

**Semiótica****San Miguel tenía un gallo**

**E**n 1857, en el segundo período de las luchas por la independencia y la unidad de Italia, Carlos Pisacane, encabezando a unos trescientos voluntarios, emprendió, en el ámbito de la estrategia mazziniana, una expedición (hoy se llamaría operativo) dirigida a constituir en la Italia del Sur un foco insurreccional contra la monarquía borbónica. El movimiento estaba animado por el programa de Mazzini, nacional, unitario, republicano, acentuadamente democrático y liberal; Pisacane, personalmente, era socialista: un precursor del socialismo italiano, aún en pañales. Uno de los conspiradores napolitanos que se habían encargado de preparar el terreno para la expedición (y no lo hizo muy bien), Giuseppe Fanelli, será, siete años más tarde, miembro conspicuo de la Asociación Internacional de Trabajadores en su sección italiana y, luego, española. Como se sabe, la expedición de Pisacane, que copó en un primer momento el pueblo de Sapri, fracasó, por mala organización previa y por la incomprensión del campesinado local, al que se hizo creer que los insurrectos eran una banda de saqueadores que sembraron el cólera y violaban a las mujeres. Los que sobrevivieron a los primeros combates con el ejército borbónico y buscaron desesperadamente la salvación por las regiones abruptas del Apenino calabrés fueron masacrados por turbas enfurecidas. Así murió Pisacane.

Tres años más tarde, con una expedición del mismo tipo, aunque tres veces más numerosa, mejor organizada y con un ambiente internacional más favorable, Garibaldi triunfaba y conquistaba para Italia —aunque no para la república— el reino de las Dos Sicilias. Trece años más transcurrieron, e Italia terminaba de unificarse bajo la monarquía de los Saboya, no sin que antes Garibaldi realizara dos desafortunadas tentativas sin apoyo oficial contra la Roma pontificia, cayendo herido en la primera de ellas por las balas del ejército monárquico de la nueva Italia.

El descontento popular, con el que contaban Mazzini, Pisacane y Garibaldi para el éxito de su estrategia insurreccional, no cesó con la unificación de la península: en los menos, porque la solución monárquica había frustrado sus esperanzas republicanas, en los más, porque ese descontento tenía causas más profundas que las nacionales e institucionales. Cuando, con la conquista de Roma, se consideró que Italia “estaba hecha”, hacía seis años que se había fundado en Londres la Asociación Internacional de los Trabajadores, y unos cuantos de los militantes que habían luchado a la sombra de Mazzini (los más jóvenes) se declaraban ahora “internacionalistas”. Agotada para ellos la problemática nacional, Marx, Proudhon y Bakunin eran sus autores: soñaban con la redención de las masas explotadas y conducían su combate en nombre del socialismo, contra el gendarme y el patrón. Garibaldi, sin profundizar, se sintió fuertemente atraído por las nuevas tendencias y fue como un puente, algo ambiguo, entre dos generaciones.

Las ideas y los fines eran distintos (ya no importaba tanto la república como la justicia social) pero no habían cambiado los métodos. En el verano de 1874, mientras se reunían los internacionalistas preparando brotes insurreccionales convergentes en varios puntos de la península con epicentro en Bologna, se reunían también para preparar un movimiento paralelo, los patriotas republicanos recientemente frustrados. Esta última tentativa abortó en ciernes con la detención de los conspiradores, entre ellos el conocidísimo Aurelio Saffi. La primera, internacionalista, tuvo un principio de realización en Romagna, Toscana y Apulia, pues llegó a formar bandas armadas, que, sin embargo, fueron capturadas sin poder entrar en acción. Siguiéron unos clamorosos procesos. De los cuatro contra la Internacional, tres terminaron con una absolución general por parte de los jurados, entre el entusiasmo del público.

Tres años después, en 1877, una nueva tentativa insurreccional, inten-

cionalmente con base campesina, se produce en el corazón de Italia, en la región de Benevento. También esta vez hay un fracaso inicial por una denuncia que ocasiona arrestos e impide la preparación de último momento. La Banda, mal armada, se interna en la región montañosa y ocupa la aldea de Letino, donde destruye el retrato del rey, quema los títulos de propiedad y los registros de los impuestos y de las hipotecas, rompe los contadores de los molinos (novedad introducida por la monarquía piemontesa) en que se basaban los nuevos publicanos para cobrar el aborrecido “impuesto sobre la molienda” que encarecía el pan, y despliega la bandera roja y negra de la rama antiautoritaria de la Internacional. El párroco adhiere con entusiasmo. Las mismas escenas se repiten en otro pueblito, Gallo, pero ahí terminan los triunfos. La pequeña expedición está cercada y ya no puede entrar en ningún pueblo, pues todos están ocupados por las tropas. Poco después, sus miembros, sorprendidos de noche en una granja, caen casi todos presos y muy pronto son procesados. Esta vez las medidas represivas, en un primer tiempo, fueron severas. La Internacional fue oficialmente disuelta y los considerados cabecillas escaparon a la pena de muerte sólo por la intervención de la hija de Pisacane, que consiguió sustraerlos a la jurisdicción militar (El ministro del Interior había sido compañero de Pisacane en la expedición de Sapri, anterior en solo veinte años a los hechos incriminados). Más tarde, en un proceso regular con jurados, los imputados fueron reconocidos como “políticos” y comprendidos en la amnistía con que inauguró su reinado Humberto I.

He contado, en escueto resumen, esta historia, porque los últimos hechos relatados, inexplicables sin los anteriores, parecen haber inspirado la película **SAN MIGUEL TENIA UN GALLO**, de la que se ha dado —creo— una interpretación parcialmente desenfocada. El núcleo de la película no es, como se ha dicho, el contraste entre un romanticismo trasnochado y la realidad, entre un espontaneísmo individualista y un programa realista, basado en una ordenada organización. Se puede hablar en cierta medida de un conflicto generacional, no porque el protagonista sea viejo, sino porque ha pasado diez años en el aislamiento, fosilizando en cierto modo sus ideas en un esfuerzo sobrehumano por conservar la razón.

Esa larga lucha con la soledad tiene una sorda fuerza épica y realiza el milagro de mantener en vilo al especta-

les en las postrimerías del siglo fue substituida por la presión sindical: la huelga general revolucionaria tomó el lugar de la insurrección generalizada y, por lo tanto, basada en el campesinado, como visión del máximo medio de cambio. Y esto ocurrió en las dos tendencias cuyos distanciamientos había provocado la crisis de la Primera Internacional: la marxista y la libertaria, pues obedecía al aumento numérico de la masa obrera en Italia en ese período (aunque el internacionalismo antiautoritario nunca adoptó el criterio de Marx, quien consideraba objetivamente reaccionario el mundo rural). Hay que decir que no se trata de una historia evolutiva, sino pendular, pues hemos visto resurgir en este siglo y en campos dispares tácticas que antes de la guerra del '14 parecían haber sido definitivamente abandonadas.

De todos modos, en el film, el prisionero entra en contacto con la nueva atmósfera en una forma repentina e impactante y la diversidad se le revela a través de una profunda incomprensión recíproca entre él y los jóvenes militantes que él consideraba destinados a continuar su obra.

Puesto en la situación de tener que reconstruir su mundo, con las mismas ideas, pero con otro soporte, el hombre flaquea. En un primer momento piensa que en la nueva cárcel las imágenes se recompondrán en el cuadro habitual, pero se da cuenta de que ya no es posible. Afuera, las dos tendencias seguirán coexistiendo, con una historia de discusiones encarnizadas e influjos recíprocos, pero tomando ambas el color de los nuevos tiempos. El tiene ante sí la prisión para toda la vida y ha tenido con el mundo externo un contacto fugaz y decepcionante que le hará imposible de ahí en adelante la conversación periódica con sus imaginarios compañeros, que substituya el indispensable intercambio humano de que inconscientemente nos alimentamos a diario. Dentro del tejido de la película, esa quiebra de una construcción interior defensiva influye más —creo— en la decisión que toma el protagonista de truncar su vida, que la incomprensión de un puñado de jóvenes orgullosos de sus métodos científicos.

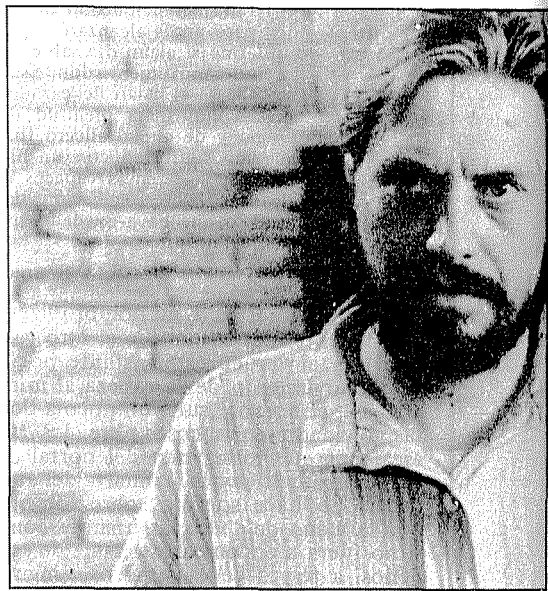
Este último aspecto existe en la película y tiene su importancia, pero más como terreno en el cual se desarrolla la tragedia del hombre forzado a la soledad, que como su causa. Y, aun así, no consiste, repito, en un choque genérico entre utopía y realidad, sino en el contraste específico entre la Italia del Resurgimiento y la finisecular y humbertina, tantas veces explotado en el cine, pero nunca, como aquí, con la Primera In-



dor por un tiempo largo con un solo actor en la escena. El sepultado vivo parece haber vencido a la muerte. Pero el armazón que ha construido y que lo ha sostenido durante diez años, fuerte contra el cerco de ladrillos que lo ahogaba, no resiste el aire libre y el contacto con el mundo de los hombres, tan amado, pero que ya no es el mismo.

En terreno histórico, y alargando algo los plazos, se puede decir que la táctica de las expediciones insurrecciona-

ternacional como telón de fondo. (Es una de las tantas originalidades de esta originalísima película). También en este film, es el garibaldinismo el que decae, pero esta vez en el interior del aún joven y ya dividido movimiento socialista. El conflicto entre Marx y Bakunin, entre socialismo científico y socialismo antiautoritario se suma a esta historia para darle uno de sus colores. Pero, en este enfrentamiento, el “viejo” revolucionario no sale derrotado. La película lo re-



fleja objetivamente y no toma partido. El protagonista se siente en cambio herido mortalmente por la sensación de que los “nuevos” hablan otro lenguaje revelador de un mundo cambiado, y el temor de que el suyo provoque risa y compasión, acaso aun entre sus propios compañeros, es más fuerte que él. Todo su esfuerzo por conservarse “vivo” ha sido, pues, inútil.

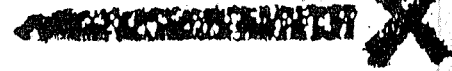
Si la película no tuviera ese sentido, no se explicarían las tentativas del prisionero de repetir la escena diaria de la conversación con Negrini y Battilana al aire libre, frente al horizonte abierto de la laguna, ni las crisis de impotencia que le suceden. Allí está —creo— la clave del suicidio. Digo: “creo”, porque no he podido leer la novela de Tolstoy en que se basa la película y que seguramente ayudaría a interpretarla.

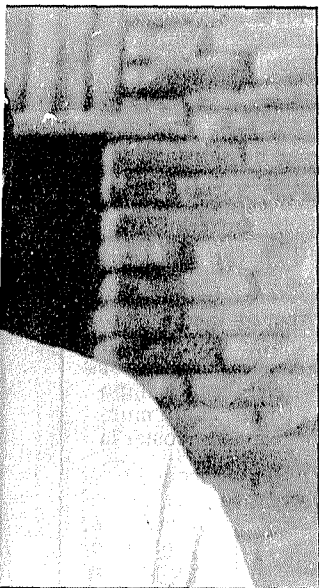
¿Y la clave de la película? ¿Película histórica o película simbólica? Diría histórica y simbólica al mismo tiempo, pues refleja, con los colores del siglo XIX, una realidad humana permanente. Un socialista de cualquier tendencia, encarcelado en 1914, mantenido en el aislamiento durante diez años, con la única compañía de sus recuerdos de luchas políticas y sindicales en un mundo injusto, pero rutinariamente pacífico y solo moderadamente represivo, se hubiera encontrado igualmente desorientado y desamparado al tomar contacto de improvviso con la realidad incandescente de 1924, en la que la guerra, la revolución rusa y el fascismo habían replanteado todos los problemas en nuevos términos.

Los valores artísticos de la película son grandes: una sólida estructura unitaria, una insólita potencia dramática en la representación de la tragedia del hombre largamente solo, sin asidero de contactos o imágenes que no sean los ya integrados a su personalidad en el recuerdo, el múltiple simbolismo de la inmensidad de la laguna, en la que esa mente, que había resistido un encierro decenal, acaba por naufragar... Pero, al margen de esos valores, que los especialistas pueden analizar mejor que yo, este film presenta un poderoso interés por la novedad del tema, por la multiplicidad y complejidad de los problemas que suscita, y, sobre todo, por su actualidad en la confrontación de dos posiciones, la autoritaria y la libertaria en el seno de la lucha por el socialismo, que, nacidas en el mismo nido, se han distanciado progresivamente.

Si un reproche, en terreno histórico, se le puede hacer a la película, sin embargo, es el de haber pintado a sus jóvenes socialistas, atribuyéndoles una intolerancia y un dogmatismo colectivos que son característicos de tiempos posteriores y de ulteriores escisiones. Pero en una película se busca una creación vital y no un documento histórico; y apoyar en el trazo es un medio de dar relieve al drama representado, en este caso el del hombre empeñado en un permanente coloquio con su conciencia, empeñado en un largo trabajo de reconstrucción diaria de sí mismo, y que asiste al desmoronamiento de esa torre interior, en cuanto esa fortaleza es puesta a prueba por otros contactos que no sean los incorpóreos creados en diez años por una metódica y paciente fantasía.

Luce Fabbri de Cressatti





## Referencias y preferencias

Hay que hacerse con la irrealidad; la realidad ya no tiene sentido.

Robert MUSIL

El Museo de Borges revela en pocas líneas la inutilidad y desmesura de cualquier iniciativa que intente realizar una reconstrucción histórica (geográfica, en su caso) total. Ya que todo no se puede decir, también Lucce Fabbri Cressatti prefirió registrar sólo aquellas precisiones históricas que le parecieran indispensables para situar históricamente un film que no las prodiga que, más bien, las escatima. Apenas algunas referencias tan precisas como escasas: el gravamen sobre la harina, la invocación de la banda Pisacane, la bandera roja y negra, la denominación de internacionalistas, las marcas indumentarias de algunas figuras femeninas muy fugaces, al principio, pero no mucho más. Poco y cierto. Sin embargo, la precisión rigurosa de esas retenciones alcanza para provocar una lectura histórica compleja.

Por un lado, las referencias iniciales presentan un marco de circunstancias adecuado a la introducción narrativa convencional: los datos del universo espacio-temporal donde (se) suceden los acontecimientos; por otro, esa información parece no atender al aspecto referencial más allá de la particularización inevitable que comporta toda imagen visual, una referencia que no puede sustraerse a la resistencia icónica propia de objetos y presencias, que historizan la representación cinematográfica sólo por el hecho de aparecer, que informan —porque no puede ser de otra manera— por medio de “ese residuo de lo concreto sensible” de que hablaba Pasolini, parte del fenómeno de la representación cinematográfica general que Th. W. Adorno había entendido contradictoriamente como “la utopía concreta de lo particular”, la condición inevitable que determina problemáticamente la experiencia cinematográfica y la deriva hacia impresiones de naturalismo, “efectos de realidad” que no necesariamente persiguen.

El film juega ambivalentemente con la necesidad referencial, con esa imprescindible insinuación de circunstancias históricas implícitas, con la eventual información del espectador. El reconocimiento de la minuciosa fidelidad que observa con respecto a acontecimientos de la época (personajes, anécdotas, situaciones) constituye el privilegio reservado sólo a un espectador erudito, apto para verificar la correspondencia rigurosa entre la sucinta información que proporciona el film y los hechos ocurridos.

La posibilidad de verificación, por una parte; por otra —y a pesar de la atención retrospectiva de esa lectura—, una posibilidad antagónica: la deshistorización de la lectura. Aunque deshistorizada, también constituye una lectura cinematográfica bastante compleja. Implícito, apenas anotado, el dato habilita una apertura que va más allá de la información. Contra la clausura que data la defi-

nición histórica, se instituye una dimensión de universalidad, la consabida habilitación de la dimensión simbólica. Pero el recurso vale además como otra forma de deshistorización: reticente en cuanto a una información histórica de la que no prescinde, con la que no interfiere, no la ignora, al contrario: el film no cuenta la historia, la descuenta.

Entre presencia y ausencia, esta incidencia ambigua de la crónica configura una clave que articula (cierra, abre) una de las cifras del film; su lapso en la historia; un transcurso y una falla; la historia deriva así hacia la hermenéutica: el acontecimiento se desliza en la interpretación.

### Una historia diferente: la realidad en la prisión

Si para Ch. Metz el análisis de las sucesiones, de los hiatos temporales, la proximidad y el alejamiento espacial, constituyen las cuestiones centrales que debe abordar una semiótica del cine, la secuencia correspondiente a la prisión de Giulio Manieri requiere una atención disciplinaria especial.

Quizá sea el pasaje más importante del film aunque es en el que la incidencia histórica aparece menos marcada. Esta reducción histórica ocurre en varios sentidos: 1) Los datos referenciales desaparecen (desaparece la historia como información). 2) Los acontecimientos consecutivos quedan suspendidos (desaparece la historia como sucesión narrativa). En la celda no pasa nada: un personaje solo, detenido en el tiempo, reducido en el espacio. El discurso cinematográfico interrumpe a su vez la continuidad narrativa. No se trata sólo de un desplazamiento referencial (de un espacio exterior: un pueblo, por ejemplo, a un espacio interior: una celda), ni de una relación de hechos de índole diferente (la aventura combativa/la des(a)ventura carcelaria) sino de un cambio en el discurso mismo a fin de dar entrada a una representación diferente: la representación de un hueco narrativo.

Tomando en cuenta la relación consecutiva de acontecimientos sucesivos, todo discurso cinematográfico se encuentra muy próximo al texto narrativo; en cambio, la referencia correspondiente a la prisión de Giulio Manieri interrumpe esa discursividad desviándola hacia formas de ocurrencia dramática por medio de una extraña articulación dialógica: un personaje que se esfuerza por no

DESDE AYER, JUEVES 24 DE MAYO, Y HASTA EL PRÓXIMO DOMINGO 27 SE PROYECTA EN LA SALA POCITOS DE CINE-MAATECA URUGUAYA “SAN MIGUEL TENÍA UN GALLO”.

Desde ayer, jueves 24 de mayo, y hasta el próximo domingo 27 se proyecta en la Sala Pocitos de Cinemateca Uruguaya “San Miguel tenía un gallo”. El film de los Taviani había sido estrenado por la institución el mes pasado y esta reposición es una excelente oportunidad para acceder a él.

aislarse en su soledad dialoga con la (e)vocación que imita la de sus compañeros.

La tensión teatral aparece no sólo por el artificio histriónico sino, además, por el tránsito hacia una doble interioridad (1) la celda (2) el recuerdo-conjetura, impugnando la frontera que separa “contar” y “narrar” (el binomio “telling/showing” con que H. James actualizara una de las oposiciones poéticas más antiguas). Una alteración de la diégesis (el universo espacio-temporal representado en la narración, el mundo supuesto o propuesto por la ficción del film) comporta una alteración del discurso (los procedimientos narrativos que constituyen ese universo).

Béla Balazs decía que el cine nos hace sentir la energía dramática del espacio mostrando no sólo otra cosa sino mostrándola de otra manera: el espacio reducido por la prisión genera una energía dramática especial a partir de esas dos alteridades. Se produce como una emergencia estética porque algo aparece, se hace visible, apremia las formas discursivas, cuestionándolas: la narración se teatraliza, un personaje se multiplica en una acción dramática, original, configurando un grado cero de la acción: una primera persona (yo) que no se opone a otra persona, un aquí y un ahora (que revelan la presencia del hablante en todo acto del lenguaje) desaparecen ambiguamente en la prisión de San Miguel, como en cualquier otra prisión. El aquí es un más allá, el ahora una rara síntesis de antes y después, una actualidad escasa que desaparece entre un pasado que vale como futuro, un presente suspendido por la representación.

La secuencia de la cárcel abre una fractura en la narración: un ejercicio de salida contra el encierro; un drama, una acción —etimológicamente— contra la co-acción; frente a la alienación penitenciaria (el castigo, la privación social, los platos inmundos) una técnica disciplinaria diferente; para evadirse de la barbarie de lo cotidiano, se impone una estrategia de cordura; contra la austeridad represiva una ascesis diferente.

Doblemente derogado, el mundo exterior (no la realidad) desaparece una y otra vez. Por imposición oficial, primero; por suposición magistral, después.

La fractura imaginativa entreabre también el universo carcelario. Desde la banda sonora, los acordes exultantes del Capriccio Italiano subrayan una fuga, una explosión de la fantasía. La música acompaña el tránsito y la sustitución. Instrumenta además la dualidad del artificio: en cualquier film, la música es marca del discurso cinematográfico, un cordón que salva la ficción (1). También en San Miguel, pero en este film la incidencia musical complica su función: marca el límite de otra ficción, la que crea Giulio en la celda. Director, actor y personaje de sí mismo, el personaje de los Taviani pone en escena su propio drama.

### “San Michele aveva un gallo...”

Entre canto y grito, la música, la cantilena instala una arbitrariedad (personal) contra otra arbitrariedad (oficial, social), formando parte diagética de la narración. El personaje recurre a (apela y repite) su cantilena, un refugio poético, una evocación infantil que revoca, por su absurdo, el absurdo del entorno.

Es su salvoconducto, una especie de santo y seña, un “sésamo ábrete” con el que entra/sale de una cueva, “la forma de afojar las riendas de la fantasía”, como decía A. Reyes a propósito de expresiones vocales semejantes (2).

La música en el film, en el discurso cinematográfico en general, la cantilena en esta diégesis en particular, cumplen funciones anafóricas típicas: relación entre pasajes distanciados pero afines, repetición que retiene la sucesión temporal —un suceso— por medio de un itinerario circular que clausura y excluye. (En otra película, David y Lisa, d. F. y E. Perry, aparecen también dos jóvenes reclusos que sólo disponen de la imaginación, de la circularidad de la rima, para liberarse del encierro ajeno y real por medio de un encierro propio y poético).

Detenido y aislado, Giulio Manieri desconoce una parte de la historia de su tiempo pero no es sólo ese el desconocimiento que lo pierde. En su lugar, en cualquier lugar, todo hombre vive —naturalmente desprovisto de ubicuidad—

encerrado en los límites de una experiencia reducida, sin poder sustraerse a la restricción del horizonte de sus referencias y, necesariamente, aunque no quiera, dejando afuera una realidad mucho más vasta, de la que apenas tiene noticia.

No es sólo su desconocimiento, involuntario, sino el desconocimiento de los otros (mucho menos involuntario, el que (de)termina trágicamente la exclusión del personaje. Sin vocación de martirio, sin ningún agradecimiento, sin nostalgia, sin odio, Elie Wiesel recordando su infancia en Auschwitz, reconoce como un privilegio haber vivido la experiencia concentracionaria. Desde el momento en que la existencia del campo de concentración es cierta, ¿puede considerarse más real, más verdadera, más histórica, cualquier otra experiencia, fuera del campo, en tantos lugares, donde se ignoraba o se simulaba ignorar esa existencia?

Por sus reflexiones sobre el encierro y el castigo, Michel Foucault figura entre los teóricos de la modernidad; este film de los hermanos Taviani propone estéticamente reflexiones similares; como M. Foucault, aunque por medios específicos, ponen de relieve los conflictos entre historia/realidad, realidad/ficción, exterioridad/interioridad, sociedad/individuo, cuestionando la oposición entre términos que ya no pueden ser entendidos, simplemente, como antagónicos. Su discurso cinematográfico se abre hacia adentro, presenta una internación que vale como interiorización, una interioridad que es intensidad.

### “La pena del agua es infinita” (G. Bachelard)

En L'image-mouvement, G. Deleuze examina la tendencia de toda una escuela cinematográfica francesa hacia la representación del agua. Entiende que, abstracción del medio concreto, la imagen del agua da lugar a un lenguaje diferente del lenguaje de la tierra, un medio con un tipo de hombres diferentes que no viven como los terrestres, que no perciben ni sienten como ellos. Cita la fórmula de Marx “cortar el cordón umbilical que ata al hombre a la tierra” que consigna romper los lazos de los afectos primeros: la separación del padre con el hijo, del esposo con la esposa, a fin de encontrar en la soledad, la solidaridad con otros hombres, accediendo a un equilibrio, una objetividad, que no son los de la tierra. (3)

Decía G. Bachelard que “el autor quería que el universo entero participara en el suicidio de su héroe”. Por acumulación simbólica, de alguna manera, esta totalidad está presente en el suicidio de Giulio: ni la autocomplacencia suicida de Narciso, ni las desesperanzas fúnebres de Caronte, ni la atracción serena que arrastra a Ofelia, alcanzan para explicar el suicidio del personaje. Si Giulio Manieri se precipita en la laguna es porque también el agua es un tipo de destino, “el vano destino de un sueño que no se acaba”, del desamparo de una inocencia que la ceremonia del agua convoca.

De la misma manera que, por un malentendido, el prisionero del cuento —que desarticula mecánicamente la niña al principio de San Miguel— es fusilado por los carabineros (hicieron fuego porque no entendieron “¡Alto!”), los prisioneros de la otra barca, concentrados en los automatismos de otras consignas, no oyen ni entienden a Giulio: se desentienden de él. Por la sistemática solidaridad de un grupo que sólo la aplica científicamente, por un aislamiento que ya no se acaba en la celda, abandonado en el agua como esos objetos derelictos, Giulio se arroja a la laguna sumergiéndose en un medio en el que se confunden todos los símbolos del agua; por eso no desaparece, se desliza en la fluidez infinita de otra corriente no menos histórica, más poética.

- (1) Estrategias de la representación (2). En JAQUE, 27.1.84.
- (2) Las jitanjáforas en La experiencia literaria, Bs. As., 1952.
- (3) L'image-mouvement. París, 1983, Pág. 111.

Lisa Block de Behar