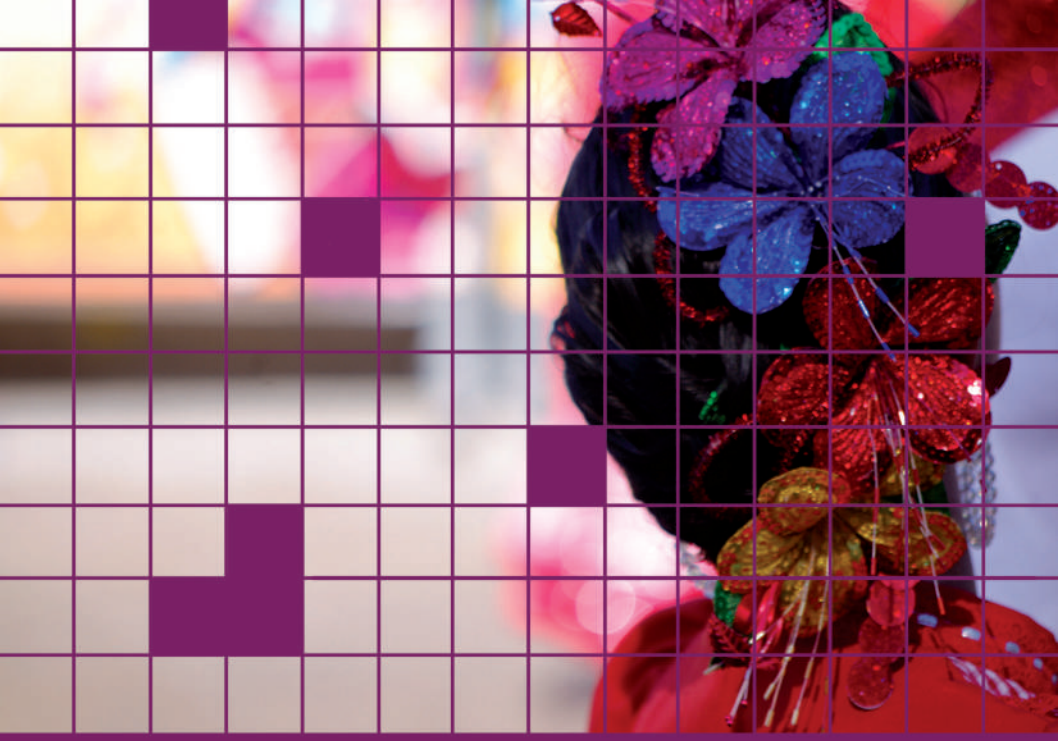


Manuel Salge Ferro

La paradoja de Teseo

La representación del Carnaval de Barranquilla en Instagram

Universidad Externado de Colombia

La paradoja de Teseo
La representación del Carnaval de Barranquilla en Instagram

Manuel Salge Ferro

La paradoja de Teseo
La representación del Carnaval de Barranquilla en Instagram

Universidad Externado de Colombia
Facultad de Comunicación Social-Periodismo

Salge Ferro, Manuel

La paradoja de Teseo : la representación del Carnaval de Barranquilla en Instagram / Manuel Salge Ferro -- Bogotá : Universidad Externado de Colombia. Facultad de Comunicación Social-Periodismo. 2020.
165 páginas : ilustraciones, gráficos, fotografías ; 21 cm.

Incluye referencias bibliográficas (páginas 157-165)

ISBN: 9789587905496

1. Carnaval de Barranquilla (Colombia) - Innovaciones tecnológicas 2. Manifestaciones culturales -- Aspectos sociales -- Barranquilla (Colombia) 3. Actividades culturales -- Innovaciones tecnológicas -- Barranquilla (Colombia) 4. Redes sociales en línea -- Aspectos culturales -- Barranquilla (Colombia) 5. Cultura digital -- Aspectos sociales -- Barranquilla (Colombia) 6. Instagram (Red social) -- Aspectos culturales -- Barranquilla (Colombia) 7. Cambio social -- Aspectos tecnológicos -- Barranquilla (Colombia) II. Universidad Externado de Colombia II. Título

394.25 SCDD 21

Catalogación en la fuente -- Universidad Externado de Colombia. Biblioteca. EAP.
diciembre de 2020

ISBN 978-958-790-549-6

© 2020, MANUEL SALGE FERRO
© 2020, UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA
Calle 12 n.º 1-17 este, Bogotá
Teléfono (57-1) 342 0288
publicaciones@uexternado.edu.co
www.uexternado.edu.co

Primera edición: diciembre de 2020

Imagen de cubierta: Detalle flores y mariposas
Diseño de cubierta: Departamento de Publicaciones
Corrección de estilo: Aureliano Pedraza
Composición: Marco Robayo
Impresión y encuadernación: DGP Editores S.A.S.
Tiraje de 1 a 1.000 ejemplares

Impreso en Colombia
Printed in Colombia

Prohibida la reproducción o cita impresa o electrónica total o parcial de esta obra, sin autorización expresa y por escrito del Departamento de Publicaciones de la Universidad Externado de Colombia. Las opiniones expresadas en esta obra son responsabilidad del autor.

A mi amigo Sergio

CONTENIDO

Agradecimientos 17

Capítulo 1
Coordenadas de navegación 19

Capítulo 2
Narraciones, investigaciones y representaciones del Carnaval 29
2.1 Las primeras representaciones del Carnaval de Barranquilla 31
2.2 El Carnaval y su representación desde los estudios del folclor 32
2.3 El Carnaval y sus primeras representaciones académicas 34
2.4 La reflexión institucionalizada del Carnaval 36
2.5 El Carnaval se cuenta a partir de la declaratoria como patrimonio 37
2.6 Las lecturas comparadas del Carnaval 39
2.7 El Carnaval de Barranquilla y sus manifestaciones constitutivas 41
2.8 El Carnaval y el problema de la salvaguardia de sus manifestaciones culturales 45
2.9 El Carnaval y los estudios visuales 47

Capítulo 3
Autenticidad, patrimonio y experiencia 51
3.1 La paradoja de Teseo y los límites de la autenticidad 53
3.2 El problema de la autenticidad desde el patrimonio, la mirada de Unesco 56
3.3 La autenticidad mediatizada 61
3.4 Experiencia y fotografía 62

3.5 Experiencia y archivo 65

Capítulo 4
#carnavaldebarranquilla 71
4.1 El Carnaval de Barranquilla en Instagram 74
4.2 El Carnaval virtualizado, una mirada a la base de datos 76
4.3 El Carnaval virtualizado, una mirada a los atributos visuales 123

Capítulo 5
Políticas públicas y análisis de imágenes 135
5.1 El Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval de Barranquilla de 2015 136
5.2 El Carnaval de Barranquilla, las gaviotas, las mariposas, los peces y la virtualidad 151

Referencias 157

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

Fotografía 1.	Ejemplo de las imágenes analizadas, compartida en Instagram por @pigijey	77
Fotografía 2.	Grupo de personas se fotografía sobre la Vía 40	79
Fotografía 3.	Dos mujeres posan al lado de su carroza antes de iniciar el recorrido por la vía 40	70
Fotografía 4.	El registro constante de la experiencia	80
Fotografía 5.	Tipo de foto "retrato", compartida en Instagram por @luisjosemancilla	83
Fotografía 6.	Tipo de foto "selfie", compartida en Instagram por @alejandro_695	84
Fotografía 7.	Tipo de foto "información institucional", compartido en Instagram por @prosperidadcol	84
Fotografía 8.	Tipo de foto "meme", compartido en Instagram por @tamarindocol	85
Fotografía 9.	Asistencia masiva a uno de los eventos públicos del Carnaval	87
Fotografía 10.	Personas tomándose una foto frente un aviso de La Troja	87
Fotografía 11.	Tipo de foto tomada desde la casa, compartida en Instagram por @bley_charrys	88
Fotografía 12.	Personas tomando fotos al desfile desde los palcos	89
Fotografía 13.	Imagen tomada a los palcos, compartida en Instagram por @glendacamargo	89
Fotografía 14.	Momento en el que se toma una foto desde el desfile	90
Fotografía 15.	Un local dentro de un centro comercial imita en sus vitrinas una situación propia de un bar durante el Carnaval	91

Fotografía 16.	Un retrato con los personajes de la fiesta	93
Fotografía 17.	Foto categoría “marimonda”, compartida en Instagram @eliuthmartinez	94
Fotografía 18.	Marimondas por la Vía 40	95
Fotografía 19.	Muñecos en las calles con máscaras de marimondas	96
Fotografía 20.	Comparsa de fantasía en la Vía 40	96
Fotografía 21.	Integrante de una comparsa de fantasía posa para la foto	97
Fotografía 22.	Tipo de foto “Maicena”, compartida en Instagram por @jlonodo13	99
Fotografía 23.	Hombre enharinado disfruta la fiesta	99
Fotografía 24.	Carroza en construcción	100
Fotografía 25.	Una reina saluda desde su carroza	101
Fotografía 26.	Una reina desfila en los actos del Carnaval	102
Fotografía 27.	Comitiva de la reina durante el Carnaval de 2019	102
Fotografía 28.	Imagen tipo de “foto con reina”, compartida en Instagram por @drwilmangutierrez	103
Fotografía 29.	Músico recorre las calles de la ciudad	104
Fotografía 30.	Tipo de foto “me estoy divirtiendo”, compartida en Instagram por @khoran02	106
Fotografía 31.	Tipo de foto “esta publicación sirve como un pequeño homenaje”, compartida en Instagram por @wiandres_1014	107
Fotografía 32.	Foto catalogada como “Amistad”, compartida en Instagram por @jencycarolina	108
Fotografía 33.	Foto catalogada como “Amor”, compartida por @cortinacindy	108
Fotografía 34.	Tipo de foto “me estoy exhibiendo”, compartida en Intagram por @tatiana_jimenezm	110
Fotografía 35.	Foto tipo “pastelerías”, compartida en Instagram por @dulceinabyginasantrich	111
Fotografía 36.	Tipo foto “odontología”, compartida en Instagram por @odonto.cfc	113
Fotografía 37.	Foto categoría “Joselito y viudas”, compartida en Instagram por @carnes_santacruz	114
Fotografía 38.	Productos del Carnaval	114

Fotografía 39.	Tipo de publicidad incidental cerveza, compartida por @peter18a	116
Fotografía 40.	Grupo de cumbia	139
Fotografía 41.	Danza del Congo	140
Fotografía 42.	Danza de los Coyongos	140
Fotografía 43.	Disfraz de comparsa	142
Fotografía 44.	El alcalde y la primera dama posan con motivos del Carnaval	147
Fotografía 45.	Detalle flores y mariposas	155

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1.	Cantidad de fotos por días del Carnaval	77
Tabla 2.	Ubicación de la imagen en Instagram	78
Tabla 3.	Palabras más repetidas dentro de los textos que acompañan las fotografías	81
Tabla 4.	Emojis más repetidos dentro de los textos que acompañan las fotografías	82
Tabla 5.	Frecuencia tipo de fotos del Carnaval	83
Tabla 6.	Frecuencia de lugares que aparecen en las fotografías	86
Tabla 7.	Frecuencia de lugares que aparecen en las fotografías agrupados	86
Tabla 8.	Frecuencia de imágenes donde el protagonista sale con un personaje del Carnaval	92
Tabla 9.	Frecuencia danzas y disfraces del Carnaval	94
Tabla 10.	Frecuencia elementos relacionados con la experiencia del Carnaval	98
Tabla 11.	Frecuencia carrozas	100
Tabla 12.	Frecuencia reinas	101
Tabla 13.	Frecuencia músicos	103
Tabla 14.	Frecuencia de lo que probablemente se quiere transmitir con la foto	106
Tabla 15.	Frecuencia emociones y sentimientos que transmiten las fotos	107
Tabla 16.	Frecuencia categorías sobre lo que transmiten las fotos	109
Tabla 17.	Frecuencia por tipos de productos promocionados en Instagram	112
Tabla 18.	Temas del Carnaval utilizados en la publicidad	113
Tabla 19.	Marcas que aparecen incidentalmente en las fotografías	115

Tabla 20. Frecuencia relativa tema principal de la foto por días del Carnaval 117
Tabla 21. Frecuencia relativa tipos de foto por días del Carnaval 118
Tabla 22. Frecuencia relativa lugares por días del Carnaval 119
Tabla 23. Frecuencia relativa intención subyacente a la imagen por días del Carnaval 120
Tabla 24. Frecuencia relativa qué comunica la imagen por días del Carnaval 121
Tabla 25. Frecuencia relativa tipo de foto por elemento del Carnaval 123
Tabla 26. Mosaico de las 3.629 fotos analizadas 124
Tabla 27. Rueda de colores dominantes del total de las imágenes 126
Tabla 28. Distribución de las imágenes por tono y brillo 127
Tabla 29. Distribución de imágenes por tono y saturación 128
Tabla 30. Retrato color dominante 129
Tabla 31. Publicidad color dominante 129
Tabla 32. Selfie color dominante 129
Tabla 33. Colores dominantes amistad 130
Tabla 34. Colores dominantes coquetería 130
Tabla 35. Colores dominantes diversión 130
Tabla 36. Colores dominantes amor 131
Tabla 37. Colores dominantes marimonda 131
Tabla 38. Colores dominantes comparsa de fantasía 132
Tabla 39. Colores dominantes cumbia 132
Tabla 40. Colores dominantes son de negro 132
Tabla 41. Colores dominantes Reina del Carnaval 133

AGRADECIMIENTOS

Los libros, como el amor, son el resultado del encuentro imposible entre la suerte, la serendipia y la sincronía. En este caso esa combinación fue posible gracias a muchas personas e instituciones. Mi agradecimiento profundo a la Universidad Externado de Colombia y a la Facultad de Comunicación Social-Periodismo por el tiempo y los recursos para la planeación y ejecución de la investigación. A la Universidad de Columbia y al Instituto de Estudios Latinoamericanos donde realicé la estancia que permitió ajustar la metodología, la captura de información y el análisis de datos. Al profesor Claudio Lomnitz por su guía y por permitirme asistir a sus enriquecedoras clases. A los lectores y pares que ha tenido el libro por sus comentarios y sugerencias. A mis estudiantes de práctica investigativa, quienes ayudaron en la búsqueda de la bibliografía sobre el Carnaval. A Alessandra Puccini, mi mano derecha y a quién auguro un futuro brillante. A mi querida amiga Bexielena Hernández por su generosidad y sabiduría durante el desarrollo de tan singular trabajo de campo. Claramente el agradecimiento más grande es para mi familia por la paciencia y por la ayuda durante todas las etapas del trabajo. A Penélope, porque es evidente que todas las ideas geniales contenidas en el libro son única y exclusivamente suyas y yo simplemente un copista afortunado. A Paola por todas las aventuras en Nueva York.

CAPÍTULO 1
COORDENADAS DE NAVEGACIÓN

Hoy es lunes 27 de abril del año 2020. Escribo estas líneas mientras veo el atardecer desde la sala de mi casa. Ya han corrido varias semanas desde que se pusieron en marcha las medidas de distanciamiento social que buscan aminorar el ritmo de contagio del Covid-19. Casi todos los países del mundo han tomado medidas para que sus sistemas de salud no colapsen y puedan gestionar la crisis hasta que una vacuna sea desarrollada. Los analistas de coyuntura han esforzado teorías del porvenir al ritmo que exige la avidez del consumo de información. Y los debates sobre la transformación o la continuidad de los sistemas y modos de vida están a la orden del día.

Sin embargo, durante este tiempo la gente ha seguido naciendo y muriendo. Enamorándose y dejando de querer. Pensando y sintiendo. En otras palabras, las personas siguen siendo las mismas, el objeto del juego sigue igual, pero algo en las apuestas ha cambiado, hay nuevas reglas en el tablero. Siguen las clases, siguen los cumpleaños, sigue la seducción. Pero cambia el modo en el que lo hacemos. Durante la crisis, y probablemente después de ella, nuestra relación con la virtualidad es y será otra. La forma como nos encontramos, trabajamos, compramos y nos entretenemos se ha desplazado masivamente al universo de lo digital.

En buena medida, las condiciones ya estaban dadas desde hacía tiempo, poco a poco habíamos ido llenando el mundo

cotidiano de estas prácticas. Basta pensar en lo absurdo de aplicaciones como "Fire HD: chimenea virtual", que por 99 centavos de dólar permite escoger diferentes tipos de fuego para reproducir la sensación de una chimenea en computadores y tabletas. O, sin ir tan lejos, en el tiempo de uso diario de nuestros dispositivos celulares en particular en el tiempo dedicado a interactuar en las redes sociales, o en las compras en línea de todo tipo de productos.

Esta investigación surge precisamente de allí, de la conciencia de que nuestros "colegios de cartógrafos" habían alcanzado tal grado de perfección que habían rebasado las expectativas del cuento de Borges haciendo no solo que el mapa tuviera el tamaño del imperio y coincidiera con él, sino que lo rebasara, lo depurara y lo perfeccionara. Al grado que nos sintiéramos tentados a ocuparlo con hermosas versiones de nosotros mismos, nuestra volición materializada, resaltando un ángulo, una sonrisa o una pose ensayada. Nuestra vida se representa perfecta en las redes sociales. Y si se quiere, el éxito de esos cartógrafos digitales, de aquellos quienes idearon las plataformas en las que hacemos hermosas proyecciones de nosotros mismos, se sitúa aún más allá, puesto que fueron capaces de insuflarle, en combinaciones de ceros y unos, vida y fuego al simulacro parodiando a un doctor Frankenstein desbordado o a un segundo Prometeo.

Teniendo en cuenta lo anterior, el objetivo central del proyecto era estudiar las representaciones mediáticas del Carnaval de Barranquilla[1], analizando las fotografías agru-

---

1 El Carnaval de Barranquilla es una celebración que data del siglo XVIII y que se realiza anualmente en la ciudad de Barraquilla al norte de Suramérica, reúne las expresiones culturales del Caribe, moviliza a más de dos millones de personas y se considera como uno de los escenarios culturales más importantes de América. En 2003 fue declarada por Unesco como patrimonio de la humanidad. En el capítulo 2 se hará una descripción detallada de la misma.

padas bajo el numeral carnavaldebarranquilla en Instagram, con el fin de contrastar los resultados con el diagnóstico que propone el Plan de Salvaguardia[2] que comporta su declaratoria. Así, bajo el supuesto que virtualidad y realidad se complementan y se construyen mutuamente, ofrecer una nueva fuente de reflexión para el desarrollo de políticas públicas relacionadas con patrimonio. Teniendo en cuenta que, como se detallará más adelante, el desarrollo y puesta en marcha del Plan de Salvaguardia del Carnaval ha sido una labor titánica, que debe ser monitoreada y evaluada constantemente para garantizar el reconocimiento a los que hacen el Carnaval y la sostenibilidad en el tiempo de los elementos que hacen de la fiesta un patrimonio.

El libro tiene dos grandes hilos argumentales: el Carnaval de Barranquilla y la reflexión sobre la autenticidad. El Carnaval entendido como objeto de reflexión, como hecho social, como expresión mediática y como proyección a futuro por parte de su Plan de Salvaguardia. La autenticidad como punto de partida para pensar las posibilidades de investigación de las herramientas digitales, la aplicabilidad en el desarrollo y evaluación de políticas públicas y la contribución a las líneas de analítica de redes sociales, minería de datos y humanidades digitales.

Consecuentemente, el libro se ordena de la siguiente forma: el capítulo 2 hace un recorrido por las diferentes formas como se ha representado el Carnaval para lo cual se vale de diferentes narraciones e investigaciones producidas a lo largo del tiempo e intenta propiciar diálogos entre los autores para organizar la narración de la fiesta. El capítulo

---

2 Los Planes Especiales de Salvaguardia son instrumentos definidos por la Política de Patrimonio Cultural Inmaterial y regulados por una serie de decretos reglamentarios. Se definen como un acuerdo social y administrativo mediante el cual se establecen directrices, recomendaciones y acciones encaminadas a garantizar la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de las comunidades.

3 propone una reflexión teórica centrada en el tema de la autenticidad y desde allí presenta los enfoques que ha adoptado Unesco en relación con el patrimonio a lo largo del tiempo. El capítulo 4 presenta los resultados del estudio del numeral usando herramientas estadísticas y análisis visuales. Finalmente, el capítulo 5 compara los resultados con el diagnóstico del Plan Especial de Salvaguardia de 2015 y propone algunas puntadas para el desarrollo de políticas a futuro.

Ahora bien, esta investigación contribuye a ampliar las discusiones críticas en el campo del patrimonio inauguradas por Kirshenblatt-Gimblett en 1995, orientadas durante la primera década del 2000 por las contribuciones de Laurajane Smith (2006, 2011) y referidas al campo de lo virtual en la actualidad por autores como Garduño (2010), Pietrobruno (2014) y Kim, Oh, Lee, y Lee (2018). Para ello construye un marco conceptual sobre la idea de autenticidad que utiliza las contribuciones de Lin & Wang (2012), Rickly-Boyd (2012), Wesener (2017), y Yi, Lin, Jin & Luo (2017). Las ideas sobre lo digital de Lévy (1999), Scolari (2008) y Serres (2013). Y estructura su diseño metodológico desde los trabajos de Lev Manovich sobre Instagram (2016) para lograr una reflexión sobre el Carnaval de Barranquilla y su Plan de Salvaguardia a partir del estudio de su relato virtual en Instagram.

La investigación se nutrió de un diseño metodológico mixto que conjuga la identificación de un corpus documental sobre el Carnaval, la autenticidad, la virtualidad e Instagram. La captura, codificación y análisis de un conjunto específico de imágenes agrupadas en el #carnavaldebarranquilla y un trabajo etnográfico del Carnaval dirigido a entender la forma cómo las personas registran y comparten su experiencia en redes sociales. Como se anotó, los capítulos 2 y 3 ponen de manifiesto la reflexión sobre el corpus documental, pero vale la pena adelantar algunos de los resultados del análisis de datos y la etnografía desarrollados en los capítulos 4 y 5 con el fin de entender

cómo la mediación digital transforma la manera como se experimenta una manifestación cultural.

Puntualmente, se debe indicar que se trabajó una muestra de 3.629 imágenes que corresponden a la suma de las fotografías alojadas en Instagram con el # carnavaldebarranquilla durante los días 10, 11, 12 y 13 de febrero de 2018. Se construyó una matriz de análisis con la información extraída de las imágenes, y a partir de los datos extraídos se aplicaron pruebas de estadística descriptiva como conteos, frecuencias y frecuencias relativas. Paralelamente, se aplicaron sobre las fotos algunas de las técnicas básicas del análisis visual, discriminando tonos, brillos, saturaciones y colores dominantes. Este trabajo se complementó con una temporada de campo en la ciudad de Barranquilla durante las celebraciones del Carnaval de 2019 con el fin de dar sentido y entender los porqués de las tendencias identificadas en las imágenes a partir de la realización de una serie de entrevistas semiestructuradas, registros visuales y anotaciones etnográficas sobre lugares, personas y acontecimientos específicos clave en el universo de lo que se documenta, comparte y consume del Carnaval en Instagram.

Así, el libro es una contribución al campo del patrimonio cultural en la medida que brinda un aparato crítico y una aproximación metodológica interdisciplinaria, y que utiliza el análisis de datos y las visualizaciones para contrastar el Plan de Salvaguardia del Carnaval. Lo anterior, con el fin de poner en diálogo el Carnaval encarnado versus el Carnaval mediatizado y pensar desde ahí si es posible que lo virtual sea un nuevo recurso para el desarrollo de políticas púbicas polifónicas. Integrando hallazgos tan interesantes como que la palabra "patrimonio" no aparece en el repertorio de asociación del público para referirse al Carnaval; que la Vía 40[3] y sus palcos son uno de los espacios más deseados de

3 La Vía 40 es una de las principales arterias viales de la ciudad de Barranquilla.

la fiesta; que la marimonda[4] es el símbolo omnipresente de la fiesta; que hay un afán por transmitir la diversión que se siente; que el Carnaval ha sido capturado por el consumo y la publicidad; que la "Cerveza Águila" es un elemento visual que se ha hecho parte del tinglado de la fiesta; que las fotos comparten colores cálidos que trasmiten alegría, vigor e intensidad; que sus tonos reflejan emociones fuertes y es imposible que pasen desapercibidos; o que en el conjunto total de fotos se esconden como colores dominantes los de la panafricanidad.

Y en relación con su Plan de Salvaguardia, que hay actores de la fiesta que desde la institucionalidad no se ven o pasan desapercibidos; que la fiesta es un universo relacional donde todo está interconectado por lo que concentrar la protección sobre unas manifestaciones culturales es un desacierto que gatilla un sinfín de tensiones. O si se quiere, llevando la discusión un poco más allá, que más que empeñarse en que las personas se apropien de una idea tan ajena como la del patrimonio, se deberían redistribuir las ganancias económicas y políticas de la fiesta, que hasta ahora solo han favorecido a las élites y a las empresas que se han amarrado y se han vuelto sinónimos y metáforas visuales de la celebración del Carnaval.

Pero antes de comenzar este recorrido es importante señalar que el libro es el resultado de una estancia posdoctoral adelantada durante el 2018 en la Universidad de Columbia en la ciudad de Nueva York, en el Instituto de Estudios Latinoamericanos bajo la figura de Visiting Scholar. Durante

---

Corre paralela a la orilla occidental del río Magdalena, y desde finales del XIX se considera un símbolo de la modernidad de la ciudad. Durante la celebración del Carnaval allí se realizan importantes actos entre los que destaca la Batalla de las Flores. Sobre sus costados se ubican palcos donde los asistentes observan los desfiles y festejan el Carnaval.

4 La marimonda es uno de los disfraces más representativos de la fiesta. Visualmente se describe como la mezcla de un elefante y un mono. Más adelante el lector encontrará múltiples ejemplos de este personaje.

esta temporada se afinó la aproximación metodológica, se capturaron las imágenes, se construyó, alimentó y depuró la tabla de categorías, y se realizaron las pruebas estadísticas y el análisis visual. Para el 2019 se complementó el trabajo con una aproximación de corte etnográfica adelantada en una temporada intensiva de campo en la ciudad de Barranquilla durante el periodo del Carnaval. Y, finalmente, la organización, el análisis de la información y la escritura del trabajo se realizaron en la ciudad de Bogotá en 2020 con el apoyo permanente de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Externado de Colombia.

Expuesto lo anterior podemos iniciar el viaje. Plutarco cuenta en su obra *Vidas Paralelas* que el barco de treinta remos que condujo a Teseo a matar al Minotauro, y con esto a liberar a Atenas del yugo de Creta, el mismo barco de las velas negras que empujó al suicidio a Egeo, fue conservado durante tres siglos hasta la edad de Demetrio Falereo, mediante el cambio continuo de los maderos envejecidos por el agobio del mar. La paradoja está en que los filósofos no pudieron ponerse de acuerdo para establecer si esta nave era o no la misma luego de los cambios que el tiempo había precipitado.

La historia nos cuenta que un madero tras otro las piezas originales de la embarcación fueron reemplazadas por otras nuevas, de modo que al final no era claro si se trataba del mismo barco que había transportado a Teseo. Esta duda es el punto de partida para pensar cuáles son los límites de la autenticidad, y puntualmente la excusa perfecta para entender las posibilidades, los medios y los límites de la representación del Carnaval de Barranquilla en la tensión entre lo cotidiano y lo virtual.

El Carnaval de Barranquilla, proclamado Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad en 2003, incluido en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2008, y en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial del ámbito

Nacional en 2015 con la aprobación de su Plan Especial de Salvaguardia, puede ser entendido como un barco de Teseo que deriva entre el ser y su representación.

Para examinar las representaciones que se producen del Carnaval se eligió usar Instagram como fuente de análisis por tratarse de una inmensa red social, que a la vez que permite el intercambio y la circulación de imágenes y videos, crea, difunde y mantiene un conjunto de relaciones, memorias y normas que están a la base de la conformación de la identidad social. Las fotografías, al tiempo que relatan experiencias y testimonian vivencias personales, proyectan deseos y aspiraciones, dando un nuevo sentido al Carnaval.

Este trabajo abre un importante camino de reflexión sobre las posibilidades de análisis de un conjunto de manifestaciones y prácticas sociales de carácter patrimonial, mediante una plataforma como Instagram. Adicionalmente, propone una nueva aproximación metodológica que puede ser replicada para el estudio comparado con otros carnavales, e incluso dirigida al estudio de otros fenómenos culturales. Y ancla sus resultados a la evaluación de políticas públicas participativas. Desde el punto de vista de los medios de comunicación, la pregunta por las formas en las que construimos, difundimos y aceptamos representaciones sociales es un tema de primer orden en lo que a la virtualidad se refiere.

Sin embargo, cabe anotar que el trabajo asume el sesgo que implica el uso de Instagram como fuente de estudio, en el sentido que sus usuarios si bien se cuentan por millones en Colombia y el mundo, solo son aquellos que pueden acceder a un dispositivo donde instalar y usar la aplicación. Así mismo, y en correspondencia con el uso de redes sociales se asume que sus usuarios son personas jóvenes, este trabajo no identificó rangos de edad, sexo o ubicación de los usuarios de forma directa, pero hace un esfuerzo grande por extraer ese tipo de información básica a partir del análisis de las fotografías. La cantidad de fotos alojadas en el numeral estudiado, que al día de hoy suman cerca de

222.000 y el análisis de las 3.629 imágenes del presente trabajo, dan una garantía sobre la amplitud de la muestra estudiada. Así mismo, el complemento etnográfico al trabajo virtual da peso a las afirmaciones producidas. Incluso, el Carnaval como espacio por su espectacularidad resulta el escenario idóneo por la producción de imágenes que desencadena.

CAPÍTULO 2
NARRACIONES, INVESTIGACIONES Y REPRESENTACIONES DEL CARNAVAL

El Carnaval como hecho social puede considerarse, a título pleno, como un objeto de reflexión de las ciencias sociales, desde donde se ha analizado con diferentes filtros y ha producido una amplia variedad de enunciados. Sin embargo, es imposible trazar una reflexión sobre el Carnaval sin retomar el texto de Mijail Bajtin (2003) titulado *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento* en el que habla sobre el contexto, el papel y la obra de Rabelais para la historia de la cultura en Occidente, y de paso nos deja una reflexión seminal sobre qué es y cómo se cataloga un carnaval.

En el texto, Bajtin indica que el carnaval debe ser entendido como un acontecimiento en el tiempo y el espacio al que es imposible escapar, puesto que va más allá del montaje de un espectáculo o de una representación escenográfica. En este carnaval es borrosa la línea entre actores y espectadores, el carnaval se vive a partir de sus propias reglas haciendo del juego la vida real. Y, además de lo anterior, Bajtin señala que en tiempos de carnaval existe una liberación transitoria de las relaciones jerárquicas y una abolición de los privilegios.

Este último enunciado ha sido discutido con lucidez por Umberto Eco (1998) en *Los Marcos de la 'Libertad'* Cómica en el que ese placer del mundo al revés que estalla ante la celebración de la muerte del padre a manos de seres infrahumanos esconde más allá del pecado lícito de la máscara y

la algarabía tan solo una transgresión autorizada donde se refuerza la ley y se recuerda la existencia de la regla. Donde tan solo hay un velo de ilusión en el esfuerzo por desprendernos de nuestros límites y gozar de la libertad festiva.

A continuación, se presentan los resultados de la consulta de fuentes documentales sobre el Carnaval de Barranquilla. La narración se organiza cronológicamente e identifica diferentes momentos de la producción de información y de la reflexión institucional y académica de la fiesta. Así, partiendo de los primeros testimonios sobre los "Cabildos de Cartagena" de fines del XVIII se proponen varios puntos de quiebre sobre las narraciones del Carnaval. Desde los estudios del folclor y los primeros trabajos de corte académico de la fiesta. De los trabajos impulsados y patrocinados por las instituciones que soportan el Carnaval a las reflexiones que surgen de su declaratoria como patrimonio de la humanidad. De las lecturas comparadas con otros carnavales a los ensayos y artículos que tratan de caracterizar sus manifestaciones constitutivas. De los problemas que supone la salvaguarda de las manifestaciones a la producción específica del Carnaval en relación con los estudios visuales.

En síntesis, se abordan diferentes formas de representar la celebración, entendiendo representación como la imagen que se produce, en este caso de la fiesta, a partir de una mirada particular. Esas miradas son consecuentes con el tiempo y con el lugar desde dónde se describe el Carnaval y se ofrecen a lector no solo con el fin de armar un diálogo que presente múltiples dimensiones de la fiesta, sino para dejar explícito que el Carnaval puede representarse desde múltiples voces y con diferentes acentos; en esa medida una representación desde las redes sociales, desde Instagram, también es posible, porque no existe una única representación hegemónica, por el contrario, el estudio de su definición a lo largo del tiempo es un testimonio de las miles de formas, fuentes, enfoques e intenciones que se pueden identificar.

2.1 Las primeras representaciones del Carnaval de Barranquilla

El lema del Carnaval de Barranquilla es "Quien lo vive es quien lo goza"[5], poniendo de manifiesto que la experiencia festiva es un vehículo para el placer. El carnaval es un estado cuyos participantes aceptan, y a partir del cual adquieren una condición deseada. Si no se participa del acontecimiento debes resignarte a la privación de su encanto. Y en esta misma línea, el carnaval debe vivirse para poder ser entendido a cabalidad, ya que es la experiencia la que abre la posibilidad del conocimiento, es la sensualidad la que debe guiar a la razón.

Ahora bien, la caracterización histórica del Carnaval de Barranquilla se ha valido de diferentes fuentes para perfilar los orígenes y las características de una fiesta que se remonta al siglo XVIII en la figura de los "Cabildos de Cartagena", en la que la población esclavizada de origen africano y sus descendientes parodiaban las instituciones jerárquicas hispánicas en celebraciones que duraban hasta el amanecer y que causaban gran alboroto y malestar entre las autoridades civiles y eclesiásticas (Lizcano Angarita y González Cueto, 2010).

Las fuentes documentales van desde la correspondencia oficial, fruto de la administración de las Provincias de Cartagena de Indias y Santa Marta, los relatos de los viajeros que documentaron las festividades y las noticias de los primeros periódicos de la región. Para introducirse en este tipo de descripciones, el artículo de Martha Lizcano Angarita y Danny González Cueto titulado "El aporte afrocolombiano al Carnaval de Barranquilla: su valoración e inventario en

---

5 El lema se utiliza por primera vez en 1993 en el afiche promocional del Carnaval. Su elaboración estuvo a cargo de la Fundación Carnaval de Barranquilla, que en ese entonces organizaba la fiesta.

los estudios históricos, antropológicos y etnográficos (1829-2005)" es una muy buena introducción.

De estas tempranas narraciones sobre el carnaval podemos extrapolar algunos elementos recurrentes como son los disfraces, la música, el baile y la coquetería. En lo que hace referencia al disfraz, los motivos están ligados a la caracterización y a la parodia de los estamentos sociales, así como a la representación de la naturaleza en formas de animales como tigres, monos y perros. La música destaca los sonidos de tambores y gaitas evidenciando el temprano sincretismo cultural de la fiesta. El baile supera las lindes de lo público y lo privado, se celebra tanto en el Teatro Municipal y el Club Barranquilla como en las casas y las calles en forma de congo y de toro[6]. La coquetería atraviesa los espacios de socialización y consolida relatos que llaman con frecuencia al recato ante la liberación de la fiesta.

2.2 El Carnaval y su representación desde los estudios del folclor

Solo hasta la segunda mitad del siglo XX, con el desarrollo de los estudios sobre el folclor liderados por Luis Duque Gómez como director de la Comisión Nacional de Folklore, inicia la institucionalización y la profesionalización de las reflexiones sobre las manifestaciones típicas de los habitantes del país (Salge, 2018). Para el Caribe es el Instituto Etnológico del Atlántico, en cabeza de Carlos Angulo Valdez, quien lidera este tipo de reflexiones. A nivel nacional se destaca el papel de la Radiodifusora Nacional de Colombia en el cubrimiento y la difusión de celebraciones y fiestas folclóricas (Silva, 2005), y a nivel local los textos *Lo popular en el Carnaval de*

6 El Congo y el toro son dos de las expresiones más representativas del Carnaval de Barranquilla. La música, la danza y el disfraz se fusionan para dar un sello propio a cada una de ellas.

Barranquilla, de Rodrigo Vengoechea de 1950, y *El Carnaval en el Norte de Colombia*, de Roberto Castillejo de 1957.

El texto de Vengoechea (1950) se narra a partir de un conjunto de historias que resaltan personajes y elementos de la fiesta. A lo largo de la obra hay un esfuerzo importante por poner en evidencia que el Carnaval es el reflejo del rico acervo cultural de la costa atlántica, y que ese acervo es el resultado de la incorporación de prácticas culturales de diversas proveniencias. Sin embargo, en el texto se percibe el afán de los folcloristas por documentar las expresiones populares antes de que se extingan sus rasgos prístinos y una exaltación de la riqueza de la nación representada en sus costumbres.

El trabajo lista danzas y comedias como la de los Once pares de Francia, la de las Pilanderas, la del Caimán, la de los Gallineros, los Pájaros o la de los Indios Farotos, para componer un relato celebratorio de lo popular y hace un seguimiento a los orígenes y transformaciones religiosas y paganas de la fiesta. Pero al mismo tiempo muestra una fiesta segmentada por sectores sociales y étnicos y propone un panteón de personajes y manifestaciones ilustres en línea con los preceptos académicos de su época.

Por otra parte, el texto de Castillejo (1957) propone una interesante reflexión que se instalaría permanentemente en las representaciones del carnaval como una fiesta que reúne las expresiones culturales de los moradores de las riberas del río Magdalena que aprovechaban las conexiones fluviales para participar de la prosperidad del puerto de Barranquilla. Esta idea refleja un enfoque difusionista en la consolidación de un relato de origen para el carnaval y se complementa con la exaltación de la participación de la población esclavizada en las celebraciones, en el marco de las fiestas de la Virgen de la Candelaria cartagenera.

La obra de Castillejo refleja bien el clima cultural de la época y, en particular, de los estudios sobre el folclor en el entronque con la antropología (Salge, 2018), en el sentido

que si bien no hay un método riguroso de acopio de la información, hay un intento por leer la realidad social desde las teorías en boga.

2.3 El Carnaval y sus primeras representaciones académicas

La entrada del rigor científico y del análisis cultural por encima de la mera recolección de datos encuentra, para el caso del Carnaval, un momento importante con los trabajos de Aquiles Escalante y Nina Friedemann sobre las poblaciones afro en el caribe, y en términos puntuales los de Rey Sinning para el Carnaval de Barranquilla.

Escalante (1964), desde la relación con la africanidad, plantea que a partir de la Colonia los grupos de una misma nación como los Mandinga, los Carabalí, los Mina o los Congos se agrupaban en cabildos de asistencia colectiva, y que es de allí de donde derivan las grandes danzas del Carnaval. Friedemann (1985) ve la incorporación del negro en el Carnaval como una estrategia de adaptación sociocultural a las dinámicas americanas, y la parafernalia festiva como un testimonio de las huellas de africanía que se amalgamaron a la ciudad de Barranquilla.

Adicionalmente, Friedemann (1984) nos ofrece una lectura más contemporánea de las dinámicas del Carnaval al señalar que los desposeídos que habitaban los barrios obreros negros de Barranquilla fueron integrados a las celebraciones como una estrategia intencional de las élites para desdibujar las fronteras de clase y que desde los años setenta la industria y el comercio se integran directamente en la administración de la fiesta por medio de la Junta Permanente del Carnaval.

Por su parte, Sinning (1985), en su texto *El Carnaval de Barranquilla. Problema de investigación sociológica*, hace un intento por mostrar cómo el Carnaval es un espacio en el que, más allá de poner en escena las expresiones folclóricas

de una comunidad diversa y cosmopolita, pueden leerse las realidades sociales, económicas y culturales de la región y del país. Así mismo, señala que la urbanización de la fiesta responde a las dinámicas económicas del sistema mundial.

Ahora bien, es posible agrupar temporalmente los trabajos de Escalante, Friedemann y Sinning y resaltar el esfuerzo por dar un trasfondo analítico y sistemático a su investigación, en el que lo afro cumple un papel importante, de acuerdo con la inclusión de sujetos de investigación diferentes a los indígenas en la academia colombiana del momento. Podemos cerrar este recuento sumando la tesis de grado de Margarita Abello Villalba (1981), en esta establece una relación entre la migración, la conformación cultural de la región y las expresiones populares presentes en el Carnaval.

Pero, más allá de esto, la pesquisa de imágenes que soporta su lectura sobre el lenguaje corporal y la vestimenta asociada a los bailes del Carnaval, si bien en clave de la nostalgia de unos rasgos originales que se difuminan en el tiempo, ofrece una primera reflexión visual de sus manifestaciones. Esta posición se matizaría en el trabajo de Abello al publicar en medios de circulación regional diversas columnas de opinión junto con Antonio Caballero y Mirta Buelvas[7], en las que afirman que el Carnaval es un espacio para grupos coreográficos urbanos que retoman elementos de varias tradiciones culturales, pero que no pueden ser leídos en clave de principios constitutivos de un grupo étnico. Lastimosamente, estos trabajos reflejan más opiniones ilustradas de los representantes del humanismo local que análisis fruto de la reflexión académica.

---

7 Cabe referir artículos como "Gajos de corozo, flor de La Habana" y "Yo vengo de otra parte, pero soy de Barranquilla...", publicados en el Suplemento del Caribe del *Diario del Caribe*, que dan una muestra de la producción de este grupo de trabajo.

2.4 La reflexión institucionalizada del Carnaval

De acuerdo con la recopilación de Lizcano Angarita y González Cueto (2010), durante las décadas de los 80 y 90 la producción intelectual sobre el Carnaval se concentró en las publicaciones de la Universidad del Atlántico, la Cámara de Comercio de Barranquilla y la Caja de Compensación Social del Atlántico, que compendiaron la información que se produjo de los primeros encuentros sobre el tema. Llama la atención que, si bien existe un interés por ofrecer reflexiones sobre el Carnaval como objeto de estudio, hay una preocupación subyacente frente a las tensiones entre los administradores de la fiesta y los denominados actores del Carnaval. La aguda lectura de Friedemann (1984) sobre la inclusión de los grupos económicos en las instancias administrativas de la fiesta puede explicar la distancia entre unos y otros.

Sin embargo, es precisamente esa adopción y regulación de la fiesta por parte de la élite caribe la que le vale su inclusión dentro del sistema del patrimonio nacional y mundial. En el sentido que la selección de su candidatura en el Programa de Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, que desembocaría en las Listas de Patrimonio de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial de Unesco de 2003, se da gracias a las gestiones de funcionarios directamente relacionados con la fiesta ubicados en altos cargos del Gobierno nacional (Salge, 2018; Sánchez Silva, 2019).

En este escenario, las décadas de los años 80 y 90 construyeron una representación del Carnaval no solo como un hecho cultural, sino como un hecho económico y político, legitimando un aparato complejo, que más allá de hacer posible un tiempo de Carnaval, en el sentido de Bajtin (2003), donde el mundo se pone de cabeza liberando al participante de todas sus ataduras, hace posible la existencia de una pléyade de nuevos roles tales como funcionarios,

gestores, investigadores, directores y administradores que nos sitúan de lleno, no solo en la trasgresión autorizada de Eco (1998), sino en una trasgresión rentable por parte de grandes y pequeños grupos de interés.

Textos como *Memorias de los foros del Carnaval de Barranquilla*, de 1989; el *1.° Ciclo de Conferencias El Carnaval de Barranquilla*", de 1996; *Cuadernos para el desarrollo local*, de 1999; *Primer Encuentro de Investigadores del Carnaval de Barranquilla*, de 1999; *Carnaval en La Arenosa*, de 1999, o *El Carnaval de Barranquilla hacia el siglo XXI: documento final mesas de trabajo*, del año 2000, dan buena cuenta del tipo de producción expuesta arriba.

Una excepción es el texto *Carnaval: mito y tradición*, de Orozco y Soto de 1993, en el que se propone una búsqueda de los orígenes de los carnavales, que se remonta a los autores de los festejos de la antigua Grecia, y en el que se hace un esfuerzo por presentar ejemplos contemporáneos de celebraciones en Europa y América, y finalmente ofrece una historia del Carnaval de Barranquilla, que desemboca en una descripción detallada de sus danzas, disfraces y momentos. Ahora bien, el gozo y la alegría descritos sirven de base para trazar una reflexión sobre la tradición que se hereda, y la cultura como un elemento inherente al ser humano, ideas que en buena medida anticipan la concepción del Carnaval como patrimonio cultural.

2.5 El Carnaval se cuenta a partir de la declaratoria como patrimonio

La inclusión del Carnaval de Barranquilla en el sistema de patrimonio mundial de la Unesco en 2003, y a partir de ella el inicio de la institucionalización de la idea de patrimonio en Colombia, también produjo un significativo aumento en la producción académica sobre el Carnaval. Que podría esquematizarse en trabajos que exploran la identidad, la tradición y la autenticidad, las expresiones culturales, las medidas de salvaguarda y los estudios visuales.

En lo que hace referencia a los trabajos que giran en torno a identidad, tradición y autenticidad podemos traer a colación el texto *Carnaval de Barranquilla. Patrimonio oral e intangible de la humanidad* (Candela, 2004), en el que hay un intento explícito por representar la fiesta desde el filtro patrimonial. Esto significa que el ejercicio de trazar las raíces del Carnaval está volcado a exaltar la continuidad de sus manifestaciones. Esta mirada está atravesada por la idea de la autenticidad de los rasgos de la fiesta, y produce una narración que exalta su excepcionalidad y creatividad.

Adicionalmente, se muestra la fiesta como un acontecimiento inclusivo que a lo largo del tiempo acoge a propios y extraños, pero que ha conservado siempre una esencia fundante, una naturaleza de base que la llena de significado. Este texto se acompasa con una idea de patrimonio como raíz compartida y asume una continuidad identitaria, respondiendo a la definición propuesta por Unesco en su Convención de 2003 de expresiones culturales que reflejan continuidad, tradición y respeto por la diversidad; en este caso, encarnadas en las cumbiamberas, los indígenas, los negros y los mestizos ribereños que se expresan en clave de danzas como el caimán, el garabato, la cumbia, el mapalé y músicas de gaitas y de porros.

En esta misma línea se sitúa el trabajo de Abello y Gossaín (2011), titulado *Carnaval de Barranquilla: la fiesta sin fin* en el que los autores componen un recorrido por la historia de la fiesta en relación con la historia de la ciudad, una descripción de los actos que lo componen, y un trazado del significado de sus manifestaciones, con el fin de proponer el Carnaval como el espacio por excelencia de la creación artística y la recreación de la identidad y la memoria compartida del Caribe. Consecuentemente, el texto representa el Carnaval como la fiesta más importante del país, bajo la idea que de su riqueza cultural, su arraigo, los sentimientos de pertenencia que despierta y la pasión con la que se vive superan a las demás manifestaciones del territorio nacional.

Sumado a lo anterior, el libro indica que, por su alcance, las fiestas del Carnaval son el lazo que une la historia cultural del Caribe, y que este vínculo se establece sobre la armonía y la paz. La intencionalidad celebratoria del texto está amalgamada por la riqueza cultural que describe y por la función social que le atribuye a su práctica, encumbrando la fiesta como la quintaescencia del ser caribe y, por extensión, del país. La fiesta sin fin nunca acabará porque ha devenido patrimonio y motor de una esencia nacional.

Los textos de Candela (2004) y Abello y Gossaín (2011) comparten el discurso institucional de Unesco frente al patrimonio y, consecuentemente, su resultado es celebratorio y puede ser leído en clave de una manifestación que vehicula la memoria y la identidad de una comunidad que respeta la diferencia y garantiza su supervivencia en el tiempo.

2.6 Las lecturas comparadas del Carnaval

Podemos traer otras dos lecturas que, si bien integradas a un hilo común como la identidad, la tradición y la autenticidad, por su enfoque comparado, nos advierten de los límites de la producción de esta representación. Estos documentos son la compilación de trabajos realizada por Gutiérrez S. y Cunin (2006) titulada *Fiestas y Carnavales en Colombia: la puesta en escena de las identidades*, y el conjunto de ensayos editados por Lizcano Angarita y González Cueto (2013) bajo el nombre de *Leyendo el Carnaval: miradas desde Barranquilla, Bahía y Barcelona*. Ambos libros recogen voces diversas sobre los carnavales, y su lectura conjunta permite que se ponga en contraste una única aproximación a la fiesta.

El compendio de Gutiérrez S. y Cunin (2006) es interesante en la medida que pone en diálogo los procesos festivos en Bogotá, Barranquilla, Santa Marta, Cartagena y Niza (Francia). Si bien los capítulos son desiguales en términos del rigor en la recolección y análisis de los datos, es un valioso esfuerzo por pensar los carnavales en relación con el

mestizaje, el desarrollo urbano, la modernización económica y la administración pública. Y en línea con lo que se viene discutiendo, el compendio aporta una reflexión de fondo sobre la fiesta como un espacio de producción de identidades múltiples, más allá de los fundamentos étnico raciales que monopolizan el relato sobre el Carnaval.

Por su parte, el compendio de Lizcano Angarita y González Cueto (2013) resulta interesante, en la medida que propone una mirada comparada que rompe con el regionalismo en la representación del Carnaval, que asume que solo desde Barranquilla es posible hablar de Barranquilla. Por el contrario, pone en evidencia que su lectura puede y debe hacerse desde escuelas y contextos disciplinares múltiples. En el texto, la narración celebratoria en primera persona sobre un carnaval que es todo tradición, identidad y memoria donde es posible rastrear un continuo esencialista, se supera y se propone como un producto cultural e histórico que se adapta y adecúa su representación a las tensiones de la modernidad y la globalización.

En esta misma corriente de estudios comparados que parten de una definición crítica del aparato patrimonial podemos situar el trabajo de Mariano y Endere (2017) titulado *Carnavales y patrimonios: diálogos sobre identidades y espacios de participación*, en el que dialogan las experiencias de Argentina, Bolivia y Colombia. Acá resaltar que para las autoras el Carnaval no puede ser entendido como una abstracción cultural donde se diluyen las particularidades y conflictos. Por el contrario, es un espacio que genera representaciones e identidades tanto desde la autodefinición como desde la heterodefinición, y de allí la importancia de producir "Planes de Salvaguardia" en diálogo con las comunidades, puesto que el carnaval es en sí mismo un acto político, que construye esas ideas de identidad, tradición y autenticidad.

Como toda manifestación del patrimonio, el carnaval es un producto político y, como tal, las prácticas y las expresio-

nes que lo componen corren el riesgo de verse perjudicadas por factores como la insuficiente valoración, la pérdida de continuidad en la transmisión y la falta de participación en la gestión, entre otros (Mariano y Endere, 2017: 36).

Ahora bien, siguiendo esta línea podemos traer a la reflexión el texto de Lizcano Angarita y Cueto González (2010) titulado *El Carnaval de la Vía* 40, un vistazo en contravía, que pone de manifiesto una distancia real frente a los textos esencialistas y celebratorios propios de una narración acrítica del patrimonio. Poniendo de manifiesto la existencia de una escuela de reflexión sobre las dinámicas culturales de la costa con centro en la Universidad del Norte en Barranquilla.

En el texto se explora el trasfondo económico de la fiesta, representado por los intereses de sectores específicos de la sociedad barranquillera, y se argumenta que, en buena medida, el éxito del Carnaval como espacio cultural está representado en los beneficios y réditos económicos que se producen con la celebración. Esta propuesta da un vuelco a la mirada romántica del Carnaval como un espacio aséptico que comunica pasados prístinos y presentes armónicos y explora la interrelación en el presente de esferas culturales, económicas y políticas.

2.7 El Carnaval de Barranquilla y sus manifestaciones constitutivas

Por otra parte, podemos pasar a revisar la producción académica que se centra en entender las manifestaciones culturales que componen el Carnaval. La declaratoria del Carnaval demarca un cambio en la representación y las narrativas de la fiesta, puesto que los escritos previos que se centraban en las expresiones culturales comparten un interés por trazar el origen de las manifestaciones en pasados remotos y en vincular su práctica a personas, familias o barrios específicos. Un ejemplo de este tipo de propuestas

es *Danza el torito: ritual de tradición y magia en el Carnaval de Barranquilla*, de Orozco Cantillo y Soto Mazzanet (1999).

El texto parte de la idea que el Carnaval de Barranquilla es el punto máximo de la expresión de los pueblos del Caribe y utiliza conceptos como ritual, esencia y tradición para describir y explicar su trascendencia. Utiliza una estructura narrativa que va del pasado al presente y de lo general a lo particular para desembocar en la Danza del Torito. El autor incluso propone un día particular y un lugar específico para la creación de la danza y nombra uno a uno a los miembros más antiguos de la misma. Este trabajo resume bien el tipo de representación que se producía antes de la declaratoria sobre manifestaciones que reclamaban un pedazo de la torta de los beneficios simbólicos y materiales de la tradición y la autenticidad.

Expuesto este punto de partida podemos entrar a revisar el trabajo de Velázquez C. (2007) titulado *Historia de la Danza del Paloteo. Su origen e influencia en el Carnaval de Barranquilla*, y el texto de Gasca (2017) titulado *El Congo Grande de Barranquilla, el Congo de Oro del Carnaval*, que hacen una buena bisagra entre las descripciones celebratorias previas y las investigaciones académicas. En el primero, se asigna un pasado europeo a la Danza del Paloteoque se difunde inicialmente por el departamento del Magdalena como una representación de los enfrentamientos coloniales entre españoles y mestizos.

Un tubo cilíndrico de guayacán que representa espadas y machetes es su protagonista, y se indica que con el tiempo ha admitido cambios como la participación de mujeres, vestuarios más vistosos y teatrales, y la representación por parte de una amplia diversidad de grupos. Este mismo tipo de narración cronológica es la que utiliza Gasca (2017) para trazar los orígenes, los cambios y los grupos que se desprenden del Congo Grande de Barranquilla en una narración que se centra en la sucesión en el tiempo de directores del grupo. Cabe destacar eso sí el trabajo de

entrevistas que realiza, lo cual amplía el relato construido a diferentes voces.

Ahora bien, los textos *La Cumbia en el Carnaval de Barranquilla: construcción de un metarrelato* (Ochoa Escobar, 2017) y *Performance como historia: las Negritas Puloy en el Carnaval de Barranquilla* (Güntovnik, 2017) dan cuenta del tipo de producción académica que motiva la declaratoria, al introducir reflexiones que van más allá de una descripción o una recopilación histórica de acontecimientos y se adscriben a debates teóricos contemporáneos.

El texto de Ochoa Escobar (2017) resulta interesante porque desmonta el discurso que la cumbia es la máxima expresión cultural de la fiesta y no puede ser considerada como el género madre de expresiones como la puya, el porro, la gaita, el fandango o el mapalé. Por el contrario, lo que devela su transformación como símbolo son las tensiones entre los actores del Carnaval y su lucha por mantener un espacio y una posición en el entramado social de Barranquilla.

Adicionalmente, el artículo señala que en contravía con lo que se piensa, los conjuntos de caña de millo son una introducción tardía dentro de las transformaciones que ha tenido la cumbia. Y pone de manifiesto que esta expresión cultural ha sido cargada de diferentes significados a lo largo del tiempo, siendo hoy un símbolo de tradición, identidad, armonía e inclusión. Su abordaje como construcción social, más allá de los esencialismos tradicionales, hace explícito su carácter contingente de relato colectivo.

En la década de los años sesenta confluyeron en Barranquilla varios hechos que contribuyeron al posicionamiento de la cumbia de caña de millo como la cumbia original. Por un lado, como dijimos anteriormente, comenzó a cobrar fuerza la idea de que la cumbia era la música más importante del país, símbolo de la nacionalidad colombiana. Por otro lado, los cambios socioeconómicos que enfrentaba la ciudad daban inicio a un proceso de búsqueda y posicionamiento de las expresiones folclóricas que involucraba al

formato musical que nos convoca. Barranquilla estaba en un periodo de crisis económica y cultural, era la época en la que la intelectualidad se preguntaba por los orígenes de la ciudad y por la carencia de tradiciones, y se cuestionaba sobre su pasado al que posteriormente le adjudicaron un mito fundacional apoyado en la presencia de antiguos poblados indígenas (Ochoa Escobar, 2017: 46).

El artículo de Güntovnik (2017) propone un recorrido por la historia del disfraz de Negrita Puloy en el que más allá de identificar su origen, los préstamos y las mezclas culturales que lo han ido definiendo y complejizando a lo largo de su historia, propone una lectura desde el performance como archivo vivo e incorporado de la manifestación. Ofreciendo una rica reflexión sobre el cuerpo, la memoria y las puestas en escena de un disfraz que se ha entronizado como ícono del Carnaval.

Cabe señalar que en términos metodológicos el trabajo presentado combina una aproximación etnográfica y un cuidadoso trabajo de archivo, y se vale de una muestra de entrevistas para construir un relato sólido sobre la manifestación. Este ejercicio pone de manifiesto que las tradiciones tienen un punto de partida, y como resultado de un proceso de invención surgen de los lugares más inesperados, como la adaptación y la mezcla de una imagen tomada de una revista y de un personaje extraído de la publicidad, y que estas tradiciones se arraigan dentro de universos sociales que las transforman en objetos mitológicos.

Se exalta a "la negrita", se baila en su nombre, se exhiben su alegría y su belleza en las calles, durante unos días al año, en forma de disfraz. Un disfraz que luego, retomado y elegantizado por las clases altas, de tez más clara, mantiene la distancia y permite "creerse el cuento" del mestizaje fundacional incluyente (Güntovnik, 2017: 164).

Para cerrar la revisión de trabajos que exploran las manifestaciones culturales del Carnaval vale la pena traer a colación el trabajo de Pérez Sastre (2005) titulado *El Carnaval:*

vida para vencer a la muerte, y el de Espinosa Patrón (2010) *Aproximación a una teoría de la fiesta del Rey Momo a partir de la triada comunicación, cultura y carnaval*, que ven en el Carnaval un acto semiótico complejo que produce información a todas las escalas, y que, en este sentido, es válido analizar la riqueza lingüística de los campos semánticos asociados a la fiesta, que producen expresiones como guacherna, gozadera, recocha, monocuco o marimonda.

2.8 El Carnaval y el problema de la salvaguardia de sus manifestaciones culturales

La siguiente categoría en la que se organizan las representaciones del Carnaval es la de salvaguardia. Este resulta un tema particularmente sensible en lo que a la administración de la fiesta se refiere, puesto que, si bien el expediente de candidatura del programa de proclamaciones de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad incluía un plan a este respecto, este no llegaría a desarrollarse por las tensiones entre la Fundación Carnaval de Barranquilla, Unicarnaval, la Secretaría de Cultura de Barranquilla y el Ministerio de Cultura (Salge, 2018).

Habrá que esperar hasta 2015 para que se concrete y apruebe un plan de este tipo en el marco de la inclusión del Carnaval en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial del Ámbito Nacional, luego de varios intentos fallidos por estructurar un documento representativo, equilibrado e incluyente. Durante este periodo destacamos las reflexiones impulsadas por el Observatorio Cultural del Caribe y por el Parque Cultural del Caribe que hacen un esfuerzo por adoptar los lineamientos institucionales desde un enfoque académico.

Para el 2006 el Observatorio desarrollaría el "Plan de acción para la Salvaguardia del Carnaval de Barranquilla", en el que se realizó un inventario de algunas de las manifestaciones en riesgo del Carnaval. Y el Parque Cultural el

"Proceso de identificación y recomendaciones de salvaguardia de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial asociadas al Carnaval de Barranquilla, ubicadas en la ribera del río Magdalena en los departamentos de Bolívar, Magdalena y Atlántico". Ambos documentos realizan un trabajo de investigación con comunidades locales pero sus resultados devienen herramientas de gestión patrimonial y no circulan en espacios académicos.

Ahora bien, desde la esfera académica traemos el trabajo de Marlene Luna Vega (2013) publicado diez años después de la declaratoria, titulado *Carnaval de Barranquilla (Colombia): un mundo simbólico representado en su léxico*, en el que se parte de la identificación y análisis de un corpus amplio de documentos sobre el Carnaval para, mediante un estudio lexicográfico, producir sistemas simbólicos. La autora indica que el estudio de la lengua nos provee una metodología para la salvaguardia efectiva del patrimonio en clave de su documentación y análisis, y el texto es un creativo aporte metodológico para entender los significados subyacentes a los escritos sobre el Carnaval.

Finalmente, en esta categoría hay otros dos trabajos: el primero, titulado *La fiesta como bien común. Carnaval de Barranquilla como patrimonio cultural de la humanidad: paradojas y propuestas*", de Paolo Vignolo (2014), y el texto *El principio arcóntico del patrimonio. Origen, transformaciones y desafíos del proceso de patrimonialización en Colombia*, de Manuel Salge (2018). Ambas reflexiones surgen del trabajo directo con las instituciones y las comunidades del Carnaval, el primero como consultor encargado para formular un Plan de Salvaguardia en 2009 que no sería aprobado por el Consejo Nacional de Patrimonio, el segundo como funcionario del grupo de patrimonio inmaterial del Ministerio de Cultura.

En ambos textos hay un llamado de atención sobre la forma como se implementan las políticas públicas y sobre cómo deben ser entendidas las medidas de salvaguardia como acuerdos sociales e instrumentos de gestión. Así

mismo, se hace un llamado de atención sobre fenómenos como la espectacularización y la comercilialización de la fiesta, que precipitan transformaciones sociales en función de intereses económicos. Estos textos proponen una mirada crítica sobre las herramientas estatales para la administración del Carnaval como patrimonio.

2.9 El Carnaval y los estudios visuales

Finalmente, la última categoría en la que hemos organizado la producción académica posterior a la proclamación del Carnaval, es la de los estudios visuales; es importante anotar que por lo menos desde los años ochenta las producciones académicas de la fiesta utilizan bien sea como fuente, objeto de estudio o evidencia la imagen. Dando cuenta que la representación del Carnaval está construida en buena medida por fotografías que se van asentando en la memoria colectiva como expresión congelada del colorido, las emociones y las transformaciones individuales que hacen posible la celebración.

Pero iniciemos la reflexión anotando que existen varias compilaciones fotográficas del Carnaval, que funcionan como álbumes fotográficos que compendian la obra de un fotógrafo y van acompañados de breves textos indicativos y celebratorios de las efemérides y los personajes de la fiesta. Entre estos están Álbum del Recuerdo Club Barranquilla 1907-1970 y *Carnaval de Barranquilla. Centenario de la Batalla de Flores 1903-2003*, de Alfredo de la Espriella (1978, 2003). *Carnaval caribe: exploración del Carnaval de Barranquilla*, de Diego Samper Martínez (1994), *Farandulerías y pregones del 2001: imágenes del Carnaval de Barranquilla*, de Samuel Tcherassi (2000), y *Caras y máscaras*, de Enrique García (2002).

Estas obras tienen en común la intención de presentar prácticas, personas y objetos emblemáticos. Hay una serie de hilos comunes como la alegría, la creatividad, la gracia, la diversidad y el colorido caribe. Pero en todos estos trabajos

de naturaleza documental y descriptiva lo que queda es una representación folclórica que alimenta el relato de prácticas ancestrales e identidades sólidas. Esta colección de imágenes, estas enciclopedias visuales, en buena medida actúan como remedio frente a la desaparición de manifestaciones culturales que tanto aterraban a los primeros folcloristas.

En contravía con este tipo de producciones, resulta importante anotar el trabajo de González Cueto (2017) titulado *Entre cuerpos: prácticas transformistas, homosexualidad y representación visual en el Carnaval de Barranquilla* en el que se discute cómo la representación oficial del Carnaval ha hecho invisible y ha impuesto una condición de marginalidad sobre transexuales, travestis y *drag queens*; pero que de forma paralela a esta exclusión, cada vez son más los espacios que ponen de manifiesto lo que el autor llama una "revolución del cuerpo" en la que estos grupos reivindican un espacio dentro de la fiesta.

El texto de González Cueto es importante porque problematiza mediante la imagen, y más que componer un compendio de estampas celebratorias, irrumpe con ellas para poner en escena a sectores sociales cuya representación es problemática dentro del aparato del patrimonio autorizado en el que se mueve el Carnaval. Al tiempo mismo que nos invita a pensar en cómo la fiesta integra y excluye, cómo construye sus propios archivos y cómo compone sus propias imágenes representativas.

Pensar el Carnaval de Barranquilla desde las micropolíticas podría sugerir empezar a tener en cuenta las historias de los colectivos de transexuales, travestis y *drag queens*, considerar su manera de pensar sus propios archivos, las imágenes en las que se sienten incluidos y los aportes que como actores han realizado desde las expresiones artísticas, culturales y sociales. (González Cueto, 2017: 132).

Es así como terminamos el recorrido por las representaciones que han generado sobre el Carnaval. El recorrido propuesto tiene una proyección temporal que se ordena a

partir de las primeras fuentes documentales de la fiesta. La introducción de los estudios del folclor sobre las manifestaciones culturales del Caribe. Los primeros trabajos producidos desde las fronteras disciplinares con métodos y rigores científicos. Los compendios fruto del trabajo de reflexión sobre la separación entre actores y administradores de la fiesta. Y, finalmente, la producción académica que deviene luego de la nominación del Carnaval como parte del patrimonio mundial de la humanidad, dividida en trabajos que exploran las relaciones entre identidad, tradición y autenticidad, las expresiones culturales, las medidas de salvaguardia y los estudios visuales.

Ahora bien, este recorrido nos da algunas puntadas sobre temas latentes en las diversas representaciones del Carnaval, por una parte, el tema del encuentro social que produce la fiesta y de las relaciones entre sus organizadores y sus actores. La tensión es una constante, y como se verá más adelante, uno de los puntos de reflexión que debe considerar un Plan de Salvaguardia incluyente. Por otra parte, el origen y las transformaciones de las manifestaciones que componen el Carnaval, en la medida que existe una preocupación constante por la identificación de una esencia, por el fortalecimiento de una identidad local, por frenar las amenazas que atentan contra la tradición; sin embargo, son lamentos acríticos, dirigidos más a celebrar el *statu quo* de las dinámicas del Carnaval que reflexiones orientadas a entender las dinámicas de cambio que actúan sobre las expresiones culturales.

En esta medida, hacer énfasis en la importancia de revisar las experiencias relacionadas con la salvaguardia de sus manifestaciones constitutivas, puesto que parte de la reflexión debe hacerse desde un plano político y en función de los intereses económicos que determinan la celebración de la fiesta. En esta medida, las relaciones entre la autenticidad y el patrimonio se tornan centrales puesto que discuten la naturaleza de las expresiones, su valoración

y su reproducción en el tiempo. Consecuentemente, una pregunta tan sencilla como quién otorga el carácter de auténtico al Carnaval y a qué manifestaciones se les atribuyen, condensan las inequidades que terminan fragmentando el escenario social del Carnaval, y haciendo de los planes de salvaguardia mecanismos cargados de buenas intenciones, pero sin dientes.

CAPÍTULO 3
AUTENTICIDAD, PATRIMONIO Y EXPERIENCIA

En el libro *El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*, de Byung Chul Han (2016) se desata una lucha entre dos tradiciones de pensamiento que tienen modos opuestos de entender originales y copias. Por una parte, está Occidente, que sobre la concepción platónica del ser ha cimentado el bien y la belleza como principios inmutables que se degradan con el ejercicio mimético. Por la otra, está Oriente, leído desde el significado de la palabra *zhēn jì*, que puede traducirse como original, auténtico o genuino, pero que en su forma literal del chino clásico remite a la idea de huella, de rastro, de algo que constantemente se reordena y transcribe, y que por lo tanto es proceso infinito y transformación incesante.

Ahondando un poco más, el ser platónico no permite reproducción alguna más allá de sí mismo, su iteración es la manifestación de un demonio que al copiar atenta contra la identidad y la pureza. Son las formas imprecisas que se proyectan sobre las paredes de la caverna. Es la aberración de producir copias a partir de la copia que de por sí es el mundo. Ahora bien, en el envés de esta moneda la huella no puede admitir una fijación esencialista porque es algo inacabado que escapa a un fin teleológico. La huella fluye enriqueciéndose y complementándose y de ahí que una obra de arte siempre admita inscripciones, marcas o sellos ajenos a su autor, actúa como palimpsesto y nos hace posible

entender la idea que entre más grande es un maestro, más vacía estará su obra.

Las tensiones entre Occidente y Oriente sobre la originalidad y la copia nos permiten complementar la discusión que abre la paradoja de Teseo. Siguiendo esta línea desde una concepción atada a la tradición platónica cada cambio en la materialidad del barco implicaría una degradación de su ser, una destrucción y una pérdida. El terror al artificio ronda esta posibilidad y la anula desde la primera modificación. Pero desde la concepción oriental que expone Han (2016), sus mutaciones son parte integral de la idea del barco. Cada cambio, cada metamorfosis llevaría a vaciar su materialidad y consecuentemente a elevar su potencialidad.

Lo que para Occidente resulta en un engaño inmoral que está cubierto por el velo de la mentira, para Oriente sería algo natural. Han (2016) nos advierte que una de las palabras para copia es *fù zhì pǐn* que indica que algo es la reproducción exacta del original, y nos recuerda el ejemplo del santuario sintoísta de Ise que, si bien data de hace más de 1.300 años, cada cierto tiempo es reconstruido completamente. Y con el ejemplo nos ayuda a profundizar la reflexión puesto que, si bien en Oriente la distinción entre original y copia no es posible, sí lo es la distinción entre nuevo y viejo, en donde lo viejo, precisamente por los embates del tiempo, está más alejado de su estado primigenio. En este caso, en contravía de las lógicas occidentales, la reproducción lo que haría es volver a llevar un objeto a su estado original.

Y a modo de provocación podríamos llevar la reflexión un poco más allá valiéndonos de otra idea tomada de Oriente. El *kintsugi* es una práctica artesanal japonesa que data del siglo XVII en la que se repara la cerámica mediante el uso de laca de *urushi,* una mezcla de oro y otros metales, que deja expuestas las fracturas producidas por la unión de las piezas rotas (Keulemans, 2016). Pero más allá de la técnica, este gesto de reparación supone una transformación de la idea de calamidad asociada a la ruptura del objeto a la de

mejora vinculada a la reparación resultante. Si se quiere, supone también una expresión del valor del objeto en la medida que el afecto que lo rodea se materializa en la dedicación de su reconstrucción. E implica también el testimonio explícito de un bien que goza de una vida social.

Qué sería del barco de Teseo si en vez del reemplazo de sus partes constitutivas por piezas nuevas, que hacen de la copia, o bien una parodia insulsa, o bien algo más original que el original, estas fueran reparadas mediante una técnica similar. Un tratamiento que entendiera el tiempo como una virtud, la intervención como un gesto de valor y la transformación como una huella de su fluidez en un mundo cambiante. Acá la pregunta se desplazaría de qué es lo verdadero a qué es lo valioso, y la reflexión pasaría de centrarse en la esencia para asentarse en el significado. Y, finalmente, cómo estas reflexiones nos acercan a la tensión entre el Carnaval y la representación del Carnaval desde las redes sociales.

3.1 La paradoja de Teseo y los límites de la autenticidad

Pero vamos por partes, los estudios sobre la autenticidad siguen en buena medida las reflexiones que se alcanzan a perfilar en estas líneas introductorias, en el sentido que para entender el concepto podemos situarnos en dos orillas de la reflexión: la autenticidad esencialista (Kim, Oh, Lee y Lee, 2018), realista (Wesener, 2017) u objetiva (Wang, 1999) por una parte, y la autenticidad constructivista (Kim, Oh, Lee y Lee, 2018; Wesener, 2017) o constructiva (Wang 1999), por la otra.

Desde la primera, la autenticidad está atada a palabras inflexibles y absolutas como son: genuino, real o verdadero y encuentra fácilmente un equilibrio binario en: fraudulento, falso o simulado. En este caso, la autenticidad como realidad objetiva resulta ser un atributo o una propiedad, y en la media que su naturaleza sigue un principio ontológico

responde, como su nombre lo indica, a una esencia básica, y al ser una realidad intrínseca está vinculada a un origen y a una pertenencia.

La segunda, parte del presupuesto que el mundo es independiente de la percepción humana, por lo tanto, el conocimiento de ese mundo siempre será una construcción social. A diferencia de la anterior, las cosas se consideran auténticas no por una condición inherente a los objetos, sino por las creencias, valores y preferencias que las personas negocian y proyectan sobre estas. Esta idea de autenticidad se construye socialmente, puede cambiar en el tiempo y refleja un conjunto de percepciones, deseos e interpretaciones colectivas.

Las dos orillas nos presentan definiciones enfrentadas de autenticidad. En una resulta ser una cualidad propia de un objeto, un lugar o incluso de una práctica, en la otra, es un valor conferido mediante un proceso social de creación y recreación constante. Siguiendo el artículo "Assessing the economic values of world heritage sites and the effects of perceived authenticity on their values" (Kim, Oh, Lee y Lee, 2018), esta dicotomía entre esencia y construcción puede incluso leerse en clave de las categorías antropológicas clásicas de ético y émico, objetivo y subjetivo.

Sin embargo, esta dicotomía puede complejizarse un poco más en la medida que la autenticidad también pude ser entendida como algo que recae en el sujeto y no únicamente sobre el objeto, como pasa con las ideas de autenticidad esencialista y constructivista. Esta tercera variante de la idea de autenticidad es denominada por Wesener (2017) como autenticidad experiencial, mientras que Kim, Oh, Lee y Lee (2018) y Yi, Lin, Jin y Luo (2017) la llaman autenticidad existencial.

En palabras muy sencillas, este tercer tipo de autenticidad hace referencia a que las personas se relacionan de forma auténtica con elementos, contextos o situaciones que no necesariamente lo son. Se puede tener una experiencia de los orígenes de personas y lugares, o una experiencia de la

continuidad en el tiempo de una historia o una tradición, o se puede experimentar un proceso, o una estructura que nos define y condiciona. Pero su condición de autenticidad siempre dependerá de la percepción del sujeto, del yo para el cual esas experiencias son significativas como algo propio, subjetivo e intrapersonal o como algo compartido, comunitario e interpersonal.

Ahora bien, más allá de esta definición tripartita de la autenticidad, el texto de Kim, Oh, Lee y Lee (2018) nos invita a pensar en términos de identidades frías y calientes. Las primeras, decretadas por declaratorias, estipuladas como acto notarial y garantizadas por certificaciones. Las segundas, amarradas a una experiencia personal que tiene sentido en la medida que se experimentan en primera persona y que puede comprender actos comunales o virtuales que crean vínculos fuertes y producen los sujetos. Y es precisamente las ideas de frío y caliente las que nos dan la plataforma ideal para llevar la reflexión de la autenticidad al campo del patrimonio cultural.

Pero antes recapitular y anotar que el barco no podría sufrir modificación alguna desde las cuerdas de la autenticidad esencialista, centrada en develar la condición de verdad de su ser que impulsa la concepción platónica del mundo. Mientras leído desde la autenticidad constructivista, y por lo tanto desde un ejercicio de valoración de su significado que se tiñe de las ideas de Oriente, podría ajustarse no solo por necesidad sino por voluntad al infinito y eso no cambiaría la construcción social que se ha tejido sobre él. Finalmente, desde una autenticidad experiencial en la que el punto de mira va del objeto al sujeto, se tendría que entender si las personas al entrar en contacto con ese barco tienen o no una experiencia real y significativa. Y complejizando un poco más la cuestión, en clave de frío y caliente, tendríamos que revisar si la autoridad que otorga el carácter de auténtico al barco deviene de un acto burocrático, o si está anclada a una experiencia compartida.

3.2 El problema de la autenticidad desde el patrimonio, la mirada de Unesco

Es precisamente desde el patrimonio como un acto de autoridad (Smith 2006, 2011, 2014; Salge 2014, 2018) que podemos adentrarnos en las reflexiones sobre la autenticidad que le dan fundamento a este aparato global. En 1964 se realiza en Venecia el Segundo Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos demarcando el hito fundacional de la discusión sobre la autenticidad. Allí se empezó a debatir sobre cuáles deben ser los criterios para seleccionar los bienes que pertenecen a la categoría de patrimonio y cuáles, consecuentemente, deben ser conservados y cuáles no.

El resultado es un test de autenticidad que considera elementos como el diseño, los materiales, las técnicas de elaboración y los lugares para conferir a un bien material el estatus de patrimonial. Concretamente estos principios se aplican en la reconstrucción de la ciudad de Varsovia en 1979 y son el reflejo de un momento en el cual el universo de lo patrimonial se define desde la codificación y la clasificación de atributos. Es claro que el discurso se soporta sobre una perspectiva esencialista y su motor es la capacidad de identificar, clasificar, medir y juzgar.

Treinta años después, y con un panorama bien diferente, se realizaría en la ciudad de Nara en el Japón una reunión de expertos sobre la autenticidad y el patrimonio mundial propiamente dicho. Pero es importante anotar que en el entretiempo el aparato patrimonial ya había comenzado a funcionar como una máquina bien aceitada, en el entendido que la Convención del Patrimonio Mundial de 1972 ya había sido ratificada por cientos de países y sus listas crecían rápidamente, compendiando lugares y monumentos alrededor del mundo. Existía no solo una conciencia global sobre el tema, sino también una pléyade de actividades, participantes y discursos sobre la materia. Antes bien, ya

se había hecho sentir con fuerza una crítica de los países sub-representados dentro de este aparato y arrancaba la implementación de una estrategia global para mitigar las inequidades de sus listas.

El desplazamiento hacia Oriente no sería fortuito, y por invitación de la Agencia para los Asuntos Culturales del Japón se convocaría este congreso en el que la idea de autenticidad da un vuelco importante (Kurin, 2004). El documento de Nara indica que, si bien la condición material de los bienes es importante, esta deriva del contexto socio-cultural en el que se enmarcan. Introduciendo la idea que la conservación del patrimonio no puede basarse en un criterio fijo, sino que está relacionada con los valores que se le atribuyen y con la credibilidad de las fuentes de información relacionadas.

La conferencia de Nara nos lleva del esencialismo al constructivismo, los atributos formales del patrimonio deben ser entendidos en clave de los valores que se le atribuyen socialmente. A partir de este momento hay una dimensión inmaterial que cumple un papel determinante. Forma, diseño, materiales, uso, función, técnicas e incluso espíritu y sentimientos son relevantes para llenar de sentido las dimensiones artísticas, históricas, sociales y científicas del patrimonio cultural que sea examinado. Así, la autenticidad no es algo que pueda ser identificado en las cualidades del objeto, ni tampoco un valor en sí mismo, es un principio relativo que ayuda a entender los valores culturales que dan forma al patrimonio.

El 2003 traería la firma de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial y con ella un mecanismo internacional para la identificación y salvaguardia de manifestaciones culturales que no habían sido consideradas en la Convención del Patrimonio Mundial del 72. Ese mecanismo consolida una discusión previa sobre tipos y alcances del patrimonio e incluye con fuerza dentro de su lenguaje palabras como identidad y memo-

ria, y abre la puerta a miles de comunidades y millones de manifestaciones para ser incluidas en sus lógicas, al tiempo que refina un cuerpo de especialistas y funcionarios en la administración y conceptualización de su agenda.

Las convenciones del Patrimonio Mundial del 72 y del Inmaterial de 2003 se actualizan a partir de una serie de directrices operativas que la Unesco produce para guiar a los países en la aplicación de sus mandatos. La de 2005, relativa a la Convención del Patrimonio Mundial, toca el tema de la autenticidad y establece que en las propuestas de inscripción de un bien a la lista los Estados deben incluir una declaración de autenticidad siguiendo el enfoque constructivista de Nara. Sin embargo, de allí surge la duda si son los expertos o las comunidades quienes, en últimas, reconocen esos valores (Deacon y Smeets, 2013), si es posible contar con una única medida de evaluación sobre la autenticidad (Stovel, 2007) o qué significa realmente que el patrimonio cultural sea evaluado en su propio contexto (Gregory, 2008).

Desde las fronteras del patrimonio cultural inmaterial se debe indicar que la Convención de 2003 no habla directamente de autenticidad. Incluir el término implicaría congelar la manifestación en el tiempo, o cuando menos a su representación al momento de la candidatura. Esto queda consignado en la declaración de Yamato de 2004 en la que se afirma que el patrimonio inmaterial se recrea constantemente y por lo tanto no es adecuado aplicar el concepto de autenticidad como se entiende en el material.

En esa misma línea, son varias las declaraciones de los cuerpos consultivos que evalúan las inclusiones en las listas de patrimonio inmaterial al señalar que no es posible identificar una manifestación original o auténtica, sino que las candidaturas deben evidenciar cómo las manifestaciones se relacionan y cobran sentido en el día a día de sus practicantes. Sin embargo, y siguiendo a Bortolotto (2011), resulta evidente que los Estados y las comunidades constantemente hacen

referencia al concepto de autenticidad para dar fuerza a la entrada de sus elementos en las listas mundiales.

Si bien queda explícito que desde la esfera de la administración del aparato patrimonial hay un cambio significativo en la concepción de la autenticidad, que va de la esencia a la construcción social, enmarcada en el tránsito de Venecia a Nara y del patrimonio material al inmaterial, la sospecha de estar caminando sobre los linderos de la concepción fría de lo auténtico se hace cada vez más explícita. El poder de Unesco decreta y avala otorgando certificados de pertenencia al aparato global del patrimonio, pero ¿hasta qué punto las comunidades y los grupos de interés locales sienten y experimentan esos valores y principios? Es evidente el esfuerzo por vincular a las personas, por hacer que se apropien de este, pero es válido preguntar si son suficientes para considerarlos como muestras de una autenticidad caliente en el sentido expuesto arriba.

En este punto, podemos traer a colación la tercera variante de la autenticidad, la experiencial, que depende del sujeto y no del objeto, y que sin duda cumple con ser cálida en la medida que se traza desde un vínculo personal. Acá la relación con el turismo nos brinda la plataforma ideal para pensar el fenómeno, puesto que indiscutiblemente la designación de un lugar, un objeto o una manifestación como patrimonio significa su transliteración en destino y objeto del deseo. Así, más allá de las relaciones obvias que trazan las personas sobre sus propios bienes tangibles e intangibles, el turismo nos deja ver cómo las experiencias individuales atravesadas por el consumo también pueden disparar diversas formas de autenticidad. En palabras de Rickly-Boyd (2012), la autenticidad existencial depende del grado en el que se involucren los turistas con el aura de los sitios.

El artículo de Kim, Oh, Lee y Lee (2018) nos señala que la noción de autenticidad es un determinante importante de las atracciones patrimoniales, ya que los visitantes, en primera medida, se rigen por los juicios de los expertos encarnados

en su inclusión en las listas de patrimonio. Pero advierten que aun cuando lugares, objetos y manifestaciones sean o no históricos, genuinos o reales, la experiencia que deriva de la interacción entre un turista y su destino puede ser auténtica. Lin y Wang (2012), por su parte, enfatizan que los operadores turísticos adaptan los sitios a las expectativas de sus clientes, y explican que en buena medida se hace sobre la idea que entre más grados de autenticidad se ofrezca, mayor será la satisfacción del cliente.

El ejemplo de los sitios de peregrinaje permite pensar cómo el entendimiento preconcebido de lugares como espacios sagrados afecta de forma significativa la experiencia. Ahora bien, más allá de que el aura de los sitios sea o no un diseño de laboratorio, que ese diseño pueda llegar a condicionar la forma como se interactúa con un destino, y que hay una mediación económica en la experiencia del consumo de esa otra realidad, resulta importante pensar que la gente completa con y para su biografía estos lugares, objetos y prácticas. La autenticidad cálida está en la vivencia y cómo cada uno carga de valor su entorno cercano y lejano. Y más allá de eso, que independientemente de los aparatajes turísticos y patrimoniales, esas experiencias tienen un valor paralelo a las autenticidades auténticas pero gélidas del acto notarial de su participación en las listas.

Ahora bien, hasta acá hemos hecho un recorrido por las particularidades del concepto de autenticidad, hemos tratado de construir una relación con el patrimonio y en menor grado con algunas ideas derivadas de la experiencia turística. Pero para dar punto a la reflexión es necesario abordar un último planteamiento, que puede sintetizarse en la diferencia que existe entre una manifestación encarnada en la práctica frente a su correspondiente registro mediático. Consecuentemente, cabe preguntarse si es posible hablar de autenticidad experiencial mediatizada o virtual, y si se considera caliente en el sentido que su interacción virtual produce una experiencia significativa para quien la contempla.

3.3 La autenticidad mediatizada

Garduño Freeman (2010) nos ofrece un magnífico punto de arranque con sus reflexiones sobre cómo la representación de la Ópera de Sydney en la plataforma de almacenamiento e intercambio de fotografías Flickr facilita nuevos vínculos entre el público y el patrimonio. La sola idea que apenas uno de cada cuatro visitantes asiste a los eventos que allí se realizan, mientras que los demás interactúan de otras formas con la célebre construcción, nos hace pensar en los usos y significados del patrimonio. O expuesto de un modo más refinado, resulta imposible desligar el valor cultural de un sitio de las prácticas sociales que las diferentes comunidades producen a partir de este.

Por tanto, el hecho de tomar y compartir fotografías en Flick evidencia que las prácticas inmateriales co-construyen el valor cultural de un sitio, y, más allá de esto, nos abre la puerta para pensar que las imágenes pueden considerarse artefactos que producen e interpelan lugares y sujetos (Garduño Freeman, 2010). Acá nos enfrentamos a dos caras de la misma moneda, por una parte, la experiencia relativa al registro fotográfico, es decir, de quien compone la fotografía y decide compartirla, y por la otra, la experiencia del observador, esto es, de quien interactúa con el collage expositivo que brinda la plataforma.

Desarrollando un poco más la reflexión en la primera cara tenemos que los discursos de arquitectos, artistas, urbanistas y expertos en patrimonio y los discursos de comunidades nacionales, locales y de visitantes pueden materializarse de diferentes formas, y una de ellas es la fotografía. Las imágenes son un vehículo mediante el cual se negocian asociaciones, significados y representaciones de un lugar, al mismo tiempo que sintetizan la captura de un momento y resultan ser la sinécdoque de una experiencia.

Desde la otra cara de la moneda, las redes sociales o las plataformas donde se comparten fotografías pueden ser

pensadas bien sea como un tipo de archivos que almacenan y difunden contenidos a un público amplio y diverso, o bien como espacios sociales activos donde los usuarios crean y recrean significados. Es más, la aleatoriedad de estos espacios virtuales, entendida como la carencia de una autoridad central que decide su valor y regula su distribución y acceso, provoca que la experiencia del observador no necesariamente se ubique dentro de los discursos visuales dominantes o de las narrativas oficiales de un sitio, se remite más bien a la propia experiencia hipertextual de componer un relato a partir de los fragmentos heterogéneos que consulta.

3.4 Experiencia y fotografía

Si nos ubicamos en la primera cara debemos hacer un breve excurso por la teoría fotográfica y para ello qué mejor que subir sobre hombros de dos gigantes. Roland Barthes (1989) en su personalísimo ensayo *La Cámara Lucida. Nota sobre la fotografía* indica que la fotografía implica tres prácticas o emociones que son el hacer, el experimentar y el mirar para describir la relación entre el sujeto mirado y el sujeto mirante que implica la fotografía. A lo largo del texto, en el ejercicio de definir el éxtasis fotográfico, se identifican dos hilos que se entrecruzan: uno el tiempo y otro la representación.

Al seguir la primera línea podemos señalar que la fotografía tiene la potencialidad de reproducir al infinito lo que ha sucedido una vez, pero en ese sentido siempre estará lastrada por la contingencia. Así, la fotografía no rememora el pasado y mucho menos nos restituye algo que ha sido abolido, simple y llanamente es el testimonio de que lo que veo ha sido. Desde la segunda línea nos advierte que con la fotografía asistimos a un pequeño simulacro de orden tautológico en que una pipa siempre será una pipa, y que en la tríada de *operator, spectator y spectrum*, al posar frente al obturador de la cámara no somos ni sujeto, ni objeto, sino sujeto que se siente devenir objeto.

Por su parte, Susan Sontag en el compendio de artículos titulado *Sobre la Fotografía* (2006) no sólo indaga por el tiempo y la representación sino que nos obliga a pensar en los usos sociales de la fotografía. Frente al tiempo nos indica que en la fotografía hay una presencia constante de la muerte, la foto es una antigüedad instantánea, una ruina artificial y creada, pero nuestra compulsión fotográfica, al transferir importancia a lo que consideramos objeto de ser capturado, esconde una intencionalidad erótica que transforma el pasado en reminiscencia.

Sobre la representación nos dice que la fotografía resulta ser una experiencia capturada, que puede ser entendida como un artefacto que transmite tanto nubes de fantasía como cápsulas de información, en la que está implícita una forma de interpretación del mundo, un ejercicio situado que supone un acontecimiento en sí mismo. Y más allá de esto, Sontag advierte nuestra adicción a la fotografía y su colección, diciendo que esta supone un simulacro de posesión que se manifiesta, por ejemplo, en el espacio del turismo, donde una fotografía resulta ser una prueba irrecusable que documenta una secuencia de consumo, otorga un certificado de experiencia, y testimonia presencia y participación en medio de un festín narcisista.

Así, bien podemos poner en contraste a los dos autores anotando que la fotografía entendida como un hacer, experimentar y mirar, nos obliga a pensar en tres puntos fundamentales. Primero, el tiempo que oscila entre la muerte y el erotismo, entre lo que ha sido y a lo que transferimos importancia. Segundo, la representación que se mueve entre el ser y la interpretación, entre el simulacro tautológico y el ejercicio situado e intencional. Tercero, los usos sociales de la fotografía que la convierten en certificado de experiencia y testimonio de presencia.

Ahora bien, tenemos que actualizar lo anticipado por Barthes y Sontag desde el presente. La digitalización del mundo y en particular lo que Zúñiga (2013) llama nuestro

papel como agentes y usuarios de una fotografía aumentada que toca todos los aspectos de nuestra vida y nos hace habitantes de una nueva extensión fotográfica. Motor de este cambio es la virtualidad que inaugura internet y la digitalización fotográfica y con ellas un sinfín de interacciones entre las personas y las redes que difuminan los límites entre emisores y receptores (Scolari, 2008) o entre las personas y las máquinas (Lyotard, 1991) y proponen la fotografía como un medio de interacción social que refuerza nuestra cotidianidad (Van Dijck, 2008).

De tal manera, la reflexión sobre el tiempo, la representación y la función social que habíamos planteado se desbordan en la actualidad, en la medida que nos resulta difícil pensar la fotografía como un objeto que existe fuera de nosotros, Van Dijck (2008) señala que más allá de ser un recurso de la memoria, esas fotografías hoy son una herramienta para la formación de identidades individuales y colectivas. En palabras de Zúñiga (2013), el sujeto se inscribe a sí mismo al producir o manipular imágenes que forman parte de su espacio de intimidad. Y si queremos complejizarlo un poco se diría que, incluso, la producción de la subjetividad está condicionada por los imaginarios de circulación del "self" digital.

Así las cosas, desde la rama de quien toma la foto y la pone a circular en las redes sociales, indiscutiblemente asistimos a la configuración de un proceso de autenticidad caliente; por más que se obture lo que se obture, esa expresión fotográfica no sería otra cosa sino un eco de nuestra identidad individual. Somos nosotros mismos que devenimos fotografía y viceversa. Y en ese sentido, la virtualización de un lugar, de un objeto o de una manifestación que produce la fotografía antes que alejarnos o despojarnos, nos hace entrar en comunión con el objeto fotografiado. Jugando con esa vieja idea que las fotografías roban el alma, en la era digital no solo la arrebatan sino que la incorporan al "self" digital de quien acciona su cámara y comparte la imagen. Mi toma

del barco alojada en una red es parte de lo que soy, a lo que pertenezco y lo que escojo para que me represente.

3.5 Experiencia y archivo

Tras anotar lo anterior, podemos explorar lo que habíamos expresado arriba como la otra cara de la cuestión, es decir, la experiencia del observador, la experiencia de quien consulta el archivo virtual en el que se aloja la imagen, de ese a quien podríamos llamar el público, el receptor, o el consumidor, para usar tres sustantivos rudimentarios. Pero para llegar acá resulta importante volver a los clásicos y explorar la naturaleza del archivo. Y estirando un poco la reflexión, la naturaleza del archivo virtual.

El texto *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, de Jacques Derrida (1997), nos pone en el foco de la reflexión cuando nos advierte que la palabra griega *arkhé* sirve para nombrar tanto el comienzo como el mandato, y que *arkeheion* hace referencia al domicilio de los encargados de hacer y representar la ley. Por lo tanto, nos hace explícito que al hablar de un archivo estamos hablando de un acto de consignación, una lógica de regulación y de un lugar de almacenamiento. En otras palabras, mediante el archivo se reordena el mundo en las categorías que construimos, se dictan las normas que lo rigen al determinar qué hace parte y qué no, y se destina un lugar específico para su conservación.

El archivo tiene una triple condición onto-nomo-topológica, pero detrás de este hay una fuerza subyacente, un poder arcóntico, un principio archiviolítico. Es decir, algo o alguien que ordena, regula y mantiene; un demiurgo, un titiritero, un emperador chino que clasifica al momento mismo de decidir qué se le arrebata al olvido y qué no. En la puja entre Tánatos y Eros el arconte es juez y su poder es norma, y usando las palabras de Derrida, la pulsión de muerte que implica el olvido se contrarresta por poder arcóntico que imprime en el archivo una compulsión de repetición.

Si se trae la reflexión al campo del patrimonio, Salge (2018) señala que existe un principio arcóntico en el entramado que produce Unesco sobre el aparato patrimonial. En este, mediante convenciones y listas se crea, se regula y se almacena un gran archivo que va más allá de la conservación o la salvaguardia de objetos, lugares y manifestaciones en el tiempo, en la medida que se produce una codeterminación entre el archivo y lo que se quiere archivar, entre la técnica archivante que plantea Unesco y el contenido archivable que Estados y representantes de comunidades ofrecen, haciendo que el aparato mismo del patrimonio transforme lo que se pretende salvar del olvido amoldándolo a sus exigencias.

Entonces, al considerar que mediante el archivo se manifiesta un acto de autoridad que crea, administra y almacena un conjunto de bienes tangibles e intangibles del inexorable paso del tiempo, y que para el caso de algunos bienes ese archivo es un aparato mundial que se llama patrimonio cultural, debemos pensar si las redes sociales, y el compendio de contenidos que virtualizan, actúan desde sus mismas lógicas y producen los mismos efectos que los asignados por Derrida al principio arcóntico.

En últimas, estaríamos reproduciendo el debate que en buena medida delimitan los estudios del performance cuando se cuestionan la distancia que existe entre las expresiones vivas y lo que resulta de su registro en diferentes medios. El texto de Peggy Phelan (1996) *Unmarked: The Politics of Performance* nos da un gran arranque al señalar que cuando se registra, se graba o se documenta una práctica, esta deviene otra cosa y adquiere una nueva naturaleza. Y bajo esta línea, los trabajos sobre la documentación del performance de Amelia Jones (1997) y Philip Auslander (2006) señalan que el registro crea una representación en sí misma, y consecuentemente esa representación produce su propia presencia y autenticidad.

Estas ideas acondicionan el escenario para introducir el concepto de repertorio que propone Diana Taylor en su obra

El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas (2015) como actos de transferencia corporalizados que mantienen y transforman coreografías de sentido. Esta idea es poderosa porque señala que es posible estudiar cómo los cuerpos transmiten memoria, identidad y emoción a lo largo del tiempo, mediante códigos y lógicas diferentes a las de los archivos para producir maneras diferentes de conocer y de ser en el mundo.

Si bien la autora enfatiza que repertorio y archivo no pueden ser entendidos bajo una lógica binaria de opuestos, sí nos indica que ambos modos de codificación y transmisión del mundo se complementan de muchas formas. En el prólogo a la edición en español que publica la Universidad Alberto Hurtado, diez años después del primer tiraje de la obra, Taylor anota que si escribiera el libro en ese momento subrayaría que las tecnologías digitales constituyen otro sistema más de transmisión que nos plantean nuevas cuestiones entorno a la presencia, temporalidad, espacio, corporalización, sociabilidad y memoria, poniendo de manifiesto que la era digital desafía el ser y el conocer al nutrir y alterar tanto archivos como repertorios.

En este sentido podemos redondear diciendo que la digitalización del mundo y consecuentemente la posibilidad de crear y consultar innumerables archivos alimentados por millones de millones de datos en forma de palabras, imágenes y sonidos nos sitúan en una realidad diferente en la que los actos de transferencia, bien sea orales, escriturales o in-corporados, crean y recrean en el tiempo nuevas formas de habitar el cosmos desde la razón y la emoción. Por lo tanto, quien observa del otro lado del dispositivo, al igual que ese turista que podía experimentar emociones auténticas en geografías artificiales, puede racionalizar y encarnar archivos y repertorios transformándolos y transformándose continuamente en algo que no sería otra cosa que una experiencia caliente de la autenticidad.

Para cerrar este recorrido debemos incluir en nuestra revisión el trabajo de Pietrobruno (2014), quien estudia la puesta en escena digital del patrimonio intangible desde YouTube, al contrastar la producción y circulación de información desde la cuenta oficial de Unesco y la de diferentes usuarios alrededor del mundo. Para él los archivos digitales no se basan en historias administradas por una autoridad central que decide su valor y regula su distribución y acceso, están compuestos por unidades separadas y discontinuas de yuxtaposiciones relacionales que producen narrativas múltiples.

En este sentido, los algoritmos de Google y YouTube sobrepasan el poder arcóntico de Unesco en la red, desplazándolo a una miríada de usuarios que crean y comparten información por fuera del alcance de los poderes nacionales y supranacionales. Pietrobruno (2014) indica que los usuarios impactan en el orden y la composición de las listas al subir y bajar videos, adicionar metadatos, dar me gusta y generar discusiones que no necesariamente responden al patrimonio oficial y congelado de Unesco. Así, cerrar diciendo que del otro lado del dispositivo las biografías de quienes observan nuestro mítico barco se transforman al propiciar una experiencia digital que no solo es caliente, en clave de la autenticidad experiencial, sino que se aleja por completo de la frialdad burocrática de los archivos notariales, del acto administrativo que si bien confiere un rótulo es incapaz de despertar vínculos, memorias y significados, en función de un poder arcóntico democratizado y coproductor de repertorios múltiples. Ya lo anotaba Vinck (2018) al señalar que las huellas y los datos conducen a un nuevo orden social basado en el procesamiento algorítmico de la información que compartimos. Es el triunfo de un mundo que se recompone a través de su interfaz digital.

Recapitulando podemos decir que a lo largo de este capítulo presentamos dos formas opuestas de entender originales y copias atadas a las tradiciones de Occidente y

Oriente. E hicimos un recorrido institucional que resume la forma como Unesco entendió y adoptó estas visiones en sus convenciones que fundan el sustrato del aparato del patrimonio mundial. Presentamos desde la teoría tres aproximaciones a la idea de autenticidad, la una atada a la esencia, la otra como construcción social, y la tercera como experiencia. La reflexión sobre esta última forma nos permitió reflexionar sobre la virtualidad, que fue abordada desde quien toma y comparte fotos a la luz de los planteamientos sobre la fotografía y desde quien consulta y observa las imágenes desde las ideas de archivo y repertorio.

La paradoja de Teseo se ha complejizado en grado sumo. Nuestro barco navega simultáneamente múltiples aguas. Puede ser en potencia un barco inalterablemente recio al embate del tiempo, o un navío en construcción que es más idea que cosa, o la experiencia desplazada de quienes lo observan, o de quienes lo ven a través de la mirada compartida de otros. Nuestro barco es frío y calor, signado en los títulos nobiliarios que certifican su procedencia, y, al tiempo mismo, encarnado en la biografía de quienes se sienten interpelados por él. Nuestro barco soporta y refleja la autoridad de los arcontes y transmite la encarnación yuxtapuesta de los usuarios de una red.

CAPÍTULO 4

CARNAVALDEBARRANQUILLA

En la introducción del libro *Cultura y Simulacro*, Jean Baudrillard (1978) utiliza el cuento de Jorge Luis Borges titulado "Del rigor de la ciencia" para hablar del mundo como simulación. Esta historia cuenta que existió un imperio en el que el arte de la cartografía alcanzó tal grado de perfección que los colegios de cartógrafos levantaron un mapa que coincidía puntualmente con sus fronteras. Sin embargo, las generaciones siguientes lo consideraron inútil, lo abandonaron al tiempo y hoy es tan solo una ruina que atestigua las disciplinas geográficas.

En el relato la potencia irónica estriba en el absurdo de una representación que coincide de manera exacta con su original, en el juego de espejos que burla la realidad al copiarla al pie de la letra. Pero el giro amargo que transforma la sonrisa alegre en un gesto grotesco aparece al advertir que la fábula resulta imposible en un mundo donde lo real carece de realidad. Baudrillard (1978) sostiene que se ha perdido la instancia referencial y que lo real ya no es anterior a su representación. Ese vaciamiento de sentido de la realidad es producto del éxtasis de la comunicación, es decir, de la intensidad del flujo de signos que disuelve toda linealidad y toda trascendencia.

Así, la tensión entre el territorio y el mapa expresada en el cuento de Borges, le permite a Baudrillard anunciar el fin de una era donde la realidad producía signos e incluso podía

llegar a ser suplantada por ellos. Se inaugura un momento en el que la realidad, al igual que el mapa olvidado del imperio, se ha despedazado en ruinas y ha quedado reducida a un vacío que se satura una y otra vez de simulacros, que a falta de un origen resultan siendo tanto o más reales que la realidad. En la era hiperreal nuestro barco anclado al puerto no es el original y las fotografías compartidas en las redes su representación, en la era hiperreal se debe entender el #barcodeteseo como principio y como simulacro.

Levi (1999) entiende esa transformación como una de las características principales de la virtualización. Es más, indica que el volverse otro, la disolución de las determinaciones y el traslape de fronteras en la relación entre lo público y lo privado, lo propio y lo común, lo subjetivo y lo objetivo, el mapa y el territorio, puede denominarse "efecto Moebius" y se caracteriza por su movimiento y fluidez. Recalca que esa indeterminación no pude ser considerada ni buena ni mala y que sería errado asociar lo virtual a lo falso, a lo ilusorio o a algo opuesto a lo real. Así, el barco que navega entre principio y simulacro simplemente es el barco propio de la virtualidad.

Habiéndonos situado de lleno en el universo de lo virtual podemos decantar una última vez nuestra reflexión antes de dar cuenta de los modos y resultados de la investigación. Al señalar que en la actualidad los trabajos que utiliza Instagram como objeto de estudio son pocos. En principio, porque esta aplicación se lanzó en octubre de 2010, hace tan solo diez años. Y, en general, porque a las disciplinas académicas les ha costado trabajo entender la virtualidad como un campo promisorio de reflexión social. Adolecemos de epistemologías digitales, de métodos de indagación, pero sobre todo de articular nuevas preguntas frente a sus causas y efectos[8].

---

8 Felizmente esta afirmación se tornará cada vez más difícil de sostener.

Al momento en que escribo estas líneas se estima que Instagram cuenta con más de 1.000 millones de usuarios activos en el mundo que diariamente toman, comparten, organizan, miran, comentan y evalúan millones de imágenes. Este número excede de lejos nuestra capacidad de abstracción, pero pone de manifiesto la importancia del fenómeno. Las redes sociales son espacios huérfanos que hemos dejado de explorar por considerarlos livianos, inabarcables e indescifrables. Hay que ajustar nuestros instrumentos y sumergirnos en estas porque el mundo ya no será de otra manera.

El trabajo de Lev Manovich (2016, 2017) resulta seminal en este empeño, al poner en evidencia que las imágenes compartidas y almacenadas en Instagram pueden entenderse como parte de un lenguaje cultural en el que es posible decodificar temas, narraciones y composiciones colectivas. Su aporte excede los límites disciplinares y abre un fructífero escenario de reflexión en la convergencia del arte, las humanidades digitales y las ciencias sociales. Situándonos de lleno en una realidad en la que las personas perciben, se comunican e interactúan en el mundo de una forma nueva (Serres, 2013).

Un rastreo de la producción académica relacionada con Instagram muestra que a la fecha los trabajos se han ocupado de la representación de las ciudades desde su caracterización en la red (O'Halloran, Chua y Podlasov, 2014: Manosso y Gándara, 2016; Boy y Uitermark, 2016; Manovich 2016). La construcción de la subjetividad mediante las redes sociales (Zappavigna, 2016). La caracterización del "self" digital (Manovich y Tifentale, 2016). La comparación de los modos y estilos de vestir en diferentes países del mundo (Matzen,

---

Basta pensar en el auge de campos como "Social Media Analytics" y las Humanidades Digitales. Para ampliar el tema, se invita al lector curioso a revisar el texto *Humanidades Digitales. La cultura frente a las nuevas tecnologías*, de Dominique Vinck, publicado en 2018.

Bala, Snavely, 2017). Y la forma como se crean representaciones turísticas (Manosso y Gándara, 2016).

4.1 El Carnaval de Barranquilla en Instagram

Por lo tanto, el presente libro surge de un mundo hiperreal y explora la virtualidad por medio del "efecto Moebius" entre el Carnaval de Barranquilla y sus representaciones mediáticas, para lo cual caracteriza y compara un conjunto de imágenes alojadas en la plataforma Instagram bajo el #carnavaldebarranquilla. Apoyándose en la idea que tanto el que comparte como el que observa las fotografías, puede tener una experiencia auténtica del Carnaval en las múltiples relaciones que se tejen entre sus archivos y repertorios. Finalmente, abandonamos la paradoja de Teseo para entrar en el Carnaval de la ciudad de Barranquilla.

En términos metodológicos, la investigación se organiza en tres grandes partes. La primera consistió en la identificación de un corpus documental sobre el Carnaval, la autenticidad, la virtualidad e Instagram. La segunda, en la captura, codificación y análisis de un conjunto específico de imágenes agrupadas en el #carnavaldebarranquilla. La tercera, un trabajo etnográfico del Carnaval dirigido a entender la forma como las personas registran y comparten su experiencia en redes sociales.

Este libro ya ha dado buena cuenta de las reflexiones que surgen de la primera parte de la investigación, en lo que resta nos concentraremos en poner de manifiesto los resultados de los puntos siguientes. En este sentido debemos empezar diciendo que el numeral carnavaldebarranquilla agrupa más de 222 mil fotos, un estudio de todas las imágenes requeriría mayor tiempo, recursos e interrelaciones para el desarrollo de programas de inteligencia artificial que analicen grandes volúmenes de información. Sin embargo, con el ánimo de poner en evidencia que no es necesario contar con herramientas sofisticadas para pensar la virtualidad, se optó por

utilizar recursos ofimáticos básicos y mucha creatividad en todas las etapas del proceso.

En total, se trabajó una muestra de 3.629 fotografías que corresponde a la suma de todas las imágenes subidas a Instagram con el #carnavaldebarranquilla durante los cuatro días del Carnaval de 2018. Aclarar que, si bien existen otros numerales que agrupan imágenes de la fiesta, este es el que alberga más fotografías y el más general, en la medida que no incluye sesgos de tiempo o de espacio, otra sería la información si tomáramos, por ejemplo, el #carnavaldebarranquilla2018miami. Así mismo, señalar que únicamente se recolectaron las fotos que los usuarios compartieron los días 10, 11, 12 y 13 de febrero de 2018, que corresponden a los días del Carnaval y que de por sí constituyen una muestra robusta; en futuras investigaciones sería interesante incluir también las imágenes que se comparten durante el periodo de precarnaval.

Antes de la recuperación de las imágenes se diseñó un libro de codificaciones, que fue afinándose a medida que se recolectaban las fotos con el fin de delimitar y ordenar la información. En general, la organización se hizo en tres grandes conjuntos: el primero, constituido por los datos básicos que los mismos usuarios incluyen en sus fotos como la fecha, el lugar, el texto o los *emojis* que acompañan la imagen. El segundo, relativo a la descripción formal de la fotografía en que se preguntaba qué tipo de imagen es, quiénes, dónde y qué se registraba y si aparece o no algún elemento patrimonial. El tercero, de naturaleza interpretativa en el que se buscaba identificar las intenciones y las emociones que subyacen a las imágenes.

La matriz de información resultante fue depurada cuidadosamente y se revisaron las categorías emergentes con el fin de unificar, ajustar y actualizar la información. Sobre los datos contenidos en esta tabla se aplicaron una serie de pruebas de estadística descriptiva como conteos, frecuencias y frecuencias relativas, con el ánimo de construir un modelo

de la muestra analizada. Al mismo tiempo, se trabajó con las imágenes recolectadas aplicando sobre ellas algunas de las técnicas básicas del análisis visual, discriminando así tonos, brillos, saturaciones y colores dominantes. Claramente, la combinación del trabajo de catalogación de las imágenes, sumado al análisis visual, nos permite comparar sus atributos visuales desde las categorías construidas.

Ahora bien, el trabajo de archivo se complementó con una visita etnográfica a la ciudad de Barranquilla durante el Carnaval de 2019. En esta oportunidad la atención recayó en el modo como se documenta, comparte y consume el Carnaval en Instagram. La idea era dar sentido y entender los porqués de las tendencias identificadas en las imágenes, para lo cual se realizaron una serie de entrevistas semiestructuradas, registros visuales y anotaciones etnográficas sobre el fenómeno. La codificación previa de las fotos hizo posible aguzar la mirada sobre lugares, personas y acontecimientos específicos dentro de la agenda festiva, y las imágenes que acompañan la reflexión corresponden a lo documentado durante el trabajo de campo.

4.2 El Carnaval virtualizado, una mirada a la base de datos

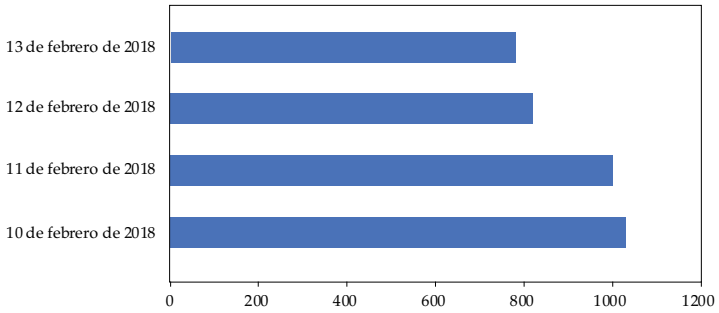
Iniciemos nuestra caracterización anotando que las 3.629 se distribuyen en el tiempo de forma descendente, es decir, que la cantidad de fotos compartidas disminuye a diario. El primer día se compartieron 1.028 fotos, el segundo 1.002, el tercero 818 y el cuarto 778. Esto es previsible en la medida que los primeros días la imagen certifica la presencia de quien participa de la fiesta. Y además nos hace pensar que las actividades de los primeros días tienen un valor más alto de exhibición que las últimas.

Continuando con la descripción general del Carnaval en Instagram podemos revisar los lugares que los usuarios referencian con mayor frecuencia en sus fotos. Anotar que



Fotografía 1. Ejemplo de las imágenes analizadas, compartida en Instagram por @pigijey

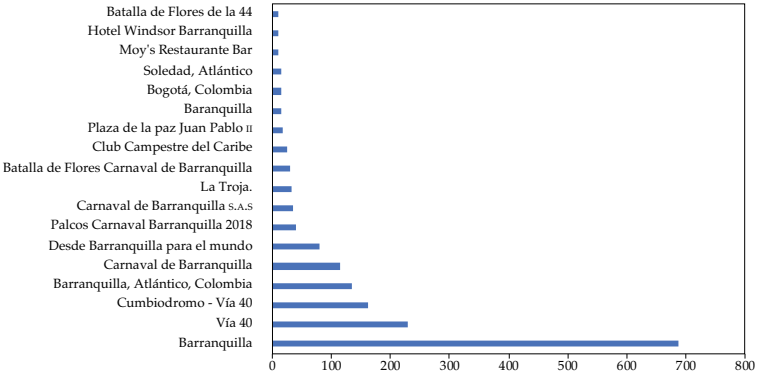
Tabla 1. Cantidad de fotos por días del Carnaval



la plataforma deja abierta la posibilidad de indicar esta información, por lo tanto, depende del usuario si utiliza o no la función. La siguiente tabla debe leerse entonces como el resultado del acto intencional de vincular fotos y lugares.

Más allá de las referencias a la ciudad, signadas en entradas como: "Barranquilla", "Barranquilla, Atlántico,

Tabla 2. Ubicación de la imagen en Instagram



Colombia", "Carnaval de Barranquilla" o "Desde Barranquilla para el mundo", resulta diciente que la asociación dominante es con la Vía 40 y sus palcos[9]. Esto nos lleva a pensar en que, si bien durante el Carnaval se organizan eventos públicos y reuniones privadas en todo Barranquilla, la representación de la fiesta en Instagram tiene como eje principal la Vía 40, ese es su espacio de reproducción, es el lugar donde se teje su relato auténtico. Allí se realiza la Batalla de Flores el primer día, la Gran Parada de Tradición el segundo y la Gran Parada de Comparsas el tercero. Pero más allá de esto hay un deseo de compartir esta ubicación, hay una compulsión por mostrar que se está allí, una pose lista y un gesto ensayado. Las imágenes del sitio son el signo de que se cuenta con los medios, los contactos o las habilidades para desfilar o contemplar la fiesta desde los palcos.

9 Los palcos son tribunas dispuestas a ambos lados de la Vía 40. Cada uno de ellos tiene un nombre particular y ofrece una experiencia diferente. El acceso a los palcos tiene un costo alto y no todos los habitantes de la ciudad podrían darse el lujo de pagar por estos. Llama la atención que incluso la Alcaldía tiene su propio palco, y poder entrar allí implica un complicado juego de favores y alianzas.



Fotografía 2. Grupo de personas se fotografía sobre la Vía 40.



Fotografía 3. Dos mujeres posan al lado de su carroza antes de iniciar el recorrido por la Vía 40.



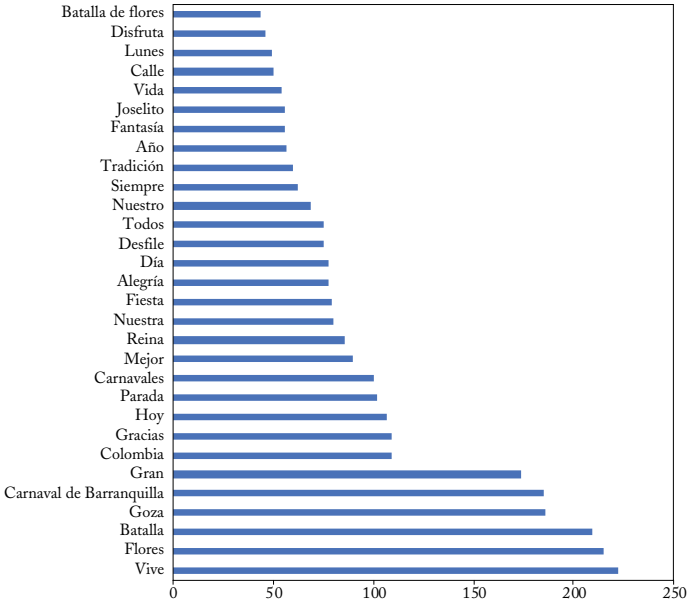
Fotografía 4 . El registro constante de la experiencia.

Ahora bien, los usuarios de Instagram también tienen la posibilidad de acompañar sus fotos con un texto que actúa como pie de foto y que glosa, enriquece, complementa o explica la imagen. En este caso se tomaron todos los textos, se individuaron las palabras que los componen y se calculó su recurrencia.

Lo cual nos presenta un interesante escenario de asociación. En primer lugar, evidenciar que el lema del Carnaval "Quien lo vive es quien lo goza" es la frase que más se repite en los pies de foto. En segundo, que "La gran batalla de flores" es el evento más destacado en concordancia con la exaltación de la Vía 40 que habíamos anotado previamente. Tercero, que son frecuentes las palabras cargadas de valoraciones positivas como: gracias, mejor y alegría. Y cuarto, que las repeticiones muestran un marcado interés por resaltar pertenencia y tradición.

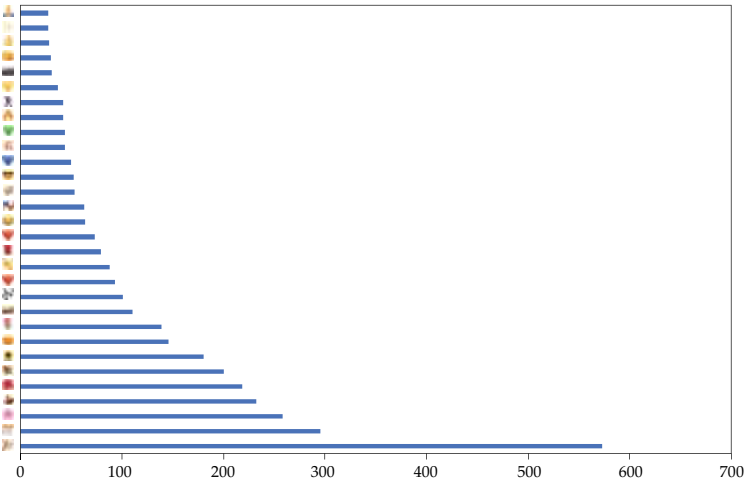
Sin embargo, este punto admite que nos detengamos un momento a pensar no solo en lo que aparece sino en lo que

Tabla 3. Palabras más repetidas dentro de los textos que acompañan las fotografías



no. Resulta particularmente significativo que en el compendio de palabras no aparezca "patrimonio". De hecho, es una gran ironía, puesto que desde la administración local y nacional el ser parte de las listas de patrimonio mundial de Unesco es uno de los principales temas por destacar, es el relato oficial de la fiesta. Lo anterior nos permite decir que el Carnaval virtualizado desconoce su filiación con el patrimonio, esta condición le es ajena, o les es indiferente a los usuarios que decidieron compartir una imagen del Carnaval en sus perfiles con el rótulo #carnavaldebarranquilla. Esto da fuerza a la idea que el patrimonio es un concepto ajeno a las personas, y por más que instituciones y academias nos afanemos en rendir constante homenaje, las personas lo anulan de su relato personal.

Tabla 4. Emojis más repetidos dentro de los textos que acompañan las fotografías



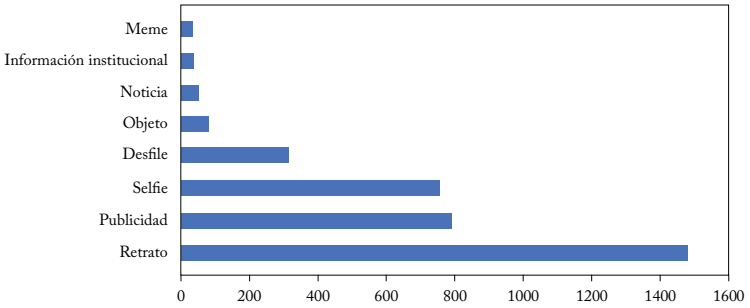
Desde el punto de vista de la frecuencia de *emojis* incluidos en los textos que acompañan las fotografías estudiadas del Carnaval, resulta que los de bombas y bolas de confeti son los más utilizados. Su asociación es directa con fiesta y celebración. Los de flores ocupan una porción importante y claramente hacen alusión a la Batalla de las Flores que poco a poco se consolida como la sinécdoque del Carnaval en Instagram. Notas musicales, personas bailando, corazones y banderas de Colombia completan este cuadro.

Ahora bien, hasta acá la información básica que los usuarios comparten de forma explícita junto con las imágenes. Podemos pasar entonces a analizar la información extraída del análisis y de la interpretación de fotos. Y en este orden de ideas, comenzar revisando la distribución por tipo de foto, acá los retratos priman sobre las demás, de hecho, son más del doble de las "selfies". Llama poderosamente la atención que el segundo renglón lo ocupe la publicidad, en la medida que nos anticipa que el Carnaval es un espacio

importante para la comercialización de bienes y servicios. Indicar finalmente que en la tabla se individualizan fotos de desfiles y de objetos que por su recurrencia se consideraron como categorías en sí mismas.

Si bien habíamos traído a colación las referencias espaciales que utiliza la gente para ubicar las fotos, decidimos ampliar la representación espacial identificando en cada una de las imágenes el lugar desde donde se toma o el que queda registrado en la imagen. Así, pudimos rastrear

Tabla 5. Frecuencia tipo de fotos del Carnaval





Fotografía 5. Tipo de foto "retrato", compartida en Instagram por @luisjosemancilla



Fotografía 6. Tipo de foto "selfie", compartida en Instagram por @alejandro_695



Fotografía 7. Tipo de foto "información institucional", compartido en Instagram por @prosperidadcol

ubicaciones, referentes y lugares partiendo del principio de identificar el lugar más preciso posible.

Por tanto, sorprende poderosamente que el lugar individual desde donde se tomaban más fotos sea la casa, ya que nos ofrece una dimensión nueva frente a lo identificado en los lugares referenciados por los usuarios. Sin embargo, resulta claro que si sumamos las otras fotografías y comparamos espacios públicos y privados el resultado es diferente.



Fotografía 8. Tipo de foto "meme", compartido en Instagram por @tamarindocol

En todo caso, de las dos gráficas anteriores se puede decir que la representación que se construye sobre el Carnaval en Instagram lo muestra como un conjunto de manifestaciones que se celebran en el dominio de lo público, la gente se toma calles y barrios, y desde ahí comparte su experiencia, dando primacía a los desfiles que allí se realizan. Pero se afirma también que cerca del 10% del total de las fotos corresponde a imágenes de casa, de espacios privados, de relatos domésticos. Bares, restaurantes y hoteles son lugares que también merecen ser registrados y entre ellos "La Troja"[10] como uno de los más representativos de la experiencia carnavalera.

10 Fundado en 1966, este establecimiento es una de las mecas de la salsa en la ciudad de Barranquilla y un lugar de referencia para propios y extraños.

Tabla 6. Frecuencia de lugares que aparecen en las fotografías

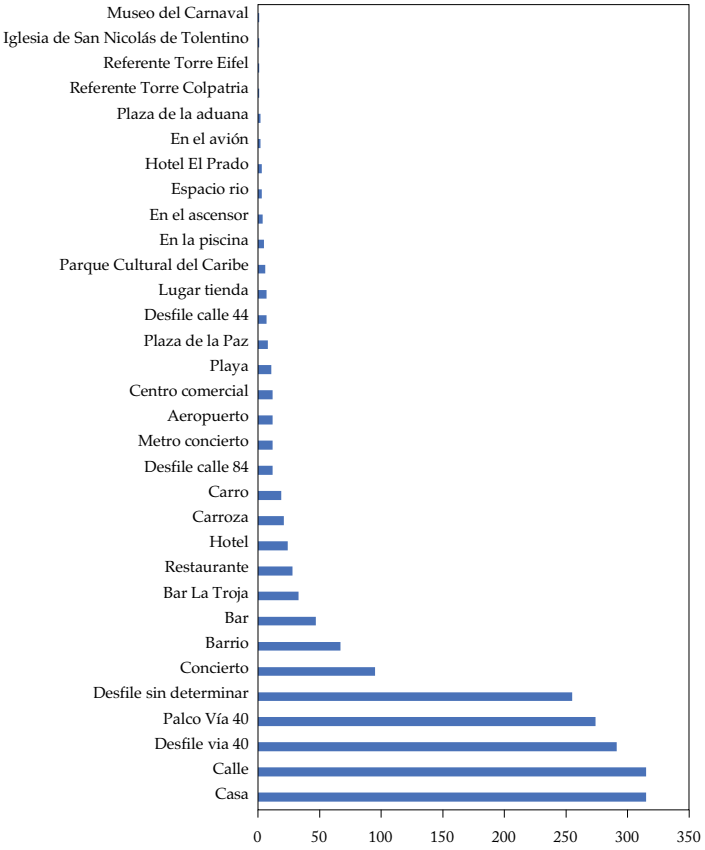
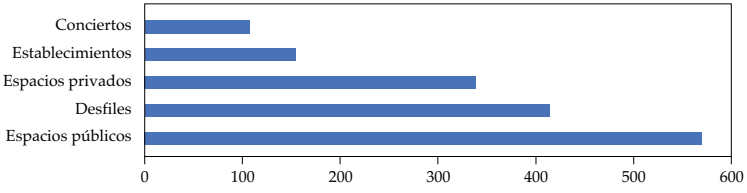


Tabla 7. Frecuencia de lugares que aparecen en las fotografías agrupados.





Fotografía 9. Asistencia masiva a uno de los eventos públicos del Carnaval.



Fotografía 10. Personas tomándose una foto frente un aviso de La Troja.



Fotografía 11. Tipo de foto tomada desde la casa, compartida en Instagram por @bley_charrys

Ahora bien, podemos ser quisquillosos y ajustar el filtro con mayor precisión. Identificando qué se fotografía en las imágenes de la Vía 40: 50% de ellas son fotos que se toman desde los palcos y micropalcos al desfile; 47% corresponden a fotografías que se toman desde palcos y micropalcos a los palcos mismos, y el 3% son fotos que se toman desde el desfile. De lo anterior resulta increíblemente interesante que la distribución homogénea de fotos al desfile y al palco nos muestra que tiene la misma importancia registrar la puesta en escena del desfile con sus bailes, carrozas y coreografías, como la experiencia de ser espectador, de estar entre el público, de participar observando, de tener un lugar en los tan anhelados palcos.

Para cerrar este recuento, se debe indicar que también se revisó en detalle la distribución de las fotos que correspondían a establecimientos, que suman un total de 154 fotos. En esta categoría el 52% corresponden a bares, 18% a restaurantes, 17% a hoteles, 8% a centros comerciales y el



Fotografía 12. Personas tomando fotos al desfile desde los palcos.



Fotografía 13. Imagen tomada a los palcos, compartida en Instagram por @glendacamargo

5% tiendas de barrio. Estos números son interesantes en la medida que nos muestran que la experiencia de la fiesta se relata desde el bar, y desde ahí se teje una relación con el baile y el consumo de alcohol.



Fotografía 14. Momento en el que se toma una foto desde el desfile.

Ahora bien, otra de las pruebas permitió identificar quiénes y cómo aparecen en las imágenes. En este ejercicio se seleccionaron las fotos donde salen personas como tema principal; se realizó un conteo y se estableció que el 57% de las imágenes registra fotos de un grupo de personas y

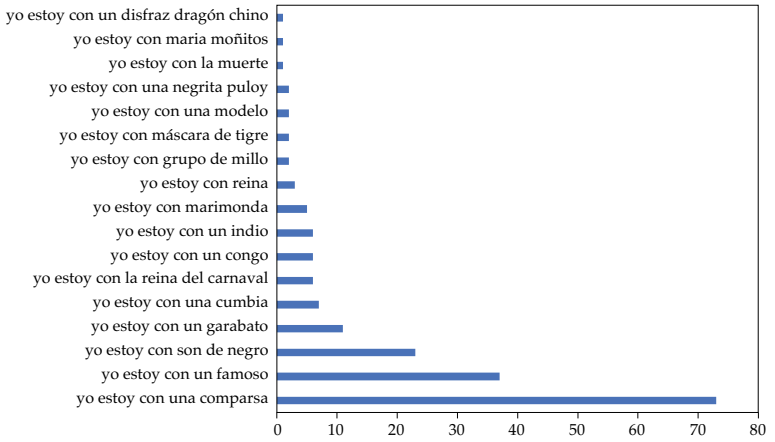


Fotografía 15. Un local dentro de un centro comercial imita en sus vitrinas una situación propia de un bar durante el Carnaval.

el 43% de una persona sola. Que en las imágenes aparecen hombres y mujeres en una proporción del 35%, solo mujeres en un 39% y solo hombres en un 26%. Que el 77% de las imágenes corresponde a adultos, el 14% a niños y el 8% a personas de la tercera edad. Pero tal vez el dato más llamativo es que del total de las imágenes que se analizaron con este filtro, es decir, de 2.308 fotos, el 76% habla de quien toma la foto, mientras que el 24% de alguien más, el Carnaval, entonces, se narra en primera persona, soy yo en la fiesta, es mi historia personal la que comparto.

Dentro del conjunto de fotos en las que el protagonista aparece con alguien más se hizo un conteo de los personajes de la fiesta con los cuales se suele aparecer. Acá se nota que el registro con comparsas ocupa el primer lugar y dobla el segundo renglón que corresponde a fotografías con famosos de la vida pública nacional, principalmente actores o cantantes. Le siguen en aparición los motivos específicos del

Tabla 8. Frecuencia de imágenes donde el protagonista sale con un personaje del Carnaval



Carnaval como el son de negro, el garabato y la cumbia, por anotar los primeros. El auto registro indica un interés por ser parte, por entrar en la órbita de la fiesta, por incluirse en las comparsas.

Por consiguiente, habiendo expuesto las frecuencias relacionadas con el tipo de fotografías, los lugares y las personas, podemos pasar a revisar en detalle los elementos del Carnaval presentes en las imágenes. Sobre este punto se debe anticipar que del total de fotografías se hizo un conteo general que estableció que el 89% contiene elementos que se pueden relacionar con la fiesta, y el 11% no tiene relación alguna. Destacar que de ese 89% el 22% corresponde a fotos que muestran a las personas engalanadas con atuendos, maquillaje o accesorios alusivos al Carnaval.

De las fotos que contienen elementos relacionados con el Carnaval se procedió a afinar el filtro y se hizo un conteo de las danzas y disfraces de la fiesta. Así se pudo establecer que en el universo virtual contenido en el #carnavaldebarranquilla, el disfraz de marimonda es el más popular. Ese

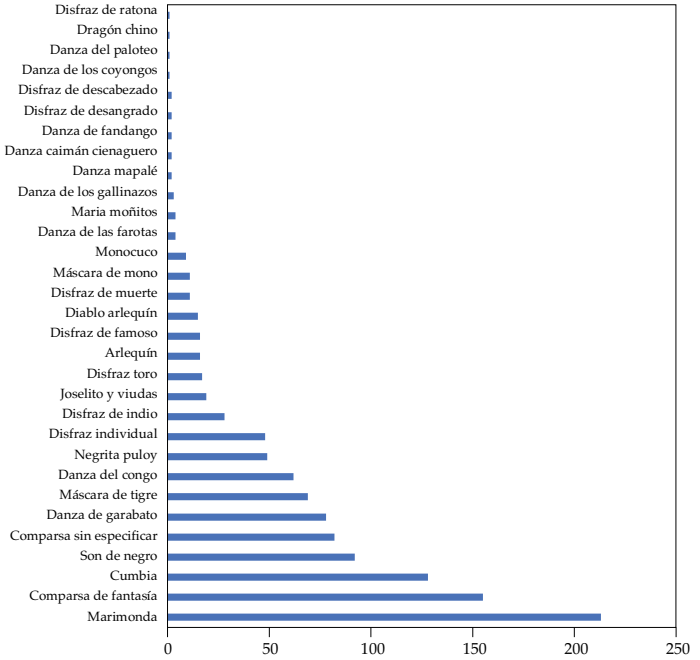


Fotografía 16. Un retrato con los personajes de la fiesta.

puesto lo disputa con las imágenes relativas a las comparsas y en menor medida aparecen la cumbia, el son de negro y el garabato. Lo anterior es interesante, puesto que en los expedientes de candidatura del Carnaval frente a la Unesco se destacan las danzas tradicionales, pero la marimonda no está representada con la fuerza que acá se manifiesta. Eso nos muestra nuevamente fisuras entre la mirada académica y la puesta en escena comunitaria de la fiesta.

Así mismo, se hace evidente que algunas de las danzas y de los disfraces o tienen una menor participación o simplemente no son considerados como objetos de interés fotográfico. Las danzas del Paloteo, la de los Coyongos, del Fandango o del Caimán tienen un rango de aparición muy bajo en el escenario virtual de la fiesta. Nuevamente nos preguntamos por lo representativo, por lo que se muestra y lo que se comparte, por la imagen que queda alojada en quien observa las imágenes desde otro lugar. El Carnaval

Tabla 9. Frecuencia danzas y disfraces del Carnaval





Fotografía 17. Foto categoría "marimonda", compartida en Instagram @eliuthmartinez



Fotografía 18. Marimondas por la Vía 40.

acá encuentra su signo, su producción de autenticidad en la marimonda, que paradójicamente es tan frecuente que se vuelve invisible para los ojos de la administración.

Siguiendo con la revisión detallada de los elementos presentes en las imágenes se observa que muchas fotos con-



Fotografía 19. Muñecos en las calles con máscaras de marimondas.



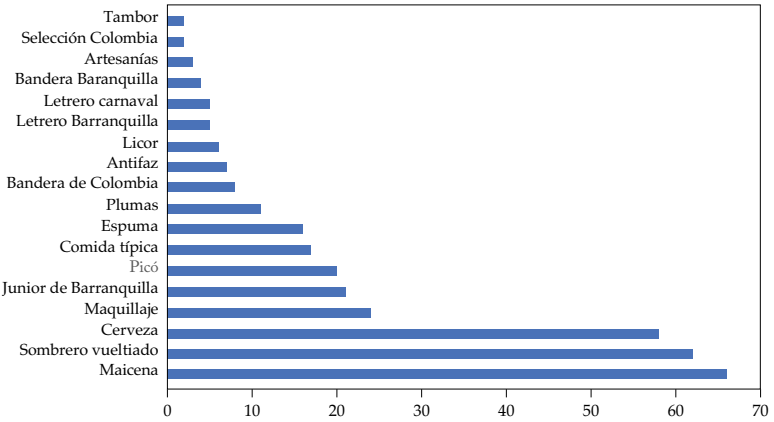
Fotografía 20. Comparsa de Fantasía en la Vía 40.



Fotografía 21. Integrante de una comparsa de fantasía posa para la foto.

tenían productos, objetos y temas de aparición recurrente, que no necesariamente tienen una relación directa con danzas o disfraces, pero que por su presencia y persistencia se vuelven ellas mismas signos, o mejor, huellas del Carnaval. Ocupa el primer lugar la maicena, una harina fina que se

Tabla 10. Frecuencia elementos relacionados con la experiencia del Carnaval



extrae de la fécula del maíz y que tiene diversos usos gastronómicos. Pero en Carnaval es una prueba del festejo, un reflejo de la diversión. Hombres y mujeres enharinados se testimonian participando del jolgorio como quien ha estado en el campo de batalla.

Al uso de la maicena le siguen elementos tales como el sombrero vueltiado, símbolo artesanal de las sabanas de Córdoba y Sucre. Los motivos relativos al Junior, el equipo de fútbol de la ciudad de Barranquilla. O el picó, un aparato de sonido propio de la costa norte del país, que cuenta con grandes parlantes y con una estética que combina lo afro, lo urbano y lo popular. A esa tríada de signos del Caribe la complementa la cerveza, que aparece con recurrencia en las fotos y que complementa el escenario y la utilería propios de la puesta en escena carnavalera.

Para cerrar la caracterización de los elementos presentes en las imágenes de la fiesta se realizaron tres conteos adicionales, con el fin de entender mejor algunos elementos clave de la fiesta: las carrozas, las reinas y los músicos. Frente a las carrozas la distribución muestra que se busca registrar

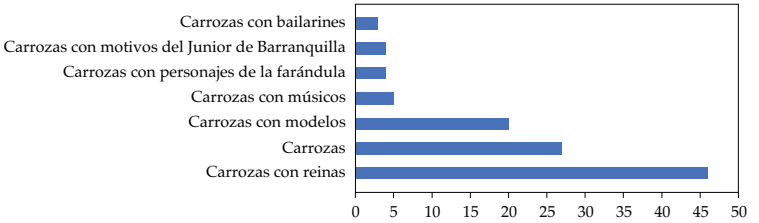


Fotografía 22. Tipo de foto "Maicena", compartida en Instagram por @jlonodo13



Fotografía 23. Hombre enharinado disfruta la fiesta.

Tabla 11. Frecuencia carrozas



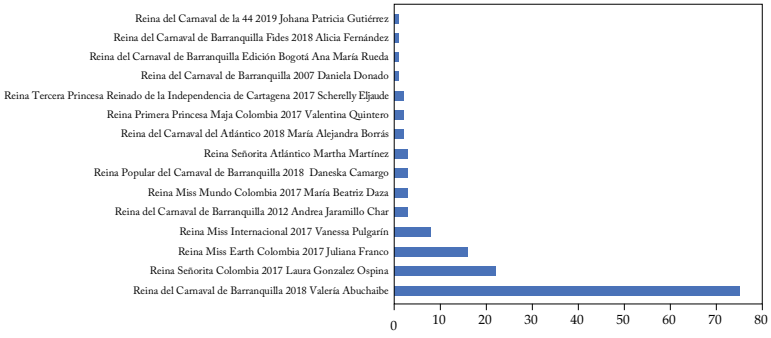


Fotografía 24. Carroza en construcción.

aquellas en las que aparecen las reinas, una de las figuras más deseadas en el tinglado del Carnaval.

De hecho, dentro de la nutrida constelación de reinas la que aparece la mayor parte de las veces en las fotografías es Valeria Abuchaibe, reina del Carnaval de 2018 momento en el cual se hizo la pesquisa de imágenes. Podría decirse que la reina, al igual que la Vía 40 y que la figura de la marimonda son los símbolos y experiencia encarnados de la fiesta en el devenir del efecto Moebius virtual del Carnaval.

Tabla 12. Frecuencia reinas





Fotografía 25. Una reina saluda desde su carroza.



Fotografía 26. . Una reina desfila en los actos del Carnaval.



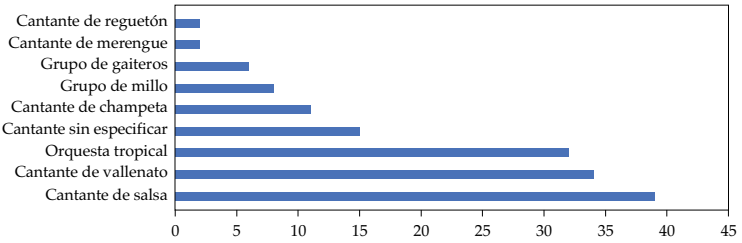
Fotografía 27. Comitiva de la Reina durante el Carnaval de 2019.



Fotografía 28. Imagen tipo de "foto con reina", compartida en Instagram por @ drwilmangutierrez

En cuanto a los músicos, se hizo una catalogación por géneros. Del ejercicio se pone de manifiesto que la salsa es la más registrada, lo cual está en concordancia con los conciertos que se realizan en el marco del Carnaval; sería interesante reflexionar sobre las relaciones entre músicas de producción y circulación local como el vallenato, la champeta y los grupos de millo y gaitas frente a los gustos globalizados encarnados en la salsa.

TABLA 13. FRECUENCIA MÚSICOS





Fotografía 29. Músico recorre las calles de la ciudad.

Ahora bien, a esta altura ya hemos hecho el recuento de los hallazgos vinculados con la información básica compartida explícitamente por los usuarios, como el día de publicación, la ubicación, los textos y *emojis* que acompañan las imágenes. También hemos dado cuenta de la información que se extrae de las fotos mediante su análisis descriptivo como son el tipo de fotos, los lugares registrados, las personas que aparecen y los temas principales de las imágenes. Así

las cosas, podemos dar un paso más allá y proponer un ejercicio de interpretación rastreando la intencionalidad subyacente.

Este es un ejercicio difícil en la medida que se basa en una percepción; sin embargo, es válido en cuanto nuestros actos están cargados de intenciones subyacentes, y en la medida que las redes son un espacio abierto para compartir mensajes que se encapsulan en múltiples formatos. Espejos de nosotros son nuestras fotos en la representación de miles de individualidades digitales. Así, se realizaron dos pruebas, la primera, sobre lo que probablemente quería ser transmitido con la foto, una intención, una idea, una puesta en escena. La segunda, lo que se recibía, lo que podía ser percibido, lo que se leía inscrito en las imágenes. Anotar finalmente que para la definición de las categorías se tomó como fuente los pies de foto que acompañan las fotografías en la aplicación.

Desde la primera orilla identificamos que la mayoría de fotos querían dejar claro que las personas se estaban divirtiendo. Hay una necesidad fuerte por mostrar cómo el Carnaval es un espacio lúdico de transformación de la cotidianidad. Acá estoy yo y "me estoy divirtiendo", este es un momento para mí, una suerte de recompensa. Esta categoría puede sumarse a las de "quiero mostrar que disfruto la vida" o "quiero mostrar que este es el mejor momento de mi vida".

A ese conjunto de categorías le sigue el de "resalta lo colorido, lo exuberante y lo exótico del Carnaval" y "resalta la locura del trópico", que pone en escena la idea de mostrar la fiesta y sus particularidades. La tercera categoría tiene un tono celebratorio, pero se centra en las personas, hijos, padres, abuelos o figuras representativas de la fiesta, acá entran temas como "sirve como un pequeño homenaje" o "esta publicación es de un club de fans". Finalmente, anotar que también hay un interés auto celebratorio vinculado al cuerpo y la belleza, las imágenes pueden querer decir

Tabla 14. Frecuencia de lo que probablemente se quiere transmitir con la foto.





Fotografía 30. Tipo de foto "me estoy divirtiendo", compartida en Instagram por @khoran02

"quiero que con esta foto me desees", "resalta la belleza femenina", "resalta la exhibición del cuerpo".

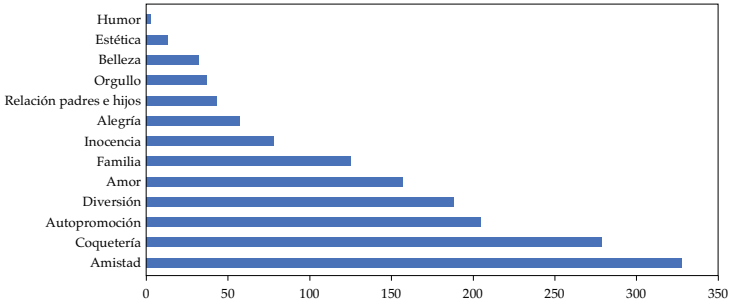
Ahora bien, desde la segunda orilla, es decir desde lo que se recibe encriptado en la imagen, hicimos un ejercicio que va de lo general a lo específico. En primera medida, se



Fotografía 31. Tipo de foto "esta publicación sirve como un pequeño homenaje", compartida en Instagram por @wiandres_1014

agruparon las sensaciones y sentimientos que transmiten las fotos, y el resultado fue que la mayoría compartía sentimientos de amistad, coquetería y autopromoción.

Tabla 15. Frecuencia emociones y sentimientos que transmiten las fotos.





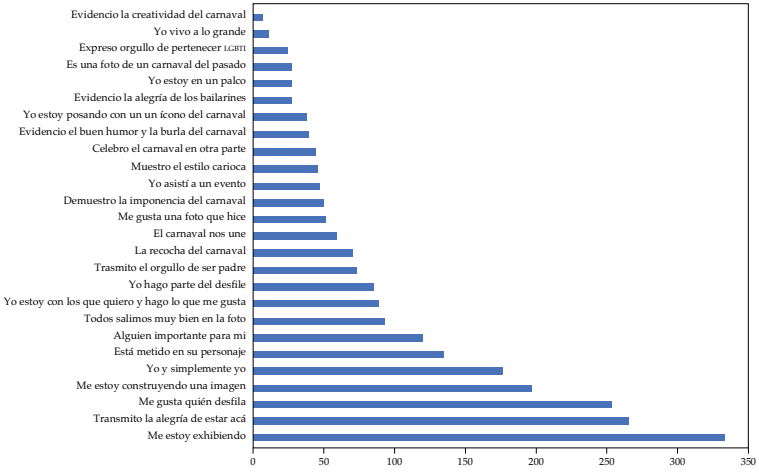
Fotografía 32. Foto catalogada como "Amistad", compartida en Instagram por @jencycarolina



Fotografía 33. Foto catalogada como "Amor", compartida por @cortinacindy

Y posteriormente se refinó esa apuesta y se reorganizaron las categorías una vez más. La primera de las que se percibe es que el autor de la imagen "se está exhibiendo", lo cual va en concordancia con ese deseo de mostrar que se vive una experiencia única, y sumado a la categoría siguiente "trasmito la alegría de estar acá" nos muestra que esa experiencia es divertida, alegre y rompe la norma. En términos de su frecuencia, sigue "me gusta quien desfila", que articulado a lo expuesto, muestra la simpatía por los personajes y por los actores del Carnaval.

TABLA 16. FRECUENCIA CATEGORÍAS
SOBRE LO QUE TRANSMITEN LAS FOTOS



Arribados a este punto, podemos cerrar la primera etapa de análisis de la información construida sobre conteos simples de repeticiones en las imágenes recolectadas. De lo anterior se sintetiza que la experiencia del Carnaval virtualizado nos pone de manifiesto la necesidad de documentar desde el primer día la presencia en la fiesta y la participación de los eventos que se celebran en la Vía 40, en este lugar no



Fotografía 34. Tipo de foto "me estoy exhibiendo", compartida en Intagrampor @tatiana_jimenezm

solo se destacan los desfiles, sino también la presencia en los palcos. Máximas como "Quién lo vive es quien lo goza" se repiten en el espacio virtual, la fiesta y de esta la "gran Batalla de Flores", como su evento cumbre, el estar en las calles y los barrios de forma diferente a lo habitual.

El barco de Teseo del Carnaval en Instagram se describiría más o menos en estos términos: salir en la foto con una comparsa, dejar un testimonio de que también sufrió una descarga de maicena luciendo un sombrero vueltiado y en la mano una cerveza; marimondas, comparsas de fantasía, cumbias y son de negro. Mostrar las carrozas y en ellas a las reinas encumbradas. La soberana indiscutible es la reina del Carnaval. Más allá de su nombre, ella es signo de la fiesta, y yo me divierto al verla pasar saludando, me divierto en las poses que ensayo varias veces frente a las cámaras, mientras queda la huella del colorido y exótico escenario del Carnaval. Es tiempo de amistad, espacio de

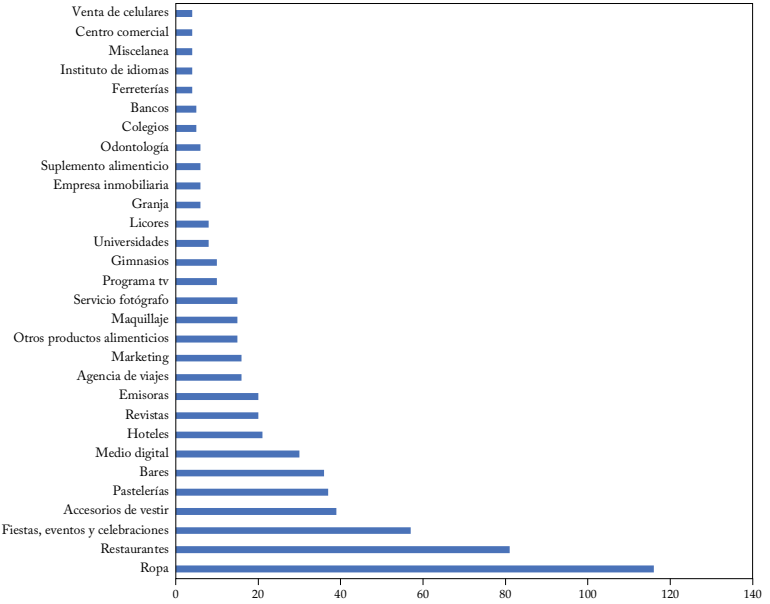
coquetería. El Carnaval me sirve para exhibirme. Quien lo vive es quien lo goza".

Un apartado especial de la reflexión lo merece el tema de la publicidad y de la presencia de marcas en el Carnaval. Como habíamos anotado, 790 fotografías de las 3.629 fotos estudiadas bajo el # carnavaldebarranquilla corresponden a este tipo de publicaciones y merecen una revisión detallada. Así, al revisar la distribución vemos que el producto más promocionado tiene que ver con prendas de vestir y con sus accesorios, anotar que muchas de estas prendas corresponden a "pintas carnavaleras", es decir, a ropa colorida con diseños y leyendas alusivos a la fiesta. Le siguen los restaurantes, bares y hoteles que indiscutiblemente ven en el Carnaval una buena época para subir sus ventas. Curioso resultó encontrar una frecuencia alta de promoción de pastelerías, lo que se aleja un poco de la idea del tipo de productos que se consumen en Carnaval, pero son múltiples los motivos de tortas, galletas y amasijos con motivos festivos.



Fotografía 35. Foto tipo "pastelerías", compartida en Instagram por @dulceinabyginasantrich

Tabla 17. Frecuencia por tipos de productos promocionados en Instagram



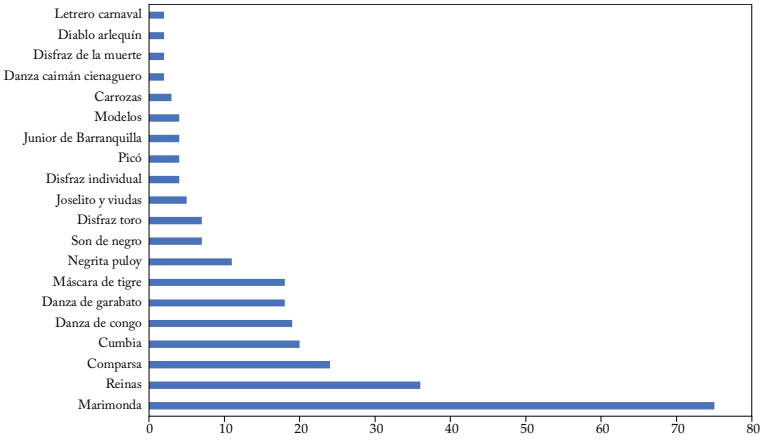
Al observar desplegada la lista es claro que el Carnaval es una estupenda excusa para promocionar todo tipo de productos. Entre los más insólitos para referirnos acá tenemos: gimnasios, universidades, empresas inmobiliarias, servicios de odontología o ferreterías. Ahora bien, también se consultó cuáles eran los motivos del Carnaval que acompañaban estas publicaciones para conocer la asociación de los elementos constitutivos de la fiesta con los productos.

De acá se desprende que de la publicidad que usa la fiesta como motivo, la marimonda es el signo que más se utiliza. La eterna marimonda, que también aparecía como el disfraz más recurrente en las demás publicaciones. La figura de la reina también es un tema publicitario y el vehículo para hacer más deseables los productos. Y, en tercer lugar, las



Fotografía 36. Tipo foto "odontología", compartida en Instagram por @odonto.cfc

TABLA 18. TEMAS DEL CARNAVAL UTILIZADOS EN LA PUBLICIDAD



comparsas como otro de los motivos que abstraen la idea misma del Carnaval.

Para completar la indagación se hizo un ejercicio paralelo en el que se revisaron las fotografías y se buscó identificar los productos y las marcas que aparecían incidentalmente en



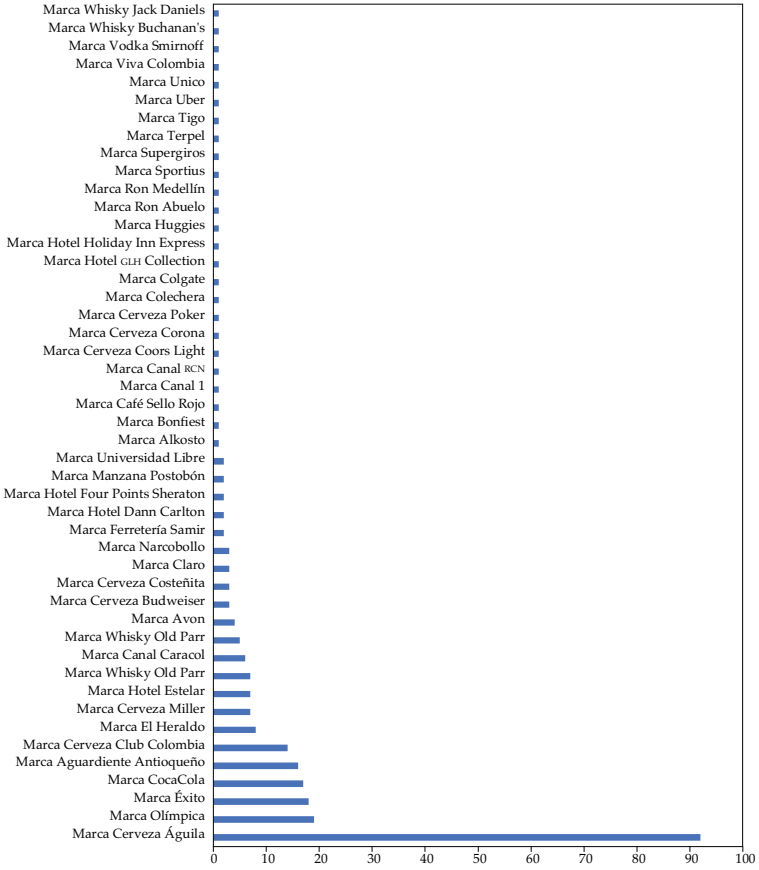
Fotografía 37. Foto categoría "Joselito y viudas", compartida en Instagram por @carnes_santacruz



Fotografía 38. Productos del Carnaval.

ellas. Es decir, aquellas publicaciones que no siendo material publicitario contenían un objeto, una marca o el símbolo de una marca. En términos generales, el 59% de estas imágenes dejaban entrever bebidas alcohólicas, el 15% corresponde a grandes superficies y el 7% a bebidas gaseosas, por citar las más recurrentes.

Tabla 19. Marcas que aparecen incidentalmente en las fotografías.



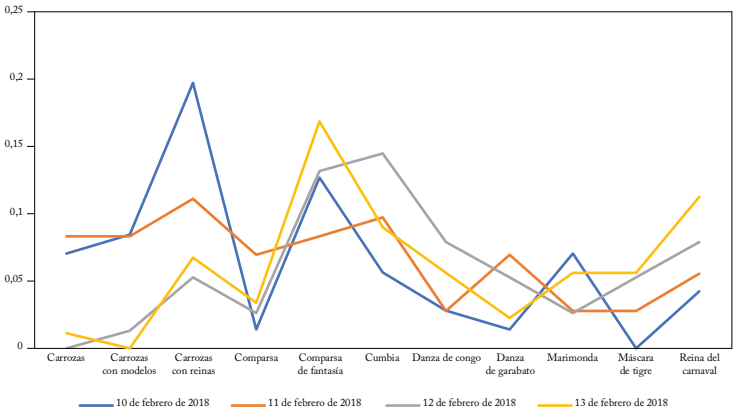


Fotografía 39. Tipo de publicidad incidental cerveza, compartida por @peter18a

Acá se presenta en detalle esa relación de marcas, siendo la de Cerveza Águila por mucho la de mayor aparición. Seguidas por los supermercados Olímpica y Éxito. Señalar que esas marcas hacen parte del paisaje del Carnaval, están incrustadas en los relatos individuales de la fiesta, componen su inconsciente óptico. Entonces bien, el Carnaval supone el consumo de productos e imágenes de esos productos en carrozas, palcos, calles; hay una serie de marcas que se repiten una y otra vez.

Superado el tema de la publicidad y de la incidencia de productos en las fotos de la fiesta, podemos iniciar el trabajo de correlación de categorías. Acá la idea consiste en poner a dialogar diferentes líneas de información con el fin de presentar un panorama más detallado y especialmente para sacar a flote relaciones que es difícil ver de otra manera. Es interesante revisar los datos en clave de sus frecuencias relativas porque nos da otro panorama frente a los conteos simples mostrándonos la comparación proporcional frente al número de publicaciones. Iniciamos identificando la relación entre los temas centrales de las fotos, en contraste con los días en los que se compartieron las imágenes, puesto que se quiere poner en evidencia cómo se transforma la representación de la fiesta con el pasar del tiempo.

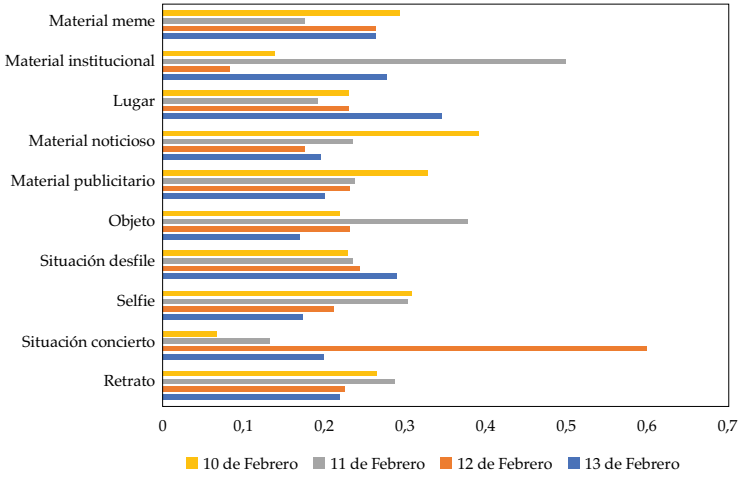
Tabla 20. Frecuencia relativa tema principal de la foto por días del Carnaval



La tabla nos muestra que el primer día la mayor proporción de imágenes tuvieron como tema central las carrozas con reinas, seguidas por las comparsas de fantasía y las marimondas. El segundo, con una distribución más uniforme mantiene la misma tendencia. En el tercero, la exhibición cambia diametralmente y presenta como tema principal la cumbia, seguida de las comparsas de fantasía, y por último, las danzas del Congo y la reina del Carnaval. En el cuarto día la tendencia sigue transformándose y ubica en primer lugar a las comparsas de fantasía, seguidas por las imágenes de la reina y la cumbia. De lo anterior se anota que el relato central de la fiesta se transforma en el tiempo, cada día tiene un objeto del deseo diferente, que a medida que la celebración avanza se va moviendo de las carrozas con reinas hacia la cumbia y a las comparsas de fantasía.

El siguiente ejercicio consistió en poner en contraste la proporción de tipos de fotos por la fecha en la que fueron publicadas. De la gráfica resultante se ve que en términos de frecuencias relativas, en el primer día del Carnaval priman las noticias y la publicidad. En el segundo, el material

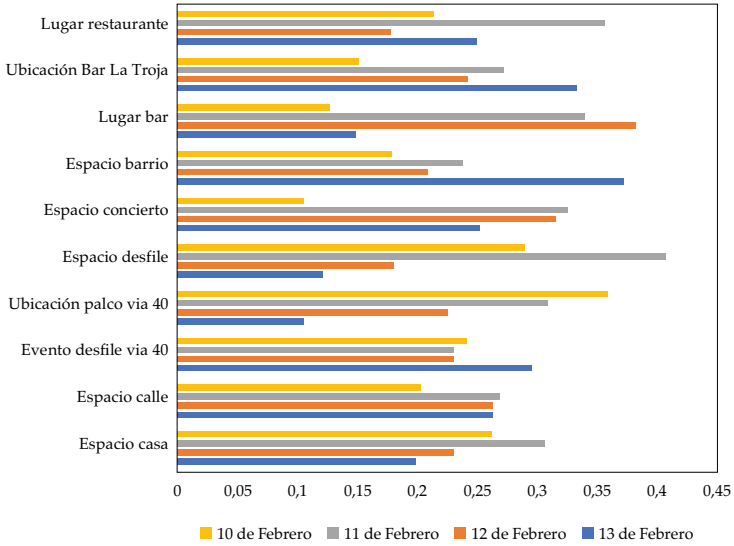
Tabla 21. Frecuencia relativa tipos de foto por días del Carnaval



institucional y los objetos. En la tercera jornada, conciertos y memes. En el cuarto día, lugares y desfiles. De tal manera, decir que a la par que el tema principal de la foto cambia, también se transforma el tipo de foto que se comparte.

Siguiendo con la transformación en el tiempo, hicimos la prueba de mirar los cambios en las proporciones de los lugares que aparecían en las imágenes por cada uno de los días analizados. Para el primer día la tendencia identificada en los conteos se mantiene y la proporción de fotos que más se comparte es la de los palcos ubicados en la Vía 40 y en general la de los desfiles. Para el segundo, la proporción de fotos en los palcos disminuye, se repiten las de desfiles y aparecen las que se toman en restaurantes. Para el tercer día, bares y conciertos son los lugares que registran mayor proporción. Para el cuarto, el barrio y la Troja. Así, aparece un interesante mapa en el que, a medida que el tiempo corre, resulta clave pasar de mostrarse en los palcos de la Vía 40 a evidenciar los desfiles, a fotografiarse en bares, y finalmente, en el espacio del barrio.

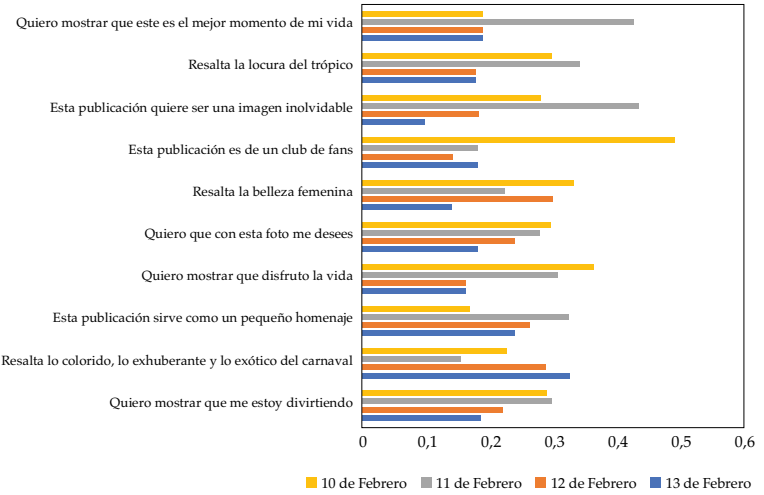
Tabla 22. Frecuencia relativa lugares por días del Carnaval



A continuación, se propuso comparar la proporción de la intención subyacente identificada en las imágenes para cada uno de los días de la fiesta. Los resultados muestran que para el 10 de febrero prima un pequeño homenaje desde lo que se denominó "esta publicación es de un club de fans". El 11 de febrero la categoría que se destaca es la de "esta publicación quiere ser una imagen inolvidable" y, por lo tanto, nos habla de los valores estéticos y del cuidado en la selección de las fotos compartida. El 12 de febrero la intención subyacente fruto de la comparación es "resalta la belleza femenina". Y, por último, el 13 de febrero la categoría dominante es "resalta lo colorido, lo exuberante y lo exótico del Carnaval".

Para terminar con estas comparaciones en función del tiempo incluimos también la frecuencia relativa en términos de lo que comunica la foto para el espectador. De ahí decir

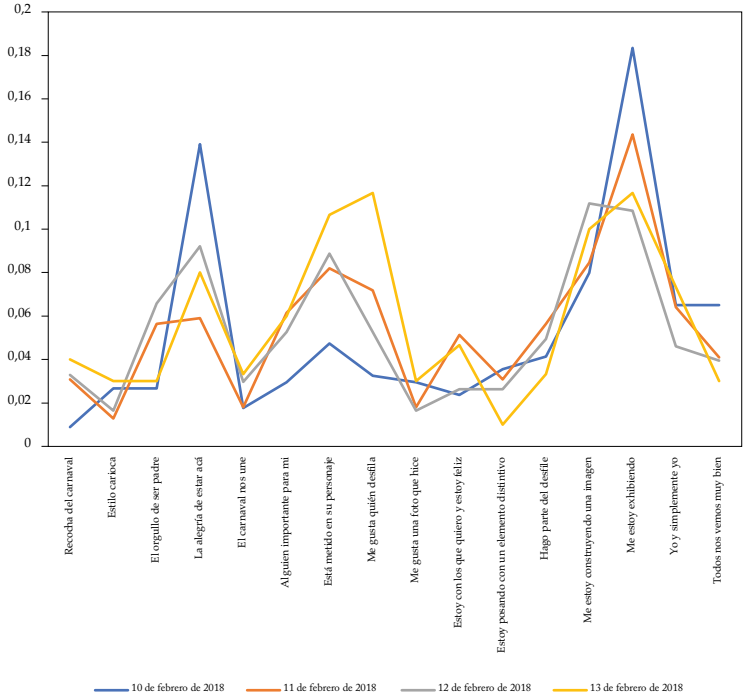
Tabla 23. Frecuencia relativa intención subyacente a la imagen por días del Carnaval.



que durante el primer día las imágenes transmiten las ideas de "me estoy exhibiendo" y la de la "alegría de estar acá". El segundo día también lo encabeza "me estoy exhibiendo", pero le sigue "está metido en su personaje", que corresponde a las fotos de personas que se disfrazan, bailan y actúan con total convicción de su personaje. El tercer día la categoría principal también tiene que ver con la exhibición, pero se denominó "me estoy construyendo una imagen", que hace referencia a la puesta en escena positiva del protagonista de la foto, le sigue de nuevo la categoría "está metido en su personaje". Para terminar, el cuarto día empata en primer lugar "me estoy exhibiendo" con "me gusta quien desfila" y por ello lo celebro con una foto.

El recorrido anterior combinó las proporciones de múltiples variables con los días en los que transcurre el Carnaval. De acá podemos extraer una narración sobre la experiencia del Carnaval desde la virtualidad del #carnavaldebarranquilla: el primer día de Carnaval es uno en el que el tema

Tabla 24. Frecuencia relativa que comunica la imagen por días del Carnaval.



central de las fotos son las carrozas de las reinas; el tipo de foto, las noticias; el lugar desde y sobre lo que se documenta son los palcos de la Vía 40; lo que se quiere mostrar es un pequeño homenaje a los actores de la fiesta, y finalmente queda explícito con estas es el deseo de exhibirse de quien comparte la imagen.

Para el segundo día el tema central siguen siendo las carrozas de las reinas, porque es el momento en el que más se comparte material institucional que produce la administración local con el pretexto de la fiesta; las fotos se toman al desfile más allá del palco y hay un deseo de crear y compartir imágenes inolvidables, pero siguen siendo una excusa para

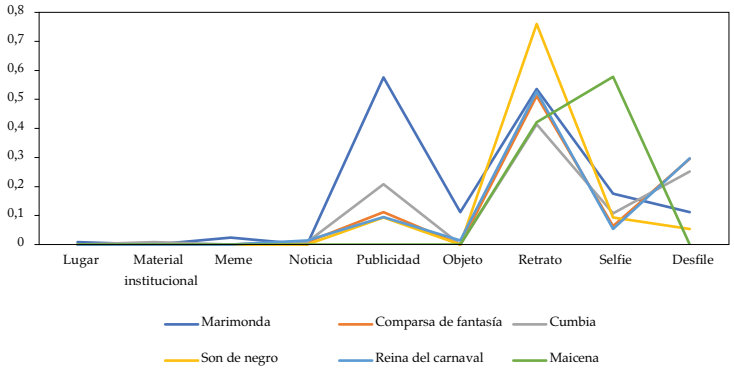
la exhibición personal. El tercer día encontramos un Carnaval virtual en el que el tema central es la cumbia, el tipo de fotos que priman son las que se hacen en los conciertos, y el bar se vuelve un lugar donde hay que registrar, el tema subyacente es la belleza femenina, pero lo que se comunica es que cada uno está construyendo su "self" digital.

Finalmente, el cuarto día encuentra como tema central las comparsas de fantasía, la predilección de fotografiar desfiles y escenas del Carnaval en los barrios compartiendo imágenes que resaltan el colorido exuberante de la fiesta mientras las imágenes siguen siendo una excusa para la propia promoción. Cuatro días que desde lo virtual van cambiando y amoldándose, que se organizan y transforman la experiencia de quien comparte las imágenes y de quien las consulta.

Podemos cerrar las correlaciones con una gráfica interesante referida a la frecuencia relativa entre la proporción de tipos de foto y elementos del Carnaval en que podemos leer que la publicidad tiene como protagonista a la marimonda, mientras que en los retratos aparece con más frecuencia el son de negro, que en la selfies predominan gentes llenas de maicena y que en las fotos del desfile la reina es la protagonista. Este ejercicio constata lo que se había podido interpretar con los conteos simples, pero que enriquece el trabajo en la medida que nos da un panorama completo de la interrelación de las categorías.

Entramos así a la fase final del análisis del #carnavaldebarranquilla con la introducción del análisis visual. Este experimento resulta novedoso y un camino más para contrastar la información, que en este caso se suma a la codificación y análisis de datos de carácter estadístico y al ejercicio de observación etnográfico. El análisis visual aprovecha las características formales de las imágenes mismas, que para el caso de Instagram pueden ser modificadas por los usuarios antes de alojarlas en la plataforma. Así las cosas, mediante la edición representada en el uso de filtros y

Tabla 25. Frecuencia relativa tipo de foto por elemento del Carnaval.



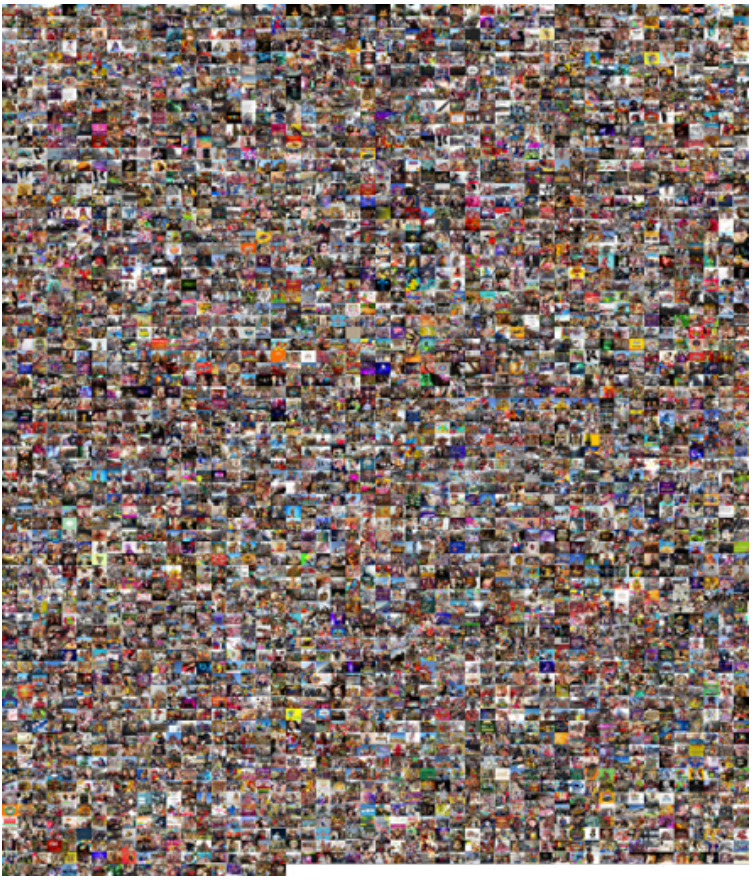
en la manipulación de sus tonos, brillos y colores, tenemos imágenes cuyos atributos son también un reflejo intencional.

Iniciemos entonces presentando el mosaico que compendia las 3.629 fotos analizadas en la investigación. Sobre el particular se debe anotar que el proceso de extracción de las imágenes capturó no solo la imagen almacenada en Instagram con el recuadro relativo a la fecha, la ubicación, nombre del usuario, el texto que acompaña la foto, los me gusta, los numerales asociados y los comentarios de los seguidores, que se usó para codificar la base de datos, sino que también se individuó la imagen, con el ánimo de poder realizar estas pruebas sin que los recuadros de información modificaran la muestra resultante.

4.3 El Carnaval virtualizado, una mirada a los atributos visuales

Valga anotar antes de proseguir que el tema del color es bastante complejo, en la medida que combina elementos físicos relativos a su percepción y elementos cognitivos relacionados con la forma en que los entendemos. En general,

Tabla 26. Mosaico de las 3.629 fotos analizadas.



los ejercicios epistemológicos vinculados a la experiencia sensible resultan un reto en términos de su generalización y abstracción. Kuenhi (2004) indica, sin embargo, que los colores han ido acumulando a lo largo del tiempo diversas valoraciones culturales y pueden ser entendidos como símbolos abstractos que reflejan nuestra cultura y nuestras experiencias sobre el mundo.

En este sentido Hornung (2012) nos ayuda a comprender sus valoraciones al anotar que, si bien los colores son una dimensión exclusivamente visual, inconscientemente las interpretamos mediante analogías no lo son. La dicotomía entre fríos y calientes referida a los tonos asociados a los colores nos da buena cuenta de ello, y nos indica que tendemos a asociar los azules, verdes y violetas con elementos fríos como el hielo, las aguas turbias o las sombras que transmiten una sensación de distancia, soledad e indiferencia. Por otra parte, los rojos, naranjas y amarillos se relacionan con el sol y el desierto, se catalogan como tonos cálidos y evocan intimidad, cercanía y pasión.

Ahora bien, aun cuando esas asociaciones activan respuestas psicológicas colectivas es difícil unificar la experiencia del color. Sin embargo, se puede refinar un poco la reflexión incluyendo otras características como brillo y saturación. El brillo, por ejemplo, se relaciona con la luminosidad, los colores oscuros se revelan como más pesados y densos frente a la ligereza de los que son más claros. A su vez, una saturación alta hará que la experiencia sea más concentrada, fuerte, e incluso juvenil, dulce y ruidosa, a diferencia de un color con una saturación baja.

Ahora bien, a partir de la suma total de las imágenes podemos establecer la rueda de colores dominantes de la muestra. Es decir, podemos identificar los colores que se repiten con mayor frecuencia en todas las fotos estudiadas. En últimas, esta es una abstracción de la forma en la que se ve en Carnaval en Instagram, estos son sus tonos, brillos y saturaciones recurrentes, esta es la narración visual que compone la suma de sus usuarios por medio de las fotografías que comparten.

Existen varios sistemas de codificación, identificación y comparación de colores que permiten establecer con precisión sus valores. Para este caso utilizamos los códigos de color Hex para definir con precisión cada uno de ellos. Tenemos que la rueda cromática está compuesta por

Tabla 27. Rueda de colores dominantes del total de las imágenes

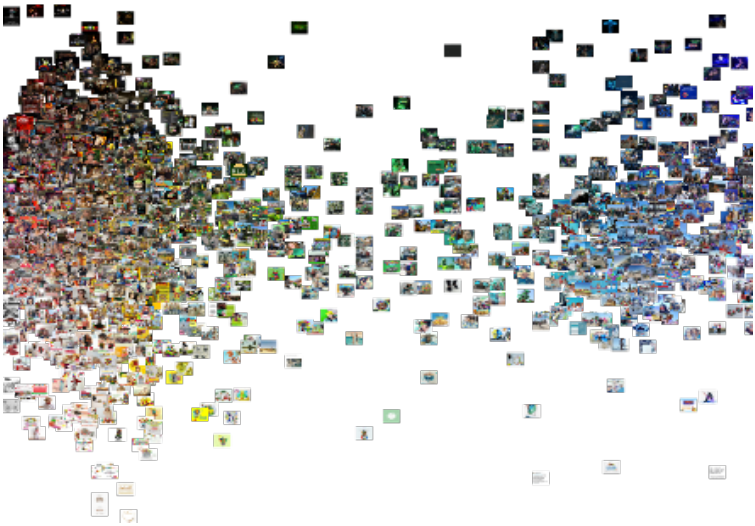


#7F1CBB que corresponde a una sombra de azul-magenta, #59EA30 una sombra de verde, #F1B70C una sombra de amarillo, #8A5E47 una sombra de naranja, y #A73C3A una sombra de rojo.

Aun así, esto no nos dice mucho, revisando el nombre común que más se ajusta a estos tonos, aun cuando no de manera exacta, encontramos que pueden designarse como violeta francés, verde brillante, dorado Texas, naranja terra y rojo óxido ligero. En todo caso, lo que tenemos son colores cálidos y brillantes que transmiten alegría, vigor e intensidad. No son colores que pasen desapercibidos, o frente a los cuales se pueda ser indiferente, o que no generen una emoción. Si dejamos volar un poco la imaginación, podríamos tender un puente entre los colores resultantes y el verde, el amarillo y el rojo de los colores panafricanos, lo que nos hablaría de la asociación cromática de la fiesta con su legado africano.

Ahora, probemos distribuir las fotos analizadas según sus atributos. El eje X corresponde al tono, y el eje Y corresponde en este caso al brillo de las imágenes. De esta tabla podemos identificar dos cosas interesantes: la primera, que efectivamente la mayor parte de las fotos se concentra en tonos como el rojo, el naranja y el amarillo. La segunda, que la gran mayoría de imágenes se distribuye con un brillo medio con una ligera tendencia hacia el negro.

Tabla 28. Distribución de las imágenes por tono y brillo



Una segunda distribución general podría hacerse manteniendo el eje de las X para el tono de las fotos, y el de la Y para la saturación. De este ejercicio se diría que como el tono no cambia la distribución sobre las equis es igual a la de la tabla anterior. Sin embargo, en lo que hace referencia a la saturación, la mayoría de las imágenes se ubican en la franja de saturación media y baja.

Anotar hasta acá que el Carnaval virtualizado, nuestro espacio de la autenticidad en Instagram, leído a través del #carnavaldebarranquilla en clave de los atributos visuales de sus imágenes, nos muestra una selección de fotos donde priman los colores cálidos en tonos rojos, naranjas y amarillos. Las imágenes tienen un brillo equilibrado y la mayoría no están sobresaturadas. Sus colores dominantes se pueden relacionar con los colores del panafricanismo y por su valor formal transmiten alegría e intensidad.

Tabla 29. Distribución de imágenes por tono y saturación



Llegados a este punto podemos utilizar el trabajo de categorización realizado previamente para identificar tres tipos de información, por una parte, aquella relacionada con los tipos de foto, por otra, la vinculada con los sentimientos que transmiten las imágenes y, finalmente, aquella relativa a las danzas y los disfraces patrimoniales de la fiesta. La idea es comparar los atributos formales de las imágenes para cada una de estas categorías con el ánimo de encontrar sus similitudes y diferencias.

Con relación al tipo de foto se estableció que los más recurrentes eran los retratos, la publicidad y las selfies. Acá se presenta en forma de barras el total de las imágenes para cada tipo de foto. Advertir que se hicieron dos procesos previos a la presentación de la información, se identificó el color dominante de cada imagen y luego se ordenó por tono.

De lo anterior se concluye que la tabla correspondiente a la publicidad utiliza una gama de tonos más amplia que las otras dos en donde aparecen tonos naranjas fuertes,

TABLA 30. RETRATO COLOR DOMINANTE

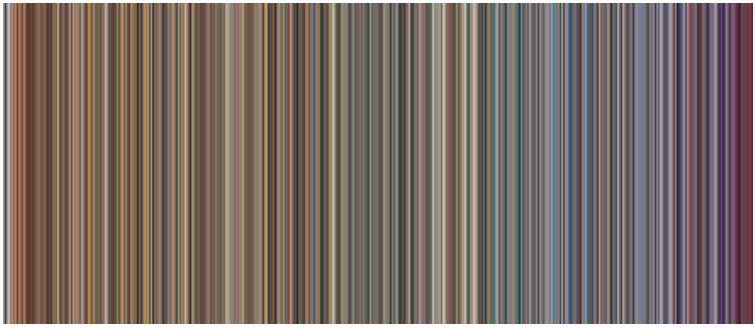


TABLA 31. PUBLICIDAD COLOR DOMINANTE



TABLA 32. SELFIE COLOR DOMINANTE



amarillos, azules y verdes, adicionalmente sus colores son más brillantes y saturados como se alcanza a ver en los rojos y los morados. Por otra parte, los retratos y las selfies comparten una distribución de colores muy similar; sin embargo, en las selfies tienen un menor rango de variación en sus tonos, en esa categoría predominan cafés, naranjas, rosados y rojos.

Ahora bien, en términos de los sentimientos que trasmiten las fotos, el ejercicio de catalogación identificó que los que aparecen con mayor recurrencia son amistad, coquetería, diversión y amor. Para este caso la información no se presenta en barras organizadas por tonos dominantes como en tipo de foto, puesto que la muestra de imágenes es más pequeña por cada categoría y el ejercicio no resulta tan claro como el anterior. Para ilustrar sus particularidades se extrajo la rueda de colores dominantes por categoría.

Tabla 33. Colores dominantes amistad



Tabla 34. Colores dominantes coquetería



Tabla 35. Colores dominantes diversión



Tabla 36. Colores dominantes amor



De la comparación de estas ruedas de colores se nota que hay una fuerte relación entre las categorías de coquetería y amor, que comparten casi con exactitud por lo menos tres de sus colores dominantes. Que los colores correspondientes a la amistad presentan la gama de variedad más alta. Que los colores de las fotografías catalogadas como aquellas que transmiten amor tienen una gama de colores menos saturadas que las demás. Y que los colores relativos a la categoría de diversión son en su conjunto más brillantes que los demás.

Y por último, presentar la comparación entre los colores dominantes de las fotos que incluyen las categorías más recurrentes de disfraces y danzas del Carnaval. De su comparación se deduce que las imágenes en las que aparecen marimondas tienen dos tipos de rojo y dos naranjas y que las imágenes de las comparsas de fantasías presentan la gama más amplia de tonos, incluyendo rosado, violeta y verde. Para este caso, si bien hay tonos que se asemejan entre categorías, resulta muy difícil trazar alguna continuidad o similitud entre ellas.

Tabla 37. Colores dominantes marimonda



Tabla 38. Colores dominantes comparsa de fantasía



Tabla 39. Colores dominantes cumbia



Tabla 40. Colores dominantes son de negro



Sin embargo, podemos cerrar con una última comparación, que surgió de las múltiples pruebas realizadas sobre las imágenes. En este caso comparando dos de los símbolos indiscutibles del Carnaval virtualizado, por una parte, las imágenes que contienen la figura de la marimonda y, por la otra, las imágenes que capturan a la Reina del Carnaval.

Tabla 37. Colores dominantes marimonda



Tabla 41. Colores dominantes Reina del Carnaval



La similitud cromática de los dos conjuntos de imágenes salta a la vista. Por lo menos comparten cuatro de los cinco colores que se producen de la síntesis de las imágenes. Así, estos dos signos no solo son recurrentes, al punto de ser sinécdoques de la fiesta, sino que comparten códigos visuales, un ADN subyacente en sus imágenes, una marca, una huella de colores compartidos. Qué desde una lectura libre pueden ser asociados fácilmente, y con una profunda sensación de tristeza, a los colores distintivos de la Cerveza Águila.

CAPÍTULO 5
POLÍTICAS PÚBLICAS Y ANÁLISIS DE IMÁGENES

La pregunta que cierra este libro es cómo acercar los resultados de la investigación al desarrollo de políticas públicas sobre el Carnaval. La pregunta es importante en la medida que más allá del acto de obturar, compartir y observar una imagen de la fiesta como un modo de narración, exhibición y experimentación individual, lo que resta de la suma de la captura del instante fotográfico, de la pose ensayada, de la experiencia compartida es un poderoso reservorio que puede ser leído como archivo y como repertorio.

De este modo, más que un compendio de fotos con un tema compartido, tenemos una radiografía del Carnaval, una apuesta por otra de sus formas de autenticidad, que ha sido construida, registrada y puesta en circulación miles de veces; tenemos un mosaico conformado por miles de testimonios y voces que eligieron contar su experiencia del Carnaval mediante la selección de una imagen. Y, precisamente, como resultado de un acto comunicativo intencional es al mismo tiempo reflejo de lo que se vive y de lo que se espera que sea la experiencia del Carnaval.

La traducción de esto al lenguaje de la administración resulta ser que las fotografías alojadas bajo el #carnavaldebarranquilla en Instagram pueden ser entendidas como diagnóstico y como formulación de la experiencia del Carnaval. Esto, en últimas, significa que bajo el imperativo de la salvaguardia de las manifestaciones culturales que con-

forman la fiesta, como un acto de transmisión al futuro de un conjunto de elementos que consideramos representativos de una colectividad y que orbitan entre la continuidad y el cambio, nuestras fotos son testimonio de lo que es y de lo que se quiere llegar a ser.

En otras palabras, lo que nos ofrece el análisis de las imágenes es un mecanismo de identificación de los elementos y las expectativas que múltiples actores de la fiesta construyen frente al Carnaval. Esto complementa y problematiza el trabajo de consulta y elaboración de líneas de acción y mecanismos de salvaguardia realizado por la administración pública en conjunto con los grupos de portadores, hacedores y artistas en el marco de los ejercicios de elaboración de políticas públicas sobre el Carnaval, y que puntualmente en el caso del patrimonio reciben el nombre de Planes Especiales de Salvaguardia.

5.1 El Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval de Barranquilla de 2015

Debemos ir por partes, al revisar los antecedentes del Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval de 2015 encontramos que el documento construye una narrativa histórica que toma como punto de partida de la protección de la fiesta el trabajo de concertación adelantado desde los años ochenta por la Cámara de Comercio de Barranquilla con los sectores empresariales, sociales y culturales de la ciudad. Para lo cual toma como referencia el artículo "Una fiesta que evoluciona", de Abello Banfi (2011), incluido en un libro de la Fundación Carnaval de Barranquilla titulado *Carnaval de Barranquilla, una fiesta sin fin*.

A partir de este hito, el documento señala que la gestión y la protección del Carnaval ha estado relacionada con las acciones de entidades como las Casas Distritales de Cultura, la Caja de Compensación Familiar del Atlántico, la Fundación Carnaval de Barranquilla, la Fundación Social,

la Secretaría de Cultura, Patrimonio y Turismo de Barranquilla, el Alcalde y el Carnaval S.A.

Como habíamos señalado en el capítulo 2, este relato histórico evidencia bien cómo el Carnaval pasa de ser un espacio donde se pone en escena un conjunto de manifestaciones culturales de raigambre popular, a constituirse en un hecho económico y político central para la construcción de la idea del Caribe colombiano. Amalgamando no solo un vínculo entre la fiesta y la élite, como desde muy temprano lo identifica Friedemann (1984), sino también una relación vertical entre los administradores y los hacedores del Carnaval. El documento, al reseñar únicamente acciones institucionales, excluye de su narrativa las múltiples iniciativas comunitarias que desde los años ochenta hasta el día de hoy han llevado a cabo las comunidades de manera independiente y, en últimas, deja la sensación que la salvaguardia solo se produce en escenarios institucionalizados.

Por otra parte, el documento incluye un breve excurso sobre los antecedentes académicos en el que solo se mencionan cinco investigaciones, cuyo criterio de inclusión es que se "han desarrollado recientemente" (pag.12) y de las cuales tres de ellas están lideradas por una misma investigadora, miembro del equipo de trabajo del Plan. Como indicábamos en el capítulo 2, la declaratoria ha multiplicado la investigación académica relativa a la celebración, que el documento no incorpore estos trabajos es malo tanto por desconocimiento como por omisión y abre una brecha entre investigadores, temas y enfoques, separando a quienes reproducen narrativas convenientes para el establecimiento y aquellos que por sus perspectivas y abordajes se alejan de la narración oficial.

Finalmente, los antecedentes reconocen que el proceso de consolidación de un plan de salvaguardia no ha sido fácil, aun cuando este es el requisito básico para la declaratoria y para la inclusión en las listas nacionales y de la Unesco, lo cual queda de manifiesto en expresiones como "para este

propósito se diseñaron cinco programas y 26 proyectos, de los cuales no se encontraron informes sobre su desarrollo" (pag. 6) haciendo referencia al monitoreo del Plan de Salvaguardia presentado con el expediente de candidatura de 2003, o "estos no fueron suficientes para desarrollar una propuesta concertada e incluyente, que pudiese ser aprobada y reconocida por la comunidad" (pag. 7), haciendo alusión al trabajo de reformulación del Plan por parte de la Universidad Nacional en 2010.

De tal manera que podemos sintetizar la información presentada en los antecedentes diciendo que el Plan Especial de Salvaguardia de 2015 es un intento por materializar un requisito que estaba en mora desde la declaratoria de 2003. Que si bien reclama la participación comunitaria solo encuentra antecedentes de gestión en la acción institucional, denotando un marcado interés político en el reconocimiento de la protección de la fiesta. Y que en clave de la producción académica adolece de una revisión crítica sobre el Carnaval y su declaratoria como objeto de investigación.

Ahora bien, en lo referente a la estructura del documento, aparte de los antecedentes del Plan, hace una identificación general de la manifestación, explicita los mecanismos de consulta y participación empleados en su desarrollo, hace un diagnóstico de la manifestación en la actualidad, establece las líneas de acción para su salvaguardia y propone un esquema institucional de manejo y responsabilidades frente al Carnaval. Para los fines que acá nos interesan nos centraremos principalmente en el diagnóstico y los riesgos identificados.

El diagnóstico indica que las manifestaciones que conforman la fiesta pueden ordenarse en categorías: las cumbiambas, las danzas grandes, las danzas especiales y de relación, las comparsas de tradición y de fantasía, las comedias, las letanías y los disfraces. Sobre la cumbia anota que es una de "las manifestaciones más significativas en el Carnaval" (pag. 27) y señala que es uno de los bailes vivos



Fotografía 40. Grupo de cumbia.

más antiguos y un preciado emblema de la fiesta. Sobre las danzas grandes incluye tres: el Congo, el Garabato y el Mapalé, recurriendo también al elemento del tiempo para resaltar su valor al indicar que "están compuestas por grupos folclóricos de numerosos integrantes que han participado durante varias décadas en el Carnaval" (pág. 26).

Sobre las danzas especiales y de relación señala que "es evidente que pertenecieron a otro momento histórico de los carnavales regionales" (pág. 26) y que sus formas, estéticas y modos son "casi bucólicas y las menos urbanas de la fiesta" (pág. 26). Entre las danzas de relación menciona las danzas del Paloteo, de los Coyongos, de los Gallinazos, del Caimán y de los Pájaros. Y en cuanto a las Especiales incluye la de los Diablos, de los Indios Farotos, de los Indios de Trenza, del Gusano, y el Son de Negro.

Por último, el documento incluye las Comparsas, entendidas como grupos que comparten un tema que define su vestuario, coreografía, baile y música. Las Comparsas se



Fotografía 41. Danza del Congo.



Fotografía 42. Danza de los Coyongos.

dividen en Comparsas de Tradición en que aparecen disfraces como las Marimondas y los Monocucos y Comparsas de Fantasía que según el documento tienen proyección internacional y reflejan la creatividad de sus autores. Incluye los grupos de Comedias del Carnaval que se catalogan como un tipo de teatro popular en que un conjunto de personas recitan letanías en forma de responsos con un toque crítico y burlón.

Este sistema clasificatorio de las manifestaciones presentes en el Carnaval, si bien no propone explícitamente una jerarquización de las mismas, sí deja de lado un sinfín de prácticas que el trabajo pudo identificar como elementos recurrentes de la fiesta. Basta volver a dar una mirada a las tablas 9 y 10 para ver cómo los usuarios de Instagram registran en sus fotos reinas, personajes de la farándula y cantantes como personajes relevantes dentro del universo festivo. Además de resaltar disfraces como el de Tigre o el de Negrita Puloy, dentro de los objetos del deseo fotográfico que no aparecen en esta representación oficial de la fiesta.

En esta misma línea, se debe decir que existen elementos asociados a la celebración que están excluidos de la narración oficial de la fiesta y que en conjunto con las manifestaciones culturales crean la atmósfera del Carnaval. En particular elementos como la maicena, el sombrero vueltiado, el Junior o los picós deben entenderse como parte de la parafernalia festiva. Evidenciando que en el contexto del Carnaval, y volviendo a lo anotado en el capítulo 2, más allá de la puesta en escena de un espectáculo, la experiencia festiva borra los límites entre actores y espectadores. Recordemos también que la paridad de fotos tomadas a los desfiles, frente a aquellas que fotografían los palcos nos habla de la importancia de ambos escenarios como parte de la experiencia representada.

Y siguiendo con las tablas 9 y 10 se dice que marimondas y comparsas de fantasía monopolizan la caracterización de la fiesta virtual. Qué dice esto a los administradores de la



Fotografía 43. Disfraz de comparsa.

fiesta. Cómo se puede aprovechar en clave de salvaguardia ese uso desbordado de estas dos imágenes. Hasta qué punto asistimos a un quiebre entre la representación deseada del Plan que se funda en la idea de tradición y continuidad, y una representación colectiva que propone una narrativa diferente en el espacio virtual. Un choque entre dos formas de

autenticidad. Algo así como la cumbia como símbolo oficial, enfrentada a la marimonda como símbolo de la virtualidad. Tradición encumbrada, depurada y engalanada para ser mostrada frente a la falta de vergüenza de la máscara y los movimientos de la marimonda.

Idea que se refuerza al revisar la tabla 8 que indica con quién se retrata la gente; allí queda explícito que las personas quieren compartir imágenes en las que salen con una comparsa o con un famoso, eso es lo que se registra, eso es lo que se comparte, eso es lo que se considera importante de comunicar. Claramente, esto puede sonar difícil para los puristas que quisieran que los focos se situaran sobre las danzas grandes o mejor aún sobre las danzas especiales y de relación, que como dice el documento son más bucólicas que urbanas, pero debemos recordar que si seguimos lo explicitado en la tabla 3, la palabra "patrimonio" no aparece en los textos que acompañan las imágenes, a lo sumo se registra la palabra "tradición" al final de la lista, el Carnaval es "nuestro", trasmite "alegría" y nos impulsa a dar "gracias", es una experiencia que se "vive" y que se "goza", pero que está muy lejos del concepto autorizado de lo patrimonial.

Lo anterior nos da la entrada perfecta para revisar los riesgos para la salvaguardia que identifica el Plan, que se organizan en cuatro grandes líneas: los riesgos asociados a la viabilidad y sostenibilidad de la estructura comunitaria, organizativa, institucional y de soporte; los riesgos asociados a la transmisión de los conocimientos y prácticas de la manifestación; los riesgos asociados a la apropiación comunitaria, visibilización y divulgación de los valores del Carnaval de Barranquilla; y, finalmente, los riesgos que limitan el derecho de acceso de las personas al conocimiento, uso y disfrute del Carnaval de Barranquilla.

Sobre la primera línea de riesgo anotar que allí se identifican tres grandes temas: el primero, relacionado con el desequilibrio de la inversión que hacen los portadores,

hacedores y artistas del Carnaval y el estímulo que reciben por parte de los organizadores de la fiesta, que está anclado a las difíciles condiciones socio-económicas de la población que realiza el Carnaval y a los gastos que deben efectuar para obtener permisos y pagar servicios e impuestos asociados con su presentación.

El segundo, vinculado a las dinámicas de comercialización y espectacularización de la fiesta en el que identifican un Carnaval pensado como un objeto de consumo que se adecúa a gustos foráneos en detrimento de lo vernáculo y lo tradicional, produciendo una tensión entre nuevas y viejas prácticas. Que se vuelve más complejo en la medida que las empresas pautan de forma descontrolada, financian eventos privados y se apropian de algunos espacios de lo público excluyendo a la comunidad local de la fiesta. Y el tercero, que existe una fuerte desarticulación entre las entidades públicas que se relacionan con el Carnaval, ampliando las tensiones entre las administraciones local, regional y nacional. Y que consecuentemente no se ha puesto en marcha una reglamentación unificada frente al manejo administrativo de la fiesta, por cuenta de los varios tipos de declaratorias y planes que se han desarrollado en el tiempo sobre la manifestación.

Sobre este punto habría que decir que las condiciones socio-económicas de los hacedores de la fiesta no es un tema que aparezca en el archivo compendiado. Por el contrario, uno de los temas que se busca resaltar con las imágenes es el colorido y la exuberancia de la fiesta, como se ve en la tabla 14. La lectura que se hace de esto es que esas inequidades entre los réditos, la redistribución y la inversión en la celebración de la fiesta son invisibles en el registro fotográfico. Lo que transmiten las imágenes en clave de la tabla 15 son sentimientos de amistad, coquetería o autopromoción, pero no de carestía o privaciones, esto puede tener que ver con Instagram como modelo de un mundo idealizado, pero al mismo tiempo con que la imagen de la fiesta excluye a sus

protagonistas, en el sentido que logra captar su alegría, pero no los sacrificios que le subyacen. Tal vez su colorido también satura nuestra visión y hace imposible enfocar el trasfondo de su puesta en escena.

Ahora bien, de forma paradójica la investigación pone en evidencia que el Carnaval es un escenario privilegiado para la comercialización. La tabla 5 muestra que la publicidad ocupa el segundo renglón en el tipo de fotos analizadas. Y más allá de esto, la tabla 17 indica la variedad de productos que si bien no encuentran relación directa con la fiesta, aprovechan su ocurrencia para promocionarse apropiando y reformulando el sentido de los motivos del Carnaval. Es más, la tabla 19 refleja la omnipresencia de algunas marcas en el espacio festivo, tanto así que ellas mismas se tornan en sinónimos de la fiesta, acaparando los valores simbólicos del Carnaval para volcarlos sobre sus productos. En este sentido, la comercialización de la fiesta es una realidad que no se limita a un escenario o a la publicidad dentro de un evento, las empresas hacen suya la fiesta y generan réditos altos al tejer un puente con sus marcas.

En este sentido, la idea de espectacularización merece ser tomada con pinzas, puesto que el Carnaval existe en función de su carácter de espectáculo y su importancia deriva en buena medida de la cantidad de visitantes que recibe. La investigación revela que existe una predilección marcada por el registro de elementos que no necesariamente responden a los cánones oficiales de la fiesta, es más, nuevamente la tabla 9 nos deja mucho qué pensar en términos de lo que se considera digno de ser fotografiado.

Pero más allá de esto, cualquier persona que haya estado en la fiesta sabrá que el modelo carioca del Carnaval de Rio está presente con fuerza en múltiples expresiones festivas en Barranquilla, lo que nos devuelve con fuerza a la figura del barco de Teseo y las tensiones entre originales y copias. Pero más allá de esto, espectacularizado, lleno de elementos foráneos, con una predilección marcada sobre temas que

no son los que gustan al purista patrimonial, el Carnaval pierde en la medida que abandona a sus hacedores, los invisibiliza desde su sobreexposición colorida, dejando las ganancias en otros bolsillos.

Lo que nos lleva al punto de la desarticulación institucional, que más allá de las imágenes recogidas pone en evidencia que el Carnaval produce no sólo beneficios económicos, sino también políticos, su constelación de reinas es un testimonio innegable del juego entre la cultura y el poder, que se hace dulce y atractivo, encarnado en la belleza que representan, como la tabla 12 da buena cuenta de esa obsesión. Pero detrás del desfile y la carroza están un conjunto de instituciones que no logran dialogar por cuenta de las tensiones subyacentes al control de la administración de la fiesta y a los beneficios simbólicos que esto representa.

Ahora bien, podemos pasar a la segunda línea de riesgo evidenciada en el Plan que se nomina: riesgos asociados a la transmisión de los conocimientos y prácticas de la manifestación. Dentro de esta categoría se señalan dos problemáticas: la primera, relacionada con el consumo de alcohol en diversos espacios de la fiesta que limitan la participación infantil; la segunda, referida a la necesidad de introducir el Carnaval en el espacio educativo. El documento indica que el Carnaval Infantil es un espacio que supone la participación de los niños sin la exposición al consumo de bebidas alcohólicas, y el trabajo de las Casas de Cultura, un espacio donde se integra el Carnaval a la formación infantil.

Ahora bien, sobre este punto lo claro de la investigación es que existe una omnipresencia de las bebidas alcohólicas en los espacios de la fiesta registrados. En la tabla 19 queda en evidencia tal hecho, pues muestra la presencia de marcas en las fotografías compartidas. De los primeros diez registros, la mitad son de bebidas alcohólicas, y la Cerveza Águila es casi que un telón de fondo obligado en la celebración no solo en los espacios públicos sino también en los domésticos. Por tanto, la pregunta que queda flotando



Fotografía 44. El Alcalde y la Primera Dama posan desde su palco con motivos del Carnaval.

es hasta qué punto el Carnaval Infantil es suficiente para fomentar la transmisión de conocimientos y prácticas por fuera del consumo de alcohol, siendo que las industrias de licores han logrado normalizar su consumo en todas las esferas del Carnaval.

La tercera línea "Riesgos asociados a la apropiación comunitaria, visibilización y divulgación de los valores del Carnaval de Barranquilla" señala como problemas la ruptura de los intereses entre las viejas y las nuevas generaciones frente a la tradición, indicando una pérdida del sentido de las manifestaciones culturales entre los jóvenes. Adicionalmente, resalta las tensiones entre la espectacularización de la fiesta y la idea que proteger significa congelar una manifestación en el tiempo. Y al final habla de las altas expectativas que genera entre los hacedores de la fiesta las declaratorias y con estas el sueño de un alivio económico a sus necesidades insatisfechas.

Esta tercera línea se conecta con la anterior en la medida que nos lleva a preguntarnos por la garantía de reproduc-

ción en el tiempo de las manifestaciones del patrimonio, a las tensiones entre lo viejo y lo nuevo, la tradición y la innovación, el barco original y el barco trasformado. Sobre el punto, las manifestaciones incluidas en la clasificación del Plan y, por ende, las reguladas por las declaratorias aparecen tímidamente en el análisis de la muestra, y la idea de tradición tampoco ocupa un lugar de privilegio en el conteo de palabras.

Sin embargo, es posible identificar ideas de pertenencia representadas en los *emojis* de banderas, en palabras como "nuestro". E ideas de afinidad y cariño en forma de corazones y palabras de agradecimiento como se lee en las ablas 3 y 4. En el contexto de un numeral que aloja un número altísimo de fotos, como se ve en la tabla 1, que muchas de ellas expresen la alegría de hacer parte de la fiesta, manifestado en la tabla 16, nos obliga a pensar qué significa la declaratoria del Carnaval y consecuentemente su papel patrimonial. Es la esencia representada en la manifestación, atada o no a la tradición; o son los sentimientos y las emociones que suscitan y se construyen socialmente en torno a estas. Y en este sentido cabe dejar abierta la pregunta si la salvaguardia debe pensarse en función de las manifestaciones o si lo que se debe heredar en el tiempo es lo que ellas despiertan en las personas.

La cuarta línea identificada en el Plan Especial de Salvaguardia denominada riesgos que limitan el derecho de acceso de las personas al conocimiento, uso y disfrute del Carnaval de Barranquilla, se puede sintetizar en dos puntos: el primero, relativo a que la administración de la fiesta hace inversiones en eventos que no son representativos del Carnaval, y adicionalmente que existen muchos espacios tradicionales de la fiesta que por su comercialización ya no pueden ser costeados por personas del común. El segundo, que los hacedores del Carnaval terminan compitiendo y luchando con la música fonograbada, con la escasez de materiales para la fabricación de la parafernalia festiva y

con el plagio de sus motivos y objetos por parte de industrias foráneas.

Sobre este punto, la muestra recolectada pone de manifiesto que el lugar por excelencia de la fiesta es la Vía 40, como lo señalan las tablas 2 y 6. Lamentablemente, este termina siendo uno de los escenarios más excluyentes por causa de los elevados costos que implica su acceso. Desde la virtualidad, el Carnaval es lo que sucede en esta Vía, y por más que existan otros espacios y desfiles, se hace manifiesto un fuerte sentido de fragmentación del Carnaval. El que va a la Vía 40 se exhibe allí encumbrado, orondo y divertido, al tiempo mismo que hace de la segregación un valor. Sin embargo, a esta idea se sigue oponiendo, si bien en menor proporción, el alto número de imágenes registradas desde casas y barrios que sirven de contrapunto al monopolio de la Vía 40 sobre la fiesta.

Para cerrar este punto, podemos señalar que el Plan Espacial de Salvaguardia de 2015 a partir del diagnóstico presentado, del estudio de los riesgos identificados y en función de los objetivos trazados propone un conjunto de acciones que se organizan en ocho líneas de acción con 27 proyectos para desarrollar a corto, mediano y largo plazo, cada proyecto tiene una entidad responsable y un modo de financiación. Las líneas son: 1. Articulación institucional e integración regional, 2. Sostenibilidad social y viabilidad económica de la fiesta, 3. Visibilización e inclusión, 4. Trasmisión de la tradición y formación de las nuevas generaciones, 5. Comunicación y divulgación con sentido patrimonial, 6. Investigación y documentación, 7. Infraestructura para la inclusión, proyección y divulgación de las manifestaciones tradicionales, y 8. Evaluación, control y seguimiento.

Hay que señalar de lo anterior que el Estado y los administradores de la fiesta deben entender el Carnaval como algo que va más allá de las manifestaciones culturales que lo conforman. Es claro que existe un vínculo con la tradición, la memoria y la identidad que se pone en escena con

cada una de sus expresiones, pero también es claro que la experiencia del Carnaval va más allá del conjunto de las expresiones oficiales; establecer líneas de protección basadas en una selección de este tipo lo que hace es producir fracturas irreparables entre elementos que deben pensarse de manera relacional.

En esta misma línea, es importante anotar que el discurso oficial del Carnaval debe estar abierto a entender la riqueza cultural que subyace a todas las prácticas incluidas en la fiesta. Incluso aquellas que el documento denota como "recién creadas, influenciadas muchas veces por la cultura popular, el cine y la televisión" (pág. 25), pues son el reflejo de la vida, gustos y aspiraciones de quienes las ponen en escena. Los puristas deben entender que el tiempo no es el único criterio de valoración, y más allá de eso, que no todas las manifestaciones pueden embellecerse con la pátina de la tradición.

Que el Carnaval es un escenario económico y político, y que la redistribución de los varios tipos de capital que circulan en torno a la celebración debe llegar también a los hacedores de la fiesta. En otras palabras, que los réditos económicos, simbólicos y estéticos no pueden ir solamente a empresas, empresarios, elites regionales, políticos y turistas. Y que la población local no puede ser entendida solamente como oferente de un servicio o como la imagen colorida y exótica que pasa a adornar un álbum de fotos. En la rueda de los deseos el turista anhela ser el bailarín durante el tiempo que dura el Carnaval, mientras que durante el resto del tiempo es el bailarín el que desea ser turista.

Que la explotación comercial y el usufructo político del Carnaval han normalizado miles de prácticas que van en contra de la salvaguardia del patrimonio cultural. Desde lo comercial el problema más hondo es la omnipresencia de marcas, en especial de la cerveza, en todos los espacios de la fiesta, siendo algo más que un tema de regulación de vallas en el espacio público. El Carnaval se degrada a ser tan solo

una exhibición comercial de una industria licorera. Desde lo político, la adopción del Carnaval por parte de las élites durante los años ochenta y el monopolio de los beneficios simbólicos que de él se derivan han normalizado la fractura. La Vía 40, la Reina del Carnaval, los palcos, las comitivas, la farándula, los eventos privados, por nombrar algunos, son sinónimos de exclusión. Y nuevos espacios, circuitos y personajes agrandan el abismo de la separación.

En conclusión, la construcción de procesos participativos y comunitarios no es fácil, y ejercicios como el Plan Especial de Salvaguardia siempre serán positivos. El verdadero reto está en hacer de los proyectos allí incluidos realidades. La buena voluntad institucional no es suficiente para sintonizar las expectativas y los logros, el papel de esos planes debe pasar de ser acuerdos sociales a veedurías colectivas para el usufructo equilibrado de los beneficios asociados a la fiesta; que el plan quedara en suspenso desde 2003 hasta 2015 es un ataque directo a los hacedores de la fiesta.

5.2 El Carnaval de Barranquilla, las gaviotas, las mariposas, los peces y la virtualidad

El zoólogo neerlandés Nikolaas Tinbergen, ganador del Premio Nobel de Medicina en 1973, y uno de los padres de la etología moderna, descubrió que era posible engañar mediante muñecos y artificios a gaviotas, mariposas y peces para que cambiaran su comportamiento natural. Las gaviotas preferían alimentar o empollar con más dedicación a pichones y huevos artificiales, las mariposas se sentían más atraídas por el movimiento de un par de cilindros en rotación, y los peces atacaban o cortejaban con decisión figuras de madera.

Tinberger denominó estos muñecos estímulos supernormales e indicó que en los elementos que nos rodean hay características particulares que captan nuestra atención y disparan los instintos produciendo una reacción determi-

nada. Así, estos modelos informes que exaltaban un color o un atributo terminaban recibiendo más atención que los verdaderos. Huevos enormes, cilindros coloridos o trozos rojos de madera lograban atraer y engañar a los animales al exagerar uno de sus rasgos constitutivos.

La idea de los estímulos supernormales se ha aplicado al comportamiento humano y sirve para explicar nuestra predilección por algunos contenidos televisivos, formas de publicidad y elementos de las redes sociales (Barrett, 2015). Y encaja muy bien con lo que hemos venido discutiendo a lo largo de este texto, en la medida que Instagram resulta el laboratorio perfecto para que el usuario seleccione, aumente y comparta un rasgo determinado, y para que sus seguidores retribuyan con un "me gusta" la exageración de un gesto, un encuadre o un tono. El estudio de un numeral, en este caso "carnavaldebarraquilla", permitió ver y analizar esos elementos iterados miles de veces.

Pero para llegar allí empecemos por anotar que la narración del Carnaval se construye a lo largo del tiempo desde múltiples orillas y en función de diferentes objetivos. Generalmente se toma a los Cabildos de Cartagena como el punto de origen de la fiesta, y a partir de ahí se suman años y acontecimientos a la genealogía de la manifestación. En ese trayecto se normalizan mezclas, préstamos e innovaciones, presentando un Carnaval que puede ser leído como un proceso coherente, a la luz de enfoques como el folclorista, el institucional o el patrimonial.

Precisamente este libro buscaba proponer una nueva forma de representación del Carnaval producida desde la virtualidad. Para poder hacerlo recurre al concepto de autenticidad como uno de sus ejes teóricos de reflexión, presentando tres vertientes de análisis: esencialista, constructivista y experiencial, y recordando cómo la Unesco ha transitado de la primera a la segunda desde la Carta de Venecia a la de Nara, o si se quiere, del patrimonio material al patrimonio vivo. Pero que aún debe dar un paso más

para pasar de una autenticidad fría a una caliente, de la certificación notarial a la vivencia comunitaria.

Mientras eso sucede, nosotros nos concentramos en una de las aristas de la reflexión, preguntándonos si es posible hablar de una autenticidad caliente y al tiempo mismo mediatizada. Para lo cual se abrieron dos caminos de exploración, el primero, desde la experiencia de quien toma la imagen y deviene fotografía, el segundo, desde quien observa la foto, la coproduce y la completa. Todo esto enmarcado en Instagram, un espacio que disgrega el poder arcóntico que subyace al archivo oficial y lega un amplio repertorio del Carnaval a sus usuarios presentes y futuros.

El estudio del numeral carnavaldebarranquilla indica que el primer día de la fiesta se comparten más imágenes. Que su arteria principal es la Vía 40 y que allí se encarna el lema de "Quien lo vive es quien lo goza". Mientras la reina saluda desde su carroza en medio de la Batalla de Flores, cientos de fotos se toman y se comparten y se adornan con confeti, flores, banderas y corazones. A la par que esto sucede, los empresarios y los emprendedores saturan entusiastas la red con imágenes de sus productos, esperando que la coyuntura impulse sus productos. Y en el fondo del tinglado, imprimiéndose en el inconsciente de la mirada del observador, una marca de cerveza se repite en miles de formas.

Que las fotos se toman en calles, barrios y casas. Que aparecen más grupos de personas que retratos individuales, que son más las mujeres que se fotografían que los hombres. Que la gente quiere contarse asistiendo a bares y restaurantes. Que la marimonda es el símbolo omnipresente de la fiesta, pero le siguen las comparsas de fantasía y la cumbia, mientras que la gente se toma fotos con la cara llena de maicena y sombreros sobre sus cabezas. Todos quieren contar que se están divirtiendo, que el Carnaval es colorido y exótico, que es el momento de recordar a los que quieren. Y quien observa lee vínculos de amistad, ve la coquetería y se satura de la autopromoción de los que pueden estar allí.

Un diario de la celebración virtual diría que el día 1 el Carnaval es la noticia del día y las reinas que desfilan en sus carrozas las protagonistas, la fiesta está en los palcos y todos quieren contar que están allí. El día 2 las instituciones públicas usan las postales del Carnaval para hablar de su gestión; mientras que la gente sigue con su lente a las reinas, hay un incremento de las fotos que se toman al desfile, capturar la imagen perfecta sirve además para mostrar la sensibilidad fotográfica de cada uno. El día 3 la Vía 40 cede su encanto a los eventos privados, a los conciertos y a las celebraciones en los bares, este día el tema principal es la cumbia y mostrarse lindo ante la cámara. El día 4 las fotos se reparten entre desfiles y celebraciones en los barrios, las fotos transmiten lo colorido y lo exótico de la fiesta y el tema central son las comparsas de fantasía.

Una descripción de las características formales del total de esas fotos indicaría que en general se usan colores cálidos que trasmiten alegría, vigor e intensidad. Las imágenes tienen un brillo equilibrado y la mayoría no están sobresaturadas. Sin embargo, sus tonos reflejan emociones fuertes y es imposible que pasen desapercibidos. Entre los violetas, el verde, el dorado, el naranja y el rojo se esconden los colores de la panafricanidad. Claramente la publicidad utiliza una gama más amplia y más brillante de imágenes, mientras retratos y selfies comparten una distribución de colores similar. Y aquellas fotos que tienen como tema la marimonda y aquellas que tienen como tema a la Reina del Carnaval comparten casi los mismos colores, obligándonos a pensar en códigos compartidos, en estructuras cromáticas subyacentes, o desde una mirada más mundana, una aproximación al dorado, azul y rojo de la marca de cerveza omnipresente.

Para cerrar, se podría decir que un Plan de Salvaguardia participativo debe superar la condición fría de la autenticidad, debe derretir el hielo que se forma alrededor de la institucionalización de la fiesta y que, por más de 12 años,



Fotografía 45. Detalle flores y mariposas.

entre la declaratoria y la aprobación de un plan de acción, congeló las acciones concertadas de colaboración. El análisis de la virtualidad de la fiesta realza aspectos que no aparecen en los espacios tradicionales de concertación e incluye a otros grupos que tradicionalmente no son oídos en estos contextos. Y con estas otras formas de sentir, transmitir y apropiarse de la fiesta.

En este sentido, anotar que hay actores de la fiesta que desde la institucionalidad están siendo subrepresentados. Que la fiesta es un escenario donde todo está relacionado, y centrar la protección sobre manifestaciones culturales es un desacierto que genera muchas tensiones. La figura de la marimonda debería ser el modelo de protección: sencillo, cotidiano, despolitizado, popular y transgresor, puesto que esa idea de lo patrimonial parece rondar tan solo las cabezas de los administradores de la fiesta. Y, tal vez, más allá de empeñarse en hacer que las personas se adapten y se apropien de ese pensamiento, puede ser buena idea redistribuir las ganancias económicas y políticas de la fiesta,

sin maquillarlas en el colorido exótico de las imágenes que produce, y en este orden desnaturalizar prácticas y réditos que solo favorecen a las élites y a las empresas que se han cimentado entre las danzas del Carnaval.

Nuestro barco de Teseo ha sido desmontado. Sus piezas giran a nuestro alrededor. Algunas de ellas se han transformado en estímulos supernormales, se comparten y se observan una y mil veces. Nos atraen y nos confunden como a las gaviotas, a las mariposas y a los peces. Quedamos seducidos por sus colores llamativos, por su tamaño aumentado. El Carnaval se captura, se almacena y se repite una y otra vez, deviene archivo y repertorio. Fluye en la cinta eterna de moebius que conjuga realidad y virtualidad. Y, mientras tanto, los hacedores de la fiesta claman ser vistos, por dejar de ser invisibilizados, por recibir parte del capital que circula en los tiempos del Carnaval.

REFERENCIAS

Abello, J. & Gossaín, J. (2011). *Carnaval de Barranquilla. La fiesta sin fin*. Barranquilla, Colombia: Fundación Carnaval de Barranquilla.

Abello, J. (2011). Una fiesta que evoluciona. En Abello, J. & Gossaín, J. (comps.), *Carnaval de Barranquilla. La fiesta sin fin*. Barranquilla, Colombia: Fundación Carnaval de Barranquilla.

Abello Villalba, M. (1981). *Manifestaciones culturales populares del Carnaval de barranquilla*. Tesis de Grado. Bogotá: Uniandes.

Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. *Paj-a Journal of Performance and Art*, *28*, 1-10.

Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. 9.ª ed. Madrid, España: Alianza.

Barrett, L. (2015). A Better Kind of Continuity. *The Sou. Jour. of Phil*, *53*, 28-49.

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida: nota sobre fotografía.* Barcelona, España: Paidós.

Baudillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona, España: Kairós.

Bortolotto, C. (2011). Patrimonio immateriale e autenticità: Una relazione indissolubile. *La Ricerca Folklorica,* (64), 7-17.

Boy, J. D., & Uitermark, J. (2016). How to study the city on instagram. *Plos One*, 11(6), e0158161.

Candela, M. (Comp.). (2004). *Carnaval de Barranquilla: patrimonio oral e intangible de la humanidad.* Bogotá, Colombia: Amalfi Editores.

Castillejo, R. (1957). El Carnaval en el norte de Colombia. *Divulgaciones etnográficas*, *7*, 63-7.

Comfamiliar del Atlántico. (1996). *Primer Ciclo de Conferencias 'El Carnaval de Barranquilla'*. Barranquilla: Comfamiliar del Atlántico.

Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos. (1969). *Carta de Venecia*. Venecia

Deacon, H. & Smeets, R. (2013). Authenticity, Value and Community Involvement in Heritage Management under the World Heritage and Intangible Heritage Conventions. *Heritage & Society*, *6*, 129-143.

De la Espriella, A (1978). Álbum del Recuerdo Club Barranquilla 1907-1970. Barranquilla.

De la Espriella, A. (2003). *Carnaval de Barranquilla. Centenario de la Batalla de Flores 1903-2003*. Álbum del recuerdo. Barranquilla: Editorial Mejoras.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid, España: Editorial Trotta.

Eco, U. (1998). Los marcos de la libertad cómica. En Eco, U., Ivanov, V. & Rector, M. (comps.), *Carnaval* (pp. 9-20). México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Escalante, A. (1964). *El negro en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Espinosa, A. (2010). Aproximación a una teoría de la fiesta del Rey Momo a partir de la triada comunicación, cultura y carnaval. *Palabra Clave*, 13(1) 175-188.

Frieddeman, N. (1984). El carnaval rural en el río Magdalena. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, *21*(1), 37-46. Recuperado de: https://

publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3345

Frieddeman, N. (1985). *Carnaval en Barranquilla*. Bogotá: Editorial la Rosa.

Fundación Social. (1999). *Cuadernos para el desarrollo local. Cultura técnica*. Barranquilla: Fundación Social.

García, E. (2002) *Caras y máscaras. Fotografías Barranquilla*. Barranquilla.

Garduño, C. (2010). Photosharing on Flickr: Intangible heritage and emergent publics. *International Journal of Heritage Studies*, *16*, 352-368.

Gasca, M. (2017). El Congo Grande de Barranquilla, el Congo de oro del Carnaval. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (32), 263-288. https://dx.doi.org/10.14482/memor.32.10254

González, A. & Acosta, D. (eds. y comps.). (1989). *Memorias de los foros del Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla, Colombia: Cámara de Comercio.

González, D. (2017). Entre cuerpos: Prácticas transformistas, homosexualidad y representación visual en el Carnaval de Barranquilla. *Arte y Políticas de Identidad*, (15), 111-136.

Gregory, J. (2008). Reconsidering relocated buildings: icomos, authenticity and mass relocation. *International Journal of Heritage Studies*, *17*(5), 442-462.

Güntovnik, M. (2017). Performance como historia: las Negritas Puloy en el Carnaval de Barranquilla. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (32), 149-177. https://dx.doi.org/10.14482/memor.32.10331

Gutiérrez, E. & Cunin, E. (comps.). (2006). *Fiestas y carnavales en Colombia: La puesta en escena de identidades.* Medellín, Colombia: La Carreta Editores.

Han, B. (2016). *El arte de la falsificación y la deconstrucción en China.* Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Hournung, D. (2012). *Color: curso práctico para artistas y diseñadores.* Barcelona, España: Promopress.

Icomos. (1994). Documento de Nara. Nara.

Icomos. (2004). Declaración de Yamato sobre enfoques integrados para salvaguardar el Patrimonio Cultural Material e Inmaterial. Yamato.

Jones, A. (1997). "Presence" in absentia: Experiencing performance as documentation. Art Journal, 56(4), 11-18.

Keulemans, G. (2016). The Geo-cultural Conditions of Kintsugi. *The Journal of Modern Craft*, *9*, 15-34. http://dx.doi.org/10.1080/17496772.2016.1183946

Kim, H., Oh, C.-O., Lee, S. y Lee, S. (2018). Assenssing the economic values of World Heritage Sites and the effects of perceived authenticity on their values. *International Journal of Tourism Research, 20*, 126-135.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (1995). Theorizing heritage. *Ethnomusicology*, 39 (3), 367-380.

Kuehni, R.G. (2004). Colour Perception: Mind and the Physical World. *Color Res. Appl., 29*, 317-319.

Kurin, R. (2004). La salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en la Convención de la Unesco del 2003: una valoración crítica. *Museum Internacional. Intangible Heritage, 221/222*, 68-81.

Lévy, P. (1999). ¿Qué es lo virtual? Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Lin, C. H., & Wang, W. C. (2012). Effects of authenticity perception, hedonics, and perceived value on ceramic souvenir-repurchasing intention. Journal of Travel & Tourism Marketing, 29(8), 779-795.

Lizcano, M. & González, D. (2010). El aporte afrocolombiano al Carnaval de Barranquilla: su valoración e inventario en los estudios históricos, antropológicos y etnográficos (1829 - 2005). *Revista Brasileira do Caribe*, *10*(20), 447-474. Recuperado de: http://carnavaldebarranquilla.org/sitios/cidcab/images/files/elaporteafrocolombianoalcarnavaldebarranquilla.pdf

Lizcano, M. & González, D. (2010). El Carnaval de la Vía 40, un vistazo en contravía. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (13), 202-225. Recuperado de: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-88862010000200008&lng=en&tlng

Lizcano, M. & González, D. (comps.). (2013). *Leyendo el Carnaval: miradas desde Barranquilla, Bahía y Barcelona.* Barranquilla, Colombia: Universidad del Norte.

Lyotard, J-F. (1991). *La condición posmoderna*. Madrid, España: Cátedra.

Manosso, F. C., & Gándara, J. M. (2016). La materialización de la experiencia en el espacio urbano-turístico a través de las fotografías online: Un Análisis en la Red Social Instagram. *Estudios y perspectivas en turismo*, *25*(3), 279-303.

Manovich, L. (2016). *Instagram and Contemporary Image*. Recuperado de: manovich.net.

Manovich, L. & Tifentale, A. (2014). Selfiecity: Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media. Recuperado de: http://manovich.net/index.php/projects/selfiecity-exploring.

Mariano, M. & Endere, M. (2017). Carnavales y patrimonios: diálogos sobre identidades y espacios de participación. *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe,* (32), 10-41.

Matzen, K., Bala, K. & Snavely, N. (2017). StreetStyle: Exploring world-wide clothing styles from millions of photos. *arXiv preprint arXiv*:1706.01869.

O'Halloran, K., Chua, A., & Podlasov, A. (2014). The role of images in social media analytics: A multimodal digital humanities approach. *Visual communication* (pp. 565-588). De Gruyter.

Ochoa, F. (2017). La cumbia en el Carnaval de Barranquilla: construcción de un metarrelato. *Revista Encuentros*, *15*(3), 40-55. https://doi.org/10.15665/re.v15i3.1097

Orozco, M. & Soto, R. (1993). *Carnaval: mito y tradición*. 1.ª ed. Barranquilla, Colombia: Editorial Antillas y Publicaciones Cultura Caribe.

Orozco, M. & Soto, R. (1999). *Danza el Torito: ritual de tradición y magia en el Carnaval de Barranquilla.* Barranquilla, Colombia: Comfamiliar.

Padilla Morales, J. & Torres Montes de Oca, M. (eds.). (1999). *Primer encuentro de investigadores del Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.

Pérez, P. (2005). El Carnaval: vida para vencer a la muerte. *Huellas*, *5*(71-75), 73-75.

Phelan, P. (1996). Unmarked: *The Politics of Performance*. Londres/Nueva York: Routhledge.

Pietrobruno, S. (2014). Between narratives and lists: performing digital intangible heritage through global media. *International Journal of Heritage Studies*, 20:7-8, 742-759.

Puerta, L. (comp.). (1999). *Carnaval en la Arenosa*. Barranquilla, Colombia: Universidad del Atlántico.

Rickly-Boyd, J. (2012). Through the magic of authentic reproduction: tourists perceptions of authenticity in a pioneer village. *Journal of Heritage Tourism*, *7*(2), 127-144.

Salge, M. (2014). El patrimonio cultural inmaterial como principio de autoridad. *Boletín opca*, *6*, 4-7.

Salge, M. (2018). *El principio arcóntico del patrimonio. Origen, transformaciones y desafíos de los procesos de patrimonialización en Colombia*. Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes.

Samper Martínez, D. (1994). *Carnaval Caribe. Exploración del Carnaval de Barranquilla. Colombia*, Ecuador: Andes Editores.

Sánchez Silva, L. (2019). "El devenir de una política culturalista en los tiempos del apocalipsis de la cultura: conversación a dos voces sobre la formulación de la Política para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de Colombia". *rea*, n.° xxv, 2019, Escuela de Antropología - fhumyar - unr, 1-21.

Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones.* Barcelona, España: Gedisa.

Secretaría Distrital de Cultura, Patrimonio y Turismo de Barranquilla. (2015). *Plan Especial de Salvaguardia Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla.

Serres, M. (2013). *Pulgarcita.* Barcelona, España: Gedisa.

Silva, R. (2005). *República liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín, Colombia: La Carreta Histórica.

Sinning, E, (1985). El Carnaval de Barranquilla como problema de investigación sociológica. *Análisis, 20*, 41-42, 158-167.

Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. Londres / Nueva York: Routhledge.

Smith, L. (2011). El "espejo patrimonial": ¿ilusión narcisista o reflexiones múltiples? *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (12), 39-63.

Smith, L. (2014). Patrimoni immaterial: un repte per al discurs de patrimoni autoritzat? *Revista d'Etnologia de Catalunya* (39), 12-22.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México, D. F., México: Alfaguara.

Stovel, H. (2007). Effective use of authenticity and integrity as World Heritage qualifying conditions. *City and time, 2*(3), 3.

Taylor, D. (2017). *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas.* Santiago de Chile, Chile: Universidad Alberto Hurtado.

Tcherassi, S (2000). *Farandulerías y pregones del 2001: Imágenes del Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla: Sáenz del Caribe.

Unesco. (1972). *Convención sobre la protección del patrimonio mundial cultural y natural*. París: Unesco.

Unesco. (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*. París: Unesco.

Unesco. (2005). *Directrices operativas para la aplicación de la convención del patrimonio mundial*. París: Unesco.

Universidad del Atlántico. (2000). *El Carnaval de Barranquilla hacia el siglo xxi: Documento final mesas de trabajo*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.

Van Dijck, J. (2008). Digital photography: communication, identity, memory. *Visual Communication*, *7*(1), 57–76. https://doi.org/10.1177/1470357207084865

Vega, M. (2013). Carnaval de Barranquilla (Colombia): un mundo simbólico representado en su léxico. *Opción*, *29*(70), 31-47.

Velázquez, B. (2007). Historia de la Danza del Paloteo. Su origen e influencia en el Carnaval de Barranquilla. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, *45*(78), 103-104. Recuperado a partir de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/279

Vengoechea, R. (1950). Lo popular en el Carnaval de Barranquilla. *Divulgaciones Etnológicas*, *1*(2), 87-105.

Vignolo, P. (2014). La fiesta como bien común. Carnaval de Barranquilla como patrimonio cultural de la humanidad: paradojas y propuestas. En Chaves, M., Montenegro, M. & Zambrano, M. (comps.), *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales*. Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 275-308.

Vink , D. (2018). *Humanidades digitales: la cultura frente a las nuevas tecnologías*. Barcelona: GEDISA.

Wang, N. (1999). Rethinking authenticity in tourism experience. *Annals of Tourism Research, 26*(2), 349-370. https://doi.org/10.1016/S0160-7383(98)00103-0.

Wesener, A. (2017). Adopting 'things of the little': intangible cultural heritage and experiential authenticity of place in the Jewellery Quarter. *Birmingham, International Journal of Heritage Studies*, *23*(2), 141-155.

Yi, X., Lin, V.S., Jin, W., & Luo, Q.L. (2017). The Authenticity of Heritage Sites, Tourists Quest for Existential Authenticity, and Destination Loyalty. *Journal of Travel Research*, *56*(8), 1032-1048.

Zappavigna, M. (2016). Social media photography: construing subjectivity in Instagram images. *Visual Communication*, 15(3), 271-292.

Zúñiga, R. (2013). *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico.* Santiago de Chile, Chile: Ediciones Metales Pesados.



Editado por el Departamento de Publicaciones
de la Universidad Externado de Colombia
en diciembre de 2020

Se compuso en caracteres Palatino de 11 puntos
y se imprimió sobre Holmen Book Cream de 60 gramos
Bogotá (Colombia)

Post tenebras spero lucem

MANUEL SALGE FERRO es docente investigador de la Facultad de Comunicación Social Periodismo de la Universidad Externado de Colombia. Es doctor en Antropología de la Universidad de los Andes y desde hace varios años investiga las lógicas y repercusiones del concepto de patrimonio desde el sector público y la academia. En este libro explora con espíritu crítico las relaciones entre la apropiación social de la tecnología, la virtualidad y la autenticidad.

Universidad Externado de Colombia

La irrupción de la virtualidad, las aplicaciones y los dispositivos incuban y amplifican en el presente una obsesión colectiva por el registro del momento, el testimonio de la experiencia y la composición de la memoria y el repertorio. Así, el libro surge de la necesidad de desarrollar epistemologías digitales y métodos de investigación que estudien este fenómeno. En particular se concentra en las representaciones mediáticas del Carnaval de Barranquilla y analiza un conjunto de fotografías agrupadas bajo el #carnavaldebarranquilla en Instagram para comprender cómo la virtualidad y la realidad se construyen y complementan mutuamente.