internacionales. Precisamente, fue Caridi Anav quien impulsó la creación de una ONG, la Fundación Visión Cultural, encargada de diseñar y fundamentar —al lado de varias entidades— la candidatura del carnaval ante la UNESCO. El material fue entregado al gobierno nacional para ser presentado ante el organismo internacional en París.

La proclamación fue obtenida el 7 de noviembre de 2003, de manos de un jurado internacional, haciéndose acreedor el carnaval al título de Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, junto a otros 27 espacios y expresiones culturales<sup>9</sup> (véase figura 3). Esto coincidió con la adopción de la Convención Internacional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, en la xxxii sesión de la Conferencia General de la UNESCO. Toda la información sobre la historia de la proclamación del Carnaval de Barranquilla fue recopilada y analizada por los autores de este artículo en 2005 (véase Lizcano Angarita y González Cueto, 2005b).

Todavía es necesario, para impulsar estas dinámicas, promover la creación y producción de nuevos documentales sobre las fiestas, así como su estudio. Esta ha sido una mirada aproximativa que culmina muchos años de goce festivo en el cine y el video documental, intentando contribuir a futuros estudios comparados sobre temas de producción documental y carnaval, así como también se convierte en un paso importante en la dirección de efectuar un balance minucioso de la participación de los actores de las clases sociales menos favorecidas, incluyendo su valioso aporte creativo a los carnavales.

### Reflexiones finales

El Carnaval de Barranquilla se opacó durante una etapa de su vida. La crisis, comprendida entre los años setenta y ochenta, fue la misma que eclipsó el desarrollo de la ciudad, cuando la corrupción y la deshonestidad mermaron la confianza en las instituciones públicas. La declaratoria del carnaval como Patrimonio Cultural de la Nación, en 2001, se constituyó en el reconocimiento que el país otorgaba a la fiesta. Los foros sobre el carnaval, realizados en 1983 y 1987, y la reestructuración de la entidad encargada de organizar la fiesta influyeron en el cambio de pensamiento de las autoridades gubernamentales. Gracias a su apoyo y a la promoción de los diferentes sectores cívicos interesados en el rescate, se inició una profunda transformación de las fiestas. Sin embargo, hoy, esos mismos sectores lanzan duras críticas

---

9 El Director General de la UNESCO, Koichiro Matsuura, luego de la primera proclamación de Obras Maestras, en 2001, expresó: “Este programa representa una fase esencial en la historia de las acciones relacionadas con el patrimonio mundial, al reconocer sin ambigüedades la función irremplazable que cumple el patrimonio cultural en la preservación crucial de la diversidad cultural” (Matsuura, s. f.: [En línea]).



**Figura 3.** Afiche promocional del Carnaval de Barranquilla, que circuló en 2004, al año siguiente de ser proclamado “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad”

*Fuente:* cortesía de la Fundación Carnaval de Barranquilla.

por el manejo de los fondos percibidos en los eventos, la mercantilización de las expresiones folclóricas y la regulación en la participación de los grupos folclóricos (*El Tiempo*, 2002).

Para efecto de las originales lecturas académicas de esta manifestación cultural que ya se reclaman, es necesario impulsar la producción de nuevos documentales sobre las fiestas, con sus múltiples posibilidades de estudio, como el caso de la más reciente producción de Gloria Triana. Asimismo los documentales se enlazarían con las últimas corrientes académicas que intentan convertir las imágenes filmicas en material científico (Stoehrel, 2003).

Esta ha sido una mirada aproximativa, que culmina muchos años de goce festivo en el cine y en el video documental. Intenta contribuir en esta forma a quienes emprendan estudios comparados sobre temas de producción documental y carnaval, conservando para el futuro la memoria de las fiestas.



## Bibliografía

- Abello Banfi, J. (1994). "La televisión regional en Colombia: filosofía, realizaciones y perspectivas". En: Vizcaino Gutiérrez, M. (coord.). *Historia de una travesía. Cuarenta años de la televisión en Colombia*. INRAVISIÓN, Bogotá, pp. 463-473.
- Abello, M.; Buelvas, M. y Caballero Villa, A. (1985). "Yo vengo de otra parte, pero soy de Barranquilla...". En: *Intermedio, suplemento del Diario del Caribe*, Barranquilla, 10 de febrero, pp. 6-7.
- Álvarez, L. A. (1989). "Historia del cine colombiano". En: Tirado, Á. (dir.). *Nueva historia de Colombia*. Planeta, Bogotá, pp. 237-268.
- Angulo, G. (1993). "El carnaval y Álvaro Cepeda". En: *El Heraldo*, Barranquilla, 15 de febrero, p. 3A.
- Arocha R., J. (1994). "Nina S. de Friedemann". En: Melo, J. (ed.). *Gran enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores*. Círculo de Lectores, Bogotá. [En línea] <http://www.lablaa.org/blaa-virtual/letra-b/biografias/friedemann.htm>, consulta: 5 de julio de 2006.
- Bacca, R. I. (2005). "Ramón Vinyes en Barranquilla (1914-1925)". En: *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, Barranquilla, Año 2 N.º 3, Edición Especial, pp. [1-21]. [En línea] [http://www.uninorte.edu.co/publicaciones/memorias/memorias\\_3/articulos/articulo-ramonillanbaccacorregido.pdf](http://www.uninorte.edu.co/publicaciones/memorias/memorias_3/articulos/articulo-ramonillanbaccacorregido.pdf), consulta: 5 de julio de 2006.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Escribir en Barranquilla*. Uninorte, Barranquilla.
- \_\_\_\_\_ (1997). "Aproximaciones a la literatura del carnaval". En: *Gaceta*, Bogotá, N.º 41, sep./dic., pp. 28-39.
- \_\_\_\_\_ (1990). "Festival de arte y artesanías". En: *Diario del Caribe*, Barranquilla, 4 de marzo, p. 10B.
- Buelvas A., M. (2001). "Procesos de reconocimiento y valoración del patrimonio cultural en el Caribe colombiano". En: Rincón Cardona, Fabio (ed.). *Memorias cátedra UNESCO. Gestión integral del patrimonio en centros históricos*. UNESCO-Universidad Nacional de Colombia, Manizales, pp. 217-227.
- Cepeda, T. (2003). "De cómo se hizo *El carnaval para toda la vida*". En: *El Heraldo Dominical*, Barranquilla, 1.º de junio, pp. 5-6.
- Colpas G., J. (2003). "El Carnaval de Barranquilla: objeto de estudio e investigación". En: *El Heraldo Dominical*, Barranquilla, 9 de marzo, pp. 5-6.
- Echeverri Á., L. (2003). *Serie Yuruparí. 20 años Gloria Triana: Tejedora de sueños con los hilos de la ciencia*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- El Heraldo* (1990). "El torito nunca pierde". En: *El Heraldo*, Barranquilla, 24 de septiembre, sección "Espectáculos", p. 10B.
- El'Gazi Durán, L. (1997). "Abril 13 de 1897. Cien años de la llegada del cine colombiano". En: *Credencial Historia*, Bogotá, N.º 88, abr., pp. 4-7.
- El'Gazi Durán, L. y Nieto, J. (1997). "En América, uno no se desespera nunca... Gabriel Veyre, un desencantado pionero del cine en Colombia". En: *Credencial Historia*, Bogotá, N.º 88, abr., pp. 12-15.
- El Mercurio* (1992). "Videístas colombianos desean realizar documental en Chile". En: *El Mercurio*, Valparaíso, 10 de octubre, sección "Arte y cultura de *El Mercurio*", s. p.
- El Tiempo* (2002). "El carnaval corre peligro". En: *El Tiempo Caribe*, Barranquilla, 15 de mayo, pp. 1-6.
- Eusse, S. (2000). *El cine en el Caribe colombiano*. Documento de investigación encargado por el Museo del Caribe-Parque Cultural del Caribe, Barranquilla. Inédito.



- Ferro Bayona, J. (2003). *Universidad del Norte 35 años*. Uninorte, Bogotá.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Visión de la universidad ante el siglo XXI*. Uninorte, Barranquilla.
- Ferro B., R. (1993). “La bendición de ser caribes”. En: *El Heraldo*, Barranquilla, 20 de febrero, p. 3A.
- Freitas, Joseania; Lizcano Angarita, Martha y González Cueto, Danny (2004). “Um carnaval na Colômbia, Patrimônio da Humanidade. A Festa de Barranquilla e sua relação com o Carnaval Afro-Brasileiro de Salvador no Brasil”. En: *Revista Projeto História*. PUC-SP, São Paulo, N.º 28, junio, pp. 107-122.
- Friedemann, N. S. de (1985). *Carnaval en Barranquilla*. La Rosa, Bogotá.
- Gilard, J. (1995). “Un carnaval para toda la vida de Cepeda Samudio”. En: *Cinemas d’Amerique Latine*, Toulouse, N.º 3, pp. 39-45.
- Henríquez Torres, G. (1991). *Documental sobre recuperación de antiguas danzas del Carnaval de Ciénaga y Pueblo Viejo*. Proyecto CAEPA-TELECARIBE-INFOTEP, Ciénaga.
- Iriarte, M. (2000). “Tres libros sobre el carnaval publicados por la Universidad del Atlántico”. En: *Viacuarenta*, Barranquilla, N.º 5, pp. 75-77.
- Lizcano Angarita, M. y González Cueto, D. (2005a). *Carnaval en Barranquilla: de la fiesta espontánea al Cumbiódromo —100 años de historia de sus recorridos en textos e imágenes—. Barranquilla*. Ponencia presentada en el II Seminario Internacional de História y XI Seminario de Pesquisa em História do DHI, Fórum de Pesquisa e Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, Brasil, 26 al 30 de septiembre. Inédito.
- \_\_\_\_\_ (2005b). “Carnaval de Barranquilla: Patrimonio de la Humanidad. Breve historia de una proclamación”. En: *Huellas*. Universidad del Norte, Barranquilla, N.º 71-75, pp. 264-273.
- Martínez Pardo, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. América Latina, Bogotá.
- Medina, A. (2000). *El arte del Caribe colombiano*. Gobernación de Bolívar, Cartagena.
- Mejía, J. L. (1998). “Cultura y creación, 1985-1996”. En: Tirado, Á. (dir.). *Nueva historia de Colombia*. Planeta, Bogotá, pp. 247-263.
- Matsuura, Koichiro (s. f.). “Discurso del Sr. Koichiro Matsuura, Director-General de la UNESCO”. En: *UNESCO* [En línea] [http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?meeting\\_id=00057#meet\\_00057](http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?meeting_id=00057#meet_00057), consulta: diciembre de 2006.
- Mora Forero, C. I. y Carrillo Hernández, A. M. (2003). “Acevedo e Hijos”. En: *Cinemateca. Cuadernos de Cine Colombiano Nueva Época*, Bogotá, N.º 2, pp. 1-56.
- Nieto Ibáñez, J. (1997). *Floro Manco, pionero del cine*. Uniautónoma, Barranquilla.
- Olivares, H. (1995). “El carnaval en el cine costeño”. En: *El Heraldo Dominical*, Barranquilla, 26 de febrero, p. 16.
- Posada Carbó, E. (1987). *Una invitación a la historia de Barranquilla*. CEREC-Cámara de Comercio de Barranquilla, Bogotá, p. 25.
- Pulecio, E. (1999). “Cine”. En: *Colombia a su alcance*. Planeta, Bogotá, pp. 477-497.
- \_\_\_\_\_ (1987). “Gloria Triana”. En: *Cinemateca. Cuadernos de cine colombiano*, Bogotá, N.º 24, pp. 1-28.
- Restrepo, M. E. (1986). “Jorge Ruiz Ardila”. En: *Cinemateca. Cuadernos de cine colombiano*, Bogotá, N.º 18, pp. 1-28.
- Restrepo Sánchez, G. (2003). *Breve historia de los cineastas del Caribe colombiano*. Ideas Gráficas, Barranquilla.
- Rojas Romero, D. (1997). “Cine colombiano: primeras noticias, primeros años, primeras películas”. En: *Credencial Historia*, Bogotá, N.º 88, abr., pp. 8-11.

- Samper Pizano, D. (1998). “Legado de Cepeda Samudio. Tres vientos distintos, un solo huracán verdadero”. En: *Huellas*, Barranquilla, N.ºs 51-52-53, dic./abr.-ago., pp. 120-123.
- Sánchez, E. J. (2000). “Una gloria del cine colombiano”. En: *El Heraldó Dominical*, Barranquilla, 22 de octubre, p. 2.
- Stoehrel, Verónica (2003). “Cine sobre gente, gente sobre cine. Entre el documental televisivo y el académico”. En: *Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Tópicos de Comunicación*, Atizapán de Zaragoza. [En línea] <http://www.razonypalabra.org.mx/libros/libros/cine-gente.pdf>, consulta: 27 de septiembre de 2007.
- Triana, G. (2000). “De la tradición oral a la producción audiovisual masiva. Una experiencia con las culturas populares”. En: Parias D., María Claudia y González O., Ángela María (eds.). *Memorias del encuentro para la promoción y la difusión del patrimonio folclórico de los países andinos*. Ministerio de Cultura, Bogotá, pp. 261-267.
- Yances, M. (2001). “Paseo conversacional por el cine y los audiovisuales del Caribe colombiano”. En: Castillo, A. (comp.). *Respirando el Caribe, memorias de la cátedra del Caribe*. Observatorio del Caribe, Barranquilla, pp. 255-268.
- Yidi Daccarett, Enrique; David Daccarett, Karen y Lizcano Angarita, Martha (2007). *La migración árabe en la construcción cultural del departamento del Atlántico (1905-2005)*. Uninorte, Barranquilla.
- Zagarra, I. (1979). “Congos de Nina S. de Friedemann”. En: Friedemann, Nina S. de y Arocha, Jaime (coords.). *Bibliografía anotada y directorio de antropólogos colombianos*. Sociedad Antropológica de Colombia, Bogotá, pp. 148-149.