

Opción, Año 30, No. 74 (2014): 114 - 132
ISSN 1012-1587

Una mirada semiótica/antropológica del filme *El último carnaval: una historia verdadera*

Írida García de Molero

*Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas
"Dr. José E. Finol"*

Facultad Experimental de Ciencias.

Doctorado en Ciencias Humanas. Centro Audiovisual.

Facultad de Humanidades y Educación. Universidad del Zulia.

iridagarcia@gmail.com

Resumen

Este artículo tiene como objetivo mostrar el hombre involucrado en hechos, acontecimientos y eventos en el filme colombiano *El último carnaval: una historia verdadera* (1998) de Ernesto McCausland. Se utiliza un enfoque semiótico textual y cognitivo. A través de actividades situadas se permite al espectador captar las formas de la realidad y su cuestionamiento dinámico y crítico: cómo una persona común interpreta el personaje Drácula durante veinticinco años en el Carnaval de Barranquilla y su obsesión lo conduce a comportamientos patológicos que lo sentencian a vivir esta experiencia carnavalesca por última vez.

Palabras clave: Cine y antropología, carnaval de Barranquilla, Drácula, semiótica textual, semiótica cognitiva.

A Semiotic/Anthropological Look at the Film, *The Last Carnival: a True Story*

Abstract

This article aims to show man involved in deeds, happenings and events in the Colombian film, *The Last Carnival: A True Story* (1998) by Ernesto McCausland. A textual and cognitive semiotic approach is used. Through situated activities, the viewer is allowed to capture the forms of reality and their dynamic and critical questioning about how an ordinary person plays the character of Dracula for twenty years in the Carnival of Barranquilla and his obsession leads him to pathological behavior that sentences him to live this carnival experience for the last time.

Key words: film and anthropology, Barranquilla carnival, Dracula, textual semiotics, cognitive semiotics.

INTRODUCCIÓN

UNA ACTIVIDAD SITUADA ANTROPOLÓGICA DEL CINE

Desde que el hombre sintió la necesidad de inventariar la superficie habitada del planeta, y de explorar y conocer los modos de vida y costumbres del humano ser, el cine ocupó un lugar privilegiado para el logro de esta finalidad y, entonces,

El cine se inventa y se produce en un espacio renovado del que traduce la reconsideración y quizá la reconstrucción. Vemos que la antropología se lo apropia de inmediato: está en sincronía con una problemática parecida a la observación, a la preservación y a la comprensión de esta relación paradójica y sin cesar reencontrada entre lo universal y lo particular, entre el yo y el otro” (Piault, 2002:35).

El cine diversificó la utilización de sus técnicas para adaptarlas a las nuevas situaciones que iban surgiendo en las exigencias antropológicas y es cuando aparece la película documental pero sin descuidar el terreno de la ficción. En ambos casos aparecen huellas de objetos, de relaciones entre seres humanos, registradas en el espacio-tiempo filmico

para comportarse como antropología filmica que exige una atención particular, una intención de saber, la captación de las formas de la realidad y su cuestionamiento dinámico y crítico. Entra aquí la estética y la semiótica para ayudar en esta tarea al observador y al espectador intérprete de los filmes producidos con fundamentos antropológicos.

El cine antropológico trata con hechos, acontecimientos, eventos, entre otros actos para contar historias y mostrar formas de comportamiento en representaciones observadas en *muestras presentificantes*¹ soportadas por actividades situadas y operadores técnico/expresivos de contenido social (García de Molero, 2007). Actividades situadas que actualizan los signos en el filme, determinando el significado desde la perspectiva del público espectador intérprete, al tiempo que traen la posibilidad de lo *real semiótico*, es decir, la realidad para un agente semiótico en particular, y para la comunidad a la cual pertenece en general, que puede aproximarse de manera asintótica a lo real verídico.

La actividad situada subsume los objetos dinámicos –referentes– determinantes que pertenecen a una sociedad y a una época determinadas. Lo que hace que, desde el nivel de la recepción, los referentes no se hallen en los discursos filmicos, sino en las relaciones que se establecen entre las condiciones de producción y las relaciones de recepción o reconocimiento (Verón, 1996). De modo que la actividad situada, “por estar formal y expresivamente materializada en los fragmentos filmicos del sistema textual, destaca tanto la sintagmática del filme en sus grandes articulaciones como la paradigmática instaurada en éste” (García de Molero, 2007:100). Y los operadores formales técnico expresivos precisan los encuadres, composición, planos, movimientos de cámara, angulaciones, montaje, efectos especiales, ritmo, iluminación, escenografía, vestuario, transiciones, actores y actrices, extras, sonido, y relaciones entre sonido y significante visual. Estos operadores contribuyen a destacar la sintagmática del filme, además de ser los que aseguran la existencia material de la puesta audiovisual estética.

UN POCO DE HISTORIA

Los pioneros de la descripción cinematográfica de los hechos reales fueron Albert Kahn, un banquero parisino que a los 19 años tenía como preceptor a Henri Bergson de 20 años. Kahn creó el círculo de jóvenes alrededor del mundo para favorecer el intercambio de conoci-

mientos y las costumbres de los diferentes pueblos. Y dice Piault (2002) que así nacieron las becas, los diplomados en las universidades de Francia y se creó la primera cátedra de Geografía humana en el Collège de France, con Jean Bruhnes como titular. Este catedrático sugería el método de la sistematización de las formas de imagen para asegurar la identificación a través de un comentario escrito, de modo que garantizara “un verdadero inventario de la superficie habitada y acondicionada del globo” (Piault, 2002:32).

Lo importante de estos acontecimientos cinematográficos fue que permitieron entrar en un mundo captable y el desplazamiento en el tiempo hasta llegar a nuestra mirada actual con vivacidad, incluso en la intimidad de acontecimientos que hasta entonces estaban relativamente bajo el control de la historia escrita y de la literatura como arte. Todo ello renueva el trabajo de la antropología y de la historia pero también de la semiótica por cuanto estas huellas de los objetos audiovisuales en el espacio-tiempo, su presencia, su puesta en forma con una intención de saber para captar las formas de la realidad así lo reclama, para poder dar cuenta de los fenómenos sociales y culturales de una determinada sociedad en un determinado momento histórico, especialmente de las relaciones y comportamiento de los seres humanos entre sí y la puesta en situación concreta del proceso de conocimiento. De modo que los instantes fugitivos de los cuerpos, sus gestos, sus palabras, sus desplazamientos en espacios y tiempo, sus sonidos, sus silencios, colores y hasta sabores y texturas, se convierten en objetos concretos y en cuerpos actuantes vivos para la producción de la significación y la construcción de sentido.

Teniendo presente que este proceso exige una puesta en situación de escucha y de lectura interpretativa y crítica de la experiencia fílmica en sí misma, se requiere intervenir los elementos técnico-expresivos y de contenido social al unísono y se está hablando de la construcción de planos, su puesta en relación, encadenamiento de las secuencias y procedimientos narrativos del montaje; puesta en relación de los desvelamientos de las temáticas y de los contenidos sociales que tratados en *actividades situadas* por estos elementos técnicos ya indicados permiten llegar a la comprensión de los diferentes agentes que en la puesta en escena circulan tanto a nivel del campo visible como en el fuera de campo; agentes que contribuyen a la construcción de la significación y el sentido, y al mismo tiempo que intervienen en la organización de los recorridos interpretativos en su circulación, en las condiciones de su recepción y hasta

en las modalidades de su utilización por parte de los espectadores intérpretes, que a su vez tomarán partido en la identificación de sentidos, construirán otros nuevos en atención a sus criterios de apreciación e interpretación determinados por el contexto de referencia de su existencia y de sus conocimientos previos. En general todo este proceso dialógico entre cineasta-texto/discurso filmico-espectador enmarcado en el contexto de la *semiosfera*² de la cultura puede explicarse a través del modelo dialógico contextual propuesto por García de Molero (2007). A partir del documental puede decirse que la técnica se intencionalizó pues,

se convirtió en lenguaje que iniciaba el debate entre el realizador, aquellos de quien capta las imágenes y aquellos a quienes se las proyecta. Quizá testigo, pero necesariamente narrador, el cineasta de lo real se sitúa en un espacio dialógico en el que deberá tener en cuenta los datos de una interlocución y ya no solamente los medios de una enunciación (Piault, 2002:44).

Todo este proceso técnico-expresivo del cine contribuye a su producción antropológica, y como tal, puede contribuir a la reconstitución del pasado como lo experimentaron los indios kwakiutl de la Colombia Británica con la película *In the Land of the Head Hunters* (1912) de Edward S. Curtis, al reapropiarse de la canoa de guerra de tamaño gigantesco y espléndidamente construidas y adornadas. En Venezuela por ejemplo, el cine de Román Chalbaud tiene muchos fundamentos antropológicos por cuanto muestra los modos de vida y el comportamiento de diferentes sectores de la sociedad venezolana; y lo hace desde un sistema institucional que “pudiera estar organizado a modo de un espacio mental de esquemas cognitivos religiosos, que desde las complejas relaciones del ser en apariencia toma en cuenta el sistema de las informaciones y propicia la reorganización de la vida social” (García de Molero, 2007:117). Estos esquemas cognitivos religiosos y la necesidad de lo “sagrado” según Bateson y Bateson (2000), tienen su base en una epistemología con raíces en la ciencia y en lo evidente.

EL CINE DE LO REAL Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN ANTROPOLÓGICA

El primer cine etnográfico descriptivo se centró en filmar objetos como las técnicas, el hábitat, la artesanía, las diferentes formas de agricultura, los rituales, ceremonias, de las sociedades exóticas o rurales. Este len-

guaje o forma particular de captar el mundo también mostraba a seres humanos incorporados a grupos que denunciaban la ausencia de reglas y valores. Esta mirada antropológica a través de la cámara cinematográfica y el grabador de sonidos tenía su basamento en “la transcripción en y por la imagen [y] por el sonido de la construcción del ser humano en sociedad” (Piault, 2002:70). En esta experiencia cinematográfica y audiovisual de lo real, la antropología va mostrando el camino recorrido de las relaciones socializadas entre las personas y los grupos, primero desde la globalidad del sistema y luego, en los elementos constitutivos, hasta llegar a mostrar la identificación y comprensión del mundo en torno a la búsqueda de sentido, estableciendo la relación entre el sujeto que describe y el que observa con intencionalidad de la mirada para percibir el mundo como espacio de coexistencia. Puede decirse aquí que fluye la confrontación dialógica a partir de las dinámicas de lo que el cine deja ver y lo que no deja ver.

Durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918), aparecieron las posibilidades históricas de lo que sería la base de una antropología visual. Y pasa a un segundo plano el cine etnográfico descriptivo de las sociedades exóticas y rurales, para pasar a un cine comprometido con la transformación de la sociedad, interviniendo en los planos político, moral y estético; en el seguimiento del hombre moderno ligado al maquinismo industrial y a la inquietud alienante referida a los problemas materiales, físicos y mentales. Así el cine de lo real fue adquiriendo poco a poco su autonomía.

Los padres fundadores del cine de lo real son el ruso Dziga Vertov y el estadounidense Robert Flaherty (*Nanook, el esquimal*, 1920 -1921). Pero Piault (2002) añade una galería de antepasados: Edward S. Curtis, Luis Thomas Reis, Vigo, Jean Epstein, Cavalcanti, Grierson, Ruttmann, Buñuel y Joris Ivens.

En primera instancia se encuentra el cine formalista soviético: Vertov, Pudovkin y Eisenstein. Estos cineastas junto al estadounidense Griffith propusieron un método que reivindicó la antropología, aun cuando no diera todas las respuestas posibles que esta disciplina buscaba.

Los rusos se interesaron en el cine desde el comienzo de la revolución para, primero poner en evidencia el ideal social mostrando héroes positivos y, segundo contribuir a la educación de las masas; en tanto “Lenin pensaba que el cine era el arte más importante y debía contribuir a ‘forjar el hombre nuevo’ [por lo que era] necesario tener en cuenta la realidad, darle la espalda a la ficción, observar la vida” (Piault, 2002:72).

En esta época moderna de los mundos industrializados surgen las vanguardias artísticas e intelectuales de Europa y América. Se desarrolla la obra de Guillaume Apollinaire y de Blaise Cendrars, la música de Anton Dvorak y la pintura futurista. En el cine aparece Dziga Vertov para quien las imágenes no eran simple inventario de lo visible, sino desvelamiento e interpretación.

Exponía claramente la paradoja que, de hecho, se encuentra en el centro de cualquier tentativa de antropología visual: ésta es el producto de un doble trabajo, el de los hombres para organizar y comprender su existencia y el de un observador que monta, y, por lo tanto, organiza las imágenes de esta representación para desmontar y exponer las dinámicas de lo que dejan ver (Piault, 2002:74-75).

Atendiendo a los postulados de Vertov respecto a la construcción de una película, “La construcción de una película podría ser considerada como una empresa metafórica de la producción de sentido por el hombre en la dinámica de la sociedad que expresa y sobre la cual ejerce su acción” (Piault, 2002:84).

En el proceso de montaje y su articulación de las imágenes, Vertov propone un camino epistemológico y un procedimiento cognitivo que propicia más que la comprensión, la explicación significativa de la determinación de los fenómenos en el tiempo y su disposición espacial en la estructura-funcionalista u organicista del texto/discurso filmico.

El cine de lo real no agota sus procedimientos en un montaje puramente semántico pues las intenciones fílmicas no son iguales en todos los filmes, y el propósito de los cineastas consiste en desvelar los diferentes procedimientos y hasta las mascaradas que se esconden detrás del argumento de autoridad de una supuesta posición de objetividad.

En la contemporaneidad, el cine de ficción se alimenta de hechos verdaderos que conforman una determinada realidad vivida, que desde la mirada semiótica puede hablarse de la categoría lotmaniana del “texto en el texto” (Lotman, 1996), y el espectador observa filmes de ficción que incorporan escenas de otros filmes, noticieros televisivos o radiofónicos, poemas, danzas, representaciones teatrales, y otros textos que enriquecen la enunciación fílmica. A este tipo de ficción García de Molero (2007) la denomina “ficción crónica”. En esta

investigación se analizará el filme colombiano *El último carnaval: una historia verdadera* (1998) del realizador Ernesto McCausland, que la crítica cinematográfica cataloga como de ficción, pero que bien pudiera tipificarse de ficción crónica.

ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DEL FILME COLOMBIANO EL ÚLTIMO CARNAVAL: UNA HISTORIA VERDADERA (1998) DEL REALIZADOR ERNESTO McCAUSLAND

SOBRE EL ARGUMENTO: UNA SINTAXIS NARRATIVA NECESARIA

El filme comienza con la celebración del ritual de las velas a la Virgen Inmaculada el 8 de diciembre, y el baile de los 18 años de Marcelina la hija del Capitán, estando Baldomero y Chabela su esposa sentados en el frente de su casa, por cuanto no habían sido invitados a la fiesta porque Baldomero se puso pesado con su borrachera el año anterior. La narración fílmica relata la historia de Baldomero Gómez, un técnico electrónico que prestaba servicios en el Taller El Tornillo Stereo y cuya pasión por interpretar el personaje de Drácula en los carnavales de Barranquilla era muy notoria. Tenía veinticinco años haciéndolo junto a Cayetano con quien hacía un dueto desde hacía veinte años interpretando a la Muerte. En boca de este amigo y compañero de andanzas carnavalescas “Sin Drácula no hay muerte y sin muerte pa’ que la vida”. Un día Baldomero estando en su trabajo, por la televisión escucha la noticia que el carnaval de Barranquilla sería televisado y podría verse en varios países latinoamericanos. Baldomero se entusiasma y sin importarle el regaño de su jefe deja el trabajo botado y se enrumba hacia su casa llevando consigo una ilustración del disfraz de Drácula que le había proporcionado Marcelina (Fotograma 1), una joven del barrio que apreciaba y admiraba a Baldomero y su disfraz. Baldomero llega a su casa y no le presta la atención adecuada a su esposa y nietos por irse al cuarto donde guardaba toda la utilería referente al personaje de Drácula: vestido, cajón (urna), recortes de periódicos pegados en las paredes, y otros detalles, como por ejemplo los dientes y colmillos hechos de papel. Su esposa Chabela le reclama por su obsesión con el carnaval en plena época de navidad, víspera del 24 de diciembre y aún la casa sin pintar por lo que parece un “casarón” o la “casa de Drácula”. Por la noche, Baldomero dormido en su cama, sueña

con su personaje, está inquieto, sonámbulo camina en el cuarto y sustituye el Crucifijo que colgaba en la pared cabecera de la cama por un murciélago negro de plástico, y vuelve a acostarse. Otra noche Baldomero duerme en su cuarto pero dentro del cajón (urna) de Drácula (Fotograma 3), al despertar Chabela ante el comportamiento de Baldomero se desespera y en una fogata prende fuego al disfraz de Drácula, éste se despierta y corre hacia la fogata, intenta apagar el fuego, llora inconsolablemente y decide irse a vivir con todas las cosas de Drácula en un castillo abandonado a orilla del mar. Allí se siente Drácula, ensaya el personaje, sueña con el personaje, vive para el personaje y se manda a hacer con un dentista los dientes y colmillos postizos de Drácula.

Un día Marcelina es vista por Baldomero desde lo alto del castillo, éste sale a su encuentro. Hacen un pacto de verse y no decirle a nadie nada sobre ese fortuito encuentro. Baldomero confundido por la actitud y comportamiento de Marcelina, sus preguntas sobre el amor, sus visitas y solidaridad, creía que ella estaba enamorada de él, a quien también le gustaba la muchacha pero la respetaba por su buena educación. Johnatan, el pretendiente de Marcelina junto a la pandilla de amigos deciden ir al castillo a darle una golpiza a Baldomero por creer que estaba enamorando a Marcelina. Al conseguirse con el ambiente tétrico y con Drácula en su cajón, quien con todo y colmillos los acosa, se asustan y huyen. Llega el carnaval y Baldomero interpreta a Drácula (Fotograma 4), su asistente es Marcelina, quien desobedeciendo a su padre ha huido de la casa para incorporarse al disfrute del carnaval, con la sorpresa de encontrarse a su papá disfrazado de mujer.

Ya finalizando el carnaval, el miércoles de ceniza, Baldomero duerme en un banco de una plaza y despierta con la luz del sol que ilumina la cruz de la iglesia (Fotograma 5), donde se ha realizado la imposición de la cruz de ceniza en la frente a los creyentes católicos, huye corriendo de la gente que sale de la iglesia, camina por el barrio, errante, débil, desorientado y llega donde Marcelina, intercambian palabras, ella lo abraza y él la muerde en el cuello (Fotograma 6), Marcelina forcejea y cae en la cama, mientras Baldomero es llevado al Hospital Mental. Allí es tratado por la psiquiatra (Fotograma 7) y con el compromiso de olvidarse de Drácula retorna a su casa en compañía de Chabela (Fotograma 8) su esposa toda vez que el Capitán Santos, padre de Marcelina a solicitud de su hija, retirara la denuncia en contra de Baldomero. De ahí en adelante Baldomero se convierte en el Payaso Kalimán que anima en fiestas infantiles. A propósito de payaso fue su primer disfraz de carnaval cuando era un niño. En el desfile de la Batalla de las Flo-

res Cayetano muere de un infarto. Baldomero se entera por Marcelina. Al salir del Hospital en compañía de la psiquiatra, lo espera Chabela para dirigirse a su casa. Posteriormente el día 8 de diciembre vestido de payaso visita la tumba de Cayetano y junto a su esposa Chabela se dirigen a la casa donde les espera colocar las velitas de la Inmaculada y recibir a su hija Neira con los nietos.

Esta sintaxis narrativa tiene como soporte los operadores técnico-expresivos como: el conjunto de planos, en los que predominan los generales y medios tanto cerrados como abiertos; encuadres y movimientos de cámara que permiten integrar lo estético (técnico semántico) y el contenido, logrando una composición que responde al sentido sugerido por el director realizador del filme; una iluminación que contempla diversidad de contraste según día/noche y las distintas locaciones; la escenografía que junto al vestuario y maquillaje resaltan los rituales y acontecimientos de las fiestas carnalescas de Barranquilla.

ME HACE FALTA “OTRA COSA”: ALGO MUY EXTRAÑO. SEMÁNTICA Y PRAGMÁTICA FÍLMICA

El filme *El último carnaval: una historia verdadera* está repleto de rituales. La fiesta de los 18 años de Marcelina, el cortejo amoroso de los jóvenes, el velatorio a la Virgen de la Inmaculada, y las fiestas de carnaval, que se constituyen en la muestra presentificante principal del texto/discurso fílmico. Esta muestra presentificante revela relaciones semánticas planteadas en los actantes semióticos o personajes interpretados por los actores y actrices del filme, en una dialéctica que desencadena la semiosis narrativa en la cual Baldomero Gómez disfrazado de Drácula, actuará por última vez en el carnaval de Barranquilla.



Fotograma 1. Marcelina y Baldomero.



Fotograma 2. Tienda donde se reúnen los chismosos del barrio.

El ritual del carnaval de Barranquilla comienza con la repetición del propio acontecimiento carnavalesco. No solo se repite la fiesta de carnaval cada año como un ritual estacionario sino que se interpretan de cierta manera los mismos personajes como el de la Loca, la Muerte, Drácula. La palabra “Carnaval” según Muir (2001) pareciera derivar de *carne*, y de *levare* que significa llevarse, de modo que Carnaval literalmente significa “llevarse la carne”. Para este mismo autor, en la fiesta de carnaval se derrocha la carne y los placeres que esta aglutina, como una actividad final previa a la abstinencia que exige el período de la Cuaresma. Así que el carnaval es la fiesta que muestra los placeres de la carne. Fiesta contrapuesta al tiempo de Cuaresma que muestra las exigencias de piedad y la razón, y abarca el período de 40 días de abstinencia y de penitencia que precede a la Pascua.

Ya en la Edad Media y el Renacimiento en Europa el carnaval se constituía en la segunda vida del pueblo, en una vida festiva, siendo la fiesta el rasgo fundamental de todas las formas de ritos y espectáculos cómicos que “presentaban un lazo exterior con las fiestas religiosas” (Bajtín, 2003: 10). El tiempo ritual del carnaval es un tiempo distinto al ordinario, de fiesta, en el que no rigen las reglas de lo cotidiano, y “la comunidad se manifiesta a través de la acción estética y emotiva” (Nogués, 2002). El carnaval según la cultura europea finaliza el martes con un día dedicado a la bebida y al juego, y en Barranquilla finaliza el miércoles de ceniza, bien lo dice Chabela a Don Emir: “lo que pasó fueron cosas del carnaval que se entierran con una cruz el día miércoles de ceniza”. En la cultura europea los carnavales “ofrecían la oportunidad de celebrar encuentros públicos y proporcionaban un vocabulario y una sintaxis para comunicar ideas” (Muir, 2001: 100), simbolizando con estas sus esperanzas y deseos de cambios en la vida cotidiana. También en el Carnaval de Barranquilla, la gente se relaciona de igual a igual, interacciona espontáneamente, sin barreras de fortuna, edad y situación familiar, dándose “la abolición provisoria de las diferencias y barreras jerárquicas entre las personas y la eliminación de ciertas reglas y tabúes vigentes en la vida cotidiana” (Bajtín, 2003: 16).

Baldomero tenía deseos de ser el mejor Drácula, ya que no se sentía el mejor técnico o el mejor marido. Todo el mundo debía darse cuenta que él era el mejor Drácula y se encontraba en Barranquilla. Año tras año, este personaje en la fiesta popular carnavalesca, se convierte en “una inmortalidad histórica relativa del pueblo y de sí mismo en el pueblo” (Bajtín, 2003: 256), así la muerte-renovación se hace presente cada año en el Carnaval de Barranquilla, hasta que su comportamiento obsesi-

vo-patológico le hace vivir su último carnaval como Drácula y renovarse como Payaso Kalimán, personaje cómico que como el payaso Triboulet en la Edad Media, en la corte de Francisco I, no solo actuaba al desempeñar su papel sobre el escenario sino que actuaba en todas las circunstancias de la vida, encarnando una forma especial de la vida, a la vez real e ideal” (Bajtín, 2003: 10). Kalimán renace parodiando la vida cotidiana ordinaria, tal como si fuese un “mundo al revés”.

Samuel Kinser en su obra *Carnaval, American Style: Mardi Gras en Nueva Orleans y Mobile*, publicada por la University of Chicago Press el 15 de junio de 1990, “ha puntualizado cómo las representaciones festivas “incorporan” tanto el psiquismo del individuo como las estructuras y los procesos de la sociedad” (Muir, 2001: 101). Baldomero Gómez decía a la psiquiatra “A veces pienso que Baldomero Gómez nunca existió”, lo que hace inferir que este autor en su cotidianidad vivía en una lucha existencial ontológica constante respecto al personaje de Drácula. Su vida la había convertido en el gran ritual de construcción de Drácula, En atención a Arnold van Gennep (1960) se está en presencia de un ritual de transición donde la fase preliminar (1) la constituye el ritual de la mudanza de su casa al Castillo con todas las pertenencias de Drácula, y el punto culmen de la liminaridad (2) está representado por la instalación en el Castillo donde crea una visión utópica de un mundo personal alternativo. Cada vez se iba construyendo con mayor grado de realidad el “ser Drácula”, desde el “querer ser” hasta el “comportarse como” Drácula y desear ingerir “otra cosa” probablemente sangre, ser un hematófago. La pasión por el personaje se hizo cada vez más obsesiva y delirante hasta convertirse en demencia. Ante la psiquiatra, ante la comunidad y la sociedad en general Baldomero Drácula debía desaparecer y renacer otro Baldomero, surge el Baldomero Payaso Kalimán (3), que constituiría la fase postliminar o de agregación que incorpora o incluye al individuo en el seno de la comunidad.



Fotograma 3. Marcelino durmiendo en la urna de Drácula.



Fotograma 4. Baldomero en su papel de Drácula.

Don Handelman (En Muir, 2001), llama a los rituales “eventos públicos”, los cuales pueden develar muchos códigos sociales, hasta disonantes, y los clasifica en “modelos” y “espejos”. Pero atenerse a un modelo puede bien significar pensar de una forma determinada como por ejemplo, la lectura de un libro de modales que muestre la conducta adecuada en determinadas situaciones sociales; o bien puede ser una representación miniaturizada, como en el caso de las maquetas, que además de ofrecer un ejemplo simplificado y cerrado de la complejidad confusa del objeto que representa, anticipa el futuro al permitir la imaginación de cómo ha de ser.

Muchos rituales funcionan como modelos o como espejos. Proporcionan normas aplicables a la sociedad en el caso de los modelos. El estrechar la mano en la iglesia al darse la paz puede significar un modelo de buena voluntad para aplicarse en la vida cotidiana. Cuando las autoridades públicas caminan lentamente y seguros en una procesión organizada, reflejan un modelo del comportamiento que de ellos se espera en la dirección de los asuntos públicos del Estado.

En el caso de los espejos, éstos muestran el mundo tal como se ha de entender, por lo que tienen un carácter de explicitación: “yo soy el rey en una coronación”, “tú eres mi enemigo en un desafío al duelo”, “ella es mi esposa en una boda”.

Los rituales de espejo pueden informar e incitar emociones, aclarar una situación, y representar una transición de un estado a otro, pero a diferencia del modelo, no ofrecen una alternativa para la futura constitución de la sociedad. El ritual del carnaval de Barranquilla puede considerarse como de “espejo” donde las emociones están a flor de piel, y en el filme, Drácula lo es solo mientras dure el carnaval visto como semiosfera (Lotman, 1996), en la cual se observa un isomorfismo vertical³, con intercambio entre los participantes o personajes representados en cada disfraz de la fiesta carnavalesca. Esta semiosis, Lotman (1996) la formula de la siguiente manera:

las subestructuras que participan en ella [la semiosfera] no tienen que ser isomorfos una respecto a la otra, sino que debe ser, cada una por separado, isomorfos a un tercer elemento de un nivel más alto, de cuyo sistema ellas forman parte (Lotman, 1996:32).

En el filme *El último carnaval: Una historia verdadera* la repetición del acto de disfrazarse de Drácula, a lo que Bourdieu denomina *habitus*⁴, se convirtió en una consecuencia patológica. Las actitudes obse-

sivas internas de creerse y sentirse Drácula, y puestas en escena con la actividad situada de la mordida en el cuello a Marcelina, se hace un ritual de tipo espejo, por cuanto modelo no pudiese ser, dado que Baldomero a futuro se ve de payaso, una representación que le permite crearse solidaridad y comunicación con los niños de su comunidad, al tiempo que se modifica a sí mismo y no al colectivo social, como lo hace todo ritual.

Baldomero ejecuta el ritual urbano del personaje Drácula, el ritual de la pose que le permite alimentar su ego: “el mejor Drácula está en los carnavales de Barranquilla” como él mismo expresa. Esa es el significado que él construye y su propia simbología. De esta manera Baldomero interpreta y muestra a la comunidad el conflicto que él tiene ante el personaje que representa. Por un lado la esposa lo censura, le reprocha, ve en lo que hace un acto de herejía y por otro lado los chismosos del barrio (Fotograma 2) alimentan su ego haciéndole ver lo que le falta para ser un auténtico Drácula. De ahí que decide mudarse a un Castillo desolado ubicado en una montaña a orillas del mar.



Fotograma 5. Baldomero en su papel de Drácula duerme en un banco y sobresaltado despierta al recibir la luz del sol.



Fotograma 6. Baldomero muerde el cuello de Marcelina.

Este actor protagonista del filme, en su estado de liminaridad en complicidad con Marcelina establece tímidamente una *communitas* (Turner, 1969), una comunidad emocional donde ambos comparten secretos, actuaciones, danzas, bailes, y se diferencian por completo del resto de los habitantes del barrio. Baldomero y Marcelina al establecer su “pacto”, establecieron sus propias acciones gestuales en el lenguaje no verbal de la danza, la teatralidad, la distribución del espacio en el Castillo, los objetos y vestuario representativos de Drácula.



Fotograma 7. Psiquiatra atendiendo a Baldomero.



Fotograma 8. Baldomero disfrazado de payaso junto a su esposa Chabela.

Probablemente Marcelina se sienta actriz desplegando su *querer ser*, al mismo tiempo que Baldomero da riendas a su comportamiento ritual y se acerque cada vez más a su *sentir ser* Drácula.

Baldomero con el tratamiento psiquiátrico mira su abismo, piensa y se ve obligado a cambiar su personaje por otro, quizás haya encontrado su lugar en el mundo en el cual está inmerso en su comunidad y cotidianidad. Más sin embargo expresa en la tumba de Cayetano: “todos los payasos parecen cómicos pero entre usted y yo sabemos que es realmente lo que me mueve la aguja”. Se hace importante traer a colación que para Steimberg (2013:245) el payaso “es el sujeto construido por el texto cómico revertido sobre su instancia de enunciación”. Y la instancia de enunciación construida por la actuación del propio Baldomero junto a Cayetano, ha sido la del personaje Drácula y el personaje la Muerte. El personaje “payaso” viene a significar en el texto discurso filmico una opción ética mucho más que estilística, viene a retomar la forma de un relato filmico que recupera la cotidianidad de lo público en el ritual de las fiestas del carnaval de Barranquilla. Hay un nuevo despertar en Baldomero y su cotidianidad que lo conduce a la pérdida de un pasado obsesivo y peligroso.

CONCLUSIONES

Puede decirse que un ritual está constituido por un conjunto de ritos que en el pasado se establecieron para la celebración de las ceremonias religiosas u oficios divinos; sin embargo paralelo a esta costumbre el contexto secular se hizo presente y los ritos se dan fuera del ámbito reli-

gioso institucional, aun cuando pueden realizarse como actividades fronterizas con ritos religiosos como ocurre con las fiestas de carnaval y las ceremonias de la cuaresma. En el filme *El último carnaval: Una historia verdadera*, se observa en sí mismo un macro-ritual que realiza Baldomero, y que subsume otros rituales y conductas rituales ejercidas por los agentes semióticos de la ciudad Barranquillera, así como un texto en el texto (Lotman, 1996), como una gran semiosfera.

El carnaval como semiosfera o espacio ritual copia de un modo homomorfo el universo extrasemiótico de la vida y su cotidianidad. El mundo se duplica en el ritual carnavalesco en Barranquilla mientras dura el acontecimiento y se activan por lo menos dos sistemas semióticos: la semiosfera del mundo de la vida y la semiosfera carnavalesca, ambas al entrar en contacto despliegan una actividad generadora de sentido. En el caso de las fiestas carnavalescas, la intensa interacción social de las gentes de la comunidad y su pasional participación en el disfrute festivo se desborda en el filme *El último carnaval: Una historia verdadera*. La semiosis de este filme se vuelca hacia la semántica arrojando interpretaciones de sentido que pasan a la memoria de la cultura dada. Por ser la historia de Baldomero Gómez simétrica especular con un hecho real ocurrido en las fiestas carnavalescas, pasa como aquello que no debe repetirse en la semiosfera del carnaval de Barranquilla, dado que la realidad extrasemiótica reclama el juego semiótico de la conciencia y mecanismos de estabilización como el recurso psicoterapéutico del filme.

Cuanto más intensa es la interacción social del hombre dado sus multiformes relaciones con lo vivido, como es el caso de Baldomero Gómez y su personaje Drácula, más se hace presente la multiplicación de los ritos en él, aunque sus efectos no siempre sean útiles, y aquí entra la conceptualización propia de la conciencia particular de los actores sociales.

Ficha técnica:

***El último carnaval: una historia verdadera*, Colombia, 1998.**

Género: Ficción. **Sub-Género:** Ficción.

Dirección: Ernesto McCausland. **Guión:** Miriam de Flórez y Ernesto McCausland, sobre una historia verdadera. **Producción:** La Esquina del Cine. **Productor General:** Ernesto McCausland. **Productor Ejecutivo:** Gregorio García. **Productor de campo:** pedoo39. **Jefe de Producción:** Karen Marten. **Montaje:** Javier Barros. **Asistente de Montaje:** Rogelio Morales y Ramiro Escalante. **Director de Fotografía:** Danilo Perdomo. **Cámara:** Danilo Perdomo. **Asistente de cámara:** Juan Agustín Ríos y Jorge Delgado. **Fotofija:** Graciela Olmos. **Iluminación:** Julio Gil. **Dirección de Arte:** Lida Castillejo. **Escenografía:** Leonor Rosch. **Vestuarista:** Silvia Tcherassi, Disfraces St. Ray. **Maquillaje:** Nancy Sojo. **Música:** Fernando Reina, Liliana de la Rosa, Grupo Tambó. **Productor Musical:** Juan Carlos Rueda. **Sonido directo:** Alejandro Sierra. **Elenco:** Jorge Cao, Jennifer Steffens, Ana Milena Londoño, Kike Vivaldi, Roberto Zambrano, Rafael Cardozo, Ninfa Barros, Esthercita Forero, Cecilia Avendaño, Milagro Martínez, Álvaro Ariza, Siegfreth Valero, Iván Bernal, Rafael Camerano, Jessica de la Peña, Vanesa Donado, Nilssy Lubo, entre otros (as). **Distribuidora:** Proimágenes Colombia.



Notas

1. Muestra presentificante: “viene a ser el conjunto de acciones y objetos de la materialidad significativa del texto. Sobre esta materialidad se instaura de manera dinámica la representación audiovisual del filme, y se genera un conjunto de actos de significación y comunicación, marcados por la actuación temporal de la enunciación y/o del enunciado (García de Molero, 2007: 62). La muestra presentificante desencadena el discurso filmico.
2. Semiosfera: es “como el dominio en el que todo sistema signico puede funcionar, espacio en el que se realizan los procesos comunicativos y se producen nuevas informaciones, el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis” (Lotman, 1996: 260-261). Esta noción de semiosfera implica el movimiento entre aproximaciones sincrónica a los sistemas y a otra diacrónica donde un sistema es concebido como cambiante, por lo que no puede ser definido de un modo abstracto fuera del tiempo y del espacio culturales. Un rasgo distintivo de la semiosfera es su carácter delimitado que introduce el concepto de frontera o límite de lenguajes diferentes que tienen cada uno su propio “yo” semiótico construido en relación con los demás, por lo que necesita de un entorno exterior.
3. Entiéndase por isomorfismo vertical, aquel que existe entre estructuras dispuestas en diferentes niveles jerárquicos y genera un aumento cuantitativo de los mensajes (Lotman, 1996:32).
4. El *hábitus* se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles –estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes– que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir (Bourdieu, 1972: 178).

Referencias bibliográficas

- BAJTIN, Mijail. 2003. **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento**. Alianza Editonal, S. A, Madrid (España).
- BATESON, Gregory y BATESON, Mary. 2000. **El temor de los ángeles**. Gedisa, S.A., Barcelona (España).

- GARCÍA de MOLERO, Irida. 2007. **Semióticas del cine. El cine venezolano de Román Chalbaud**. Colección textos universitarios, Ediciones del Vicerrectorado Académico, Universidad del Zulia, Mérida (Venezuela).
- MUIR, Edward. 2001. **Fiesta y rito en la Europa Moderna**. Editorial Complutense, S.A. Madrid (España).
- PIAULT, Marc Henri. 2002. **Antropología y cine**. Ediciones Cátedra, Madrid (España).
- STEIMBERG, Oscar. 2013. **Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición**. Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires (Argentina).
- TURNER, Víctor. 1969. **The Ritual Process**. Aldine, Chicago (USA).
- VAN GENNEP, A. 1960. **The rites of passage**. The University of Chicago Press, Chicago (USA).
- VERÓN, Eliseo. 1996. **La semiosis social. Fragmentos de una Teoría de la discursividad**. Ed. Gedisa, S.A., Barcelona (España).
- NOGUÉS PEDREGAL, Antonio Miguel. 2002. El ritual como proceso. Universidad Miguel Hernández. Disponible en: http://www.dip-alicante.es/hipokrates/hipokrates_I/pdf/ESP/435e.pdf. Consultado el 09.10.2012.