

Fuera de campo, algunos apuntes sobre *El estudiante de Santiago Mitre*

Mario Cámara (UBA/CONICET)

Desde la segunda mitad del siglo XIX la multitud irrumpe, escandalosa, desconocida y proteiforme, en los nuevos bulevares de París, en las calles tortuosas de Londres, en las narraciones de Edgar Alan Poe, en la poesía de Baudelaire, en las reflexiones de Gustave Le Bon. La literatura y la sociología representan, indagan e interpelan a ese nuevo actor social, al que se anhela como fuente de energía o se teme como origen de disturbios. Sin embargo, será el cine el que establezca los lazos más íntimos y perdurables con ese nuevo actor social; quien retrate, construya y permita que el espectador observe y aprenda a la multitud. En efecto, recordemos que en lo que se considera el nacimiento de ese *arte del presente*, en marzo de 1895, los hermanos Lumière filman durante cuarenta y cinco segundos la salida de un grupo de trabajadoras de una fábrica: decenas de mujeres, que parecen no tener fin, emergen y desaparecen rápidamente frente a nuestros ojos.¹ Porqué no pensar que esos cuerpos abigarrados y en movimiento constituyeron una primera figura de la multitud. El inicio del siglo XX no hizo más que confirmar la importancia y el protagonismo, tanto del cine como de las multitudes. Guerras, revoluciones y salas de exhibición enormes como templos, se multiplicaron. El cine no sólo capturaba y configuraba multitudes, sino que exigía una recepción multitudinaria.

La tradición cinematográfica soviética, entre cuyos nombres se pueden mencionar a Vertov, Eisenstein y Pudovkin, produjo algunas de las imágenes más perdurables de la multitud.² Y es Pudovkin quien se percata de que para tener una impresión clara y definida de una manifestación callejera, el observador necesita observarla desde el tejado de una casa

¹ En 1995, Harun Farocki compone el documental *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Obreros saliendo de la fábrica), que reflexiona sobre los modos en que el cine ha filmado la salida de las fábricas. La brevísima filmación de los Lumière ocupa un lugar destacado.

² De Dziga Vertov se pueden mencionar, entre muchas otras, *Aniversario de la revolución* (1919), *El hombre de la cámara* (1929), *¡Adelante, soviets!* (1926); de Serguei Eisenstein *La huelga* (1924) *El acorazado de Potemkin* (1925), *Octubre* (1928), *La línea general* (1929); de Vsévolod Pudovkin *El fin de San Petersburgo* (1927)

o desde la ventana de un primer piso, y luego mezclarse con los manifestantes, es decir necesita una simultaneidad de puntos de vista que solo la cámara móvil y el montaje pueden promover.³ En esos mismos años, cine de Eisenstein, tal como apunta Susan Buck Morss, “intentó hacer visible realidades abstractas tales como el capital, la opresión de clase, y, más específicamente, la masa como agente colectivo de los nuevos eventos históricos”⁴. Contemporáneamente al cine soviético, las producciones cinematográficas del expresionismo alemán acuñaban disímiles imágenes de la multitud. Cabe recordar, en este sentido, la imagen de una multitud anónima, de cabeza gacha, desfilando rumbo al trabajo en las profundidades de la tierra, que Fritz Lang construyó en *Metrópolis* (1926), o la turba temerosa que el mismo director nos muestra en *M, el vampiro* (1931).⁵

En Sudamérica, la relación entre multitud y cine conoció un periodo de auge muy posterior. En el marco de un tiempo histórico signado por la perspectiva de una transformación social radical, cineastas como el argentino Fernando Solanas, el brasileño Glauber Rocha o el boliviano Jorge Sanjinés, entre otros muchos integrantes de lo que se conoció como “Nuevo cine latinoamericano”, propusieron otras imágenes para ofrecer nuevas experiencias de la multitud. Abrevando en tradiciones cinematográficas diversas – neorrealismo, montaje eisensteniano- las imágenes latinoamericanas subrayaron un tercer elemento en la relación entre multitud y política: el líder. Alcanzaría con citar, por ejemplo, el segundo corto de Jorge Sanjinés, *Revolución* (1963), cuya multitud se constituye, es decir se articula y termina de tomar forma en tanto tal, a partir del momento en que el líder aparece hablando desde el balcón; o *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha, en donde una multitud sufriente y crédula sigue los pasos del beato Sebastião en la empinada cuesta del Monte Santo; o aun *La hora de los hornos* (1968) de Pino Solanas, que propone el 17 de octubre de 1945 como inicio de la liberación nacional, y representa ese enunciado con la multitud en la plaza y con Perón en el balcón de la Casa Rosada, en una escena que no difiere demasiado en su significación de la Jorge Sanjinés.

³ Apud Siegfried Kracauer. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford University, 1997.

⁴ In *A tela do cinema como prótese de percepção*. Florianópolis: Cultura e barbarie, 2009, p. 21. La traducción me pertenece.

⁵ En su etapa americana, Lang filma *Linchamiento* también conocida como *Furia* (1936). Allí Spencer Tracy encarna a un sujeto sospechado del secuestro, que no cometió, de una niña. Detenido por la policía del pueblo, y víctima de los rumores que circulan, los habitantes se van concentrando frente a la comisaría hasta convertirse en una turba vociferante que comienza arrojando piedras y culmina incendiando el lugar.

De este modo, se construyeron tradiciones duraderas que vinculaban multitud y revolución o que, por el contrario, la imaginaban como un agrupamiento propicio para la manipulación y el debilitamiento de su voluntad. Pero en todos los casos era visible el anudamiento con lo político, tanto para la preservación de un determinado orden mediante su sojuzgamiento, que revelaba el temor a su potencial de revuelta, como para su transformación. Quizá porque como sostiene Nicolás Casullo “La revolución yace hoy a espaldas de la actualidad, es pretérito”⁶, ese lazo ha tendido a desaparecer o si aparece nos resulta anacrónico, inverosímil.

Sin embargo, y pese a que el cine ha ido desplazando las multitudes a filmes de zombies o de catástrofes naturales o producidas⁷, nuestro presente recupera, en otros ámbitos, resignificando sus sentidos, el propio concepto de multitud o conceptos afines como el de pueblo o populismo. La publicación de *Multitudes* de Antonio Negri y Michael Hardt, las reflexiones de Jacques Rancière en *El desacuerdo* o, más próximo en el tiempo, *La razón populista* de Ernesto Laclau, emergen como modos de repensar un concepto que parecía olvidado.⁸ Conjuntamente con este resurgimiento, en los medios masivos no dejan de emerger nuevas multitudes: los indignados españoles, los *occupy* de Wall Street, los protagonistas de la “primavera árabe”, o las recientes y persistentes manifestaciones de los estudiantes chilenos. Plazas abarrotadas, calles y avenidas cubiertas por miles de personas vuelven a tener un lugar en los segmentos de noticias y en las portadas de diarios y revistas.

El estreno de un filme como *El estudiante*, en 2011, quizá sea una buena posibilidad para revisar el estado actual, en nuestro país y en nuestro cine, de ese histórico anudamiento entre cine, multitud y política. Sin embargo, postular a un filme como *El estudiante* para

⁶ In *Las cuestiones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 18.

⁷ Es notable la superproducción de zombies en el cine actual. Sigue a continuación un escueto listado: *After sundown* (Christopher Abram, 2004); *Black Sheep* (Jonhatan King, 2006); *Evilution* (Chris Conlee, 2008); *Autumn* (Steven Rumbelow, 2009); *Edges of Darkness* (Blaine Cade, Jason Horton, 2009); *The Horde* (Yannik Dahan, Benjamin Rocher, 2009); *Walkind dead* (Frank Darabont, 2010-2011-2012, serie); *Zombie Apocalipsis* (Nick Lyon, 2011). Un listado semejante se podría hacer con el cine catástrofe que involucra el desplazamiento o el exterminio de multitudes.

⁸ Michael Hardt y Toni Negri, tanto en *Imperio* (2003) como en *Multitudes* (2006) acuden al Marx de sus ensayos filosóficos (*Grundisse* o *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*) y allí vuelven a leer el concepto de “general intellect” para resignificar el concepto de “multitud”. Jacques Rancière, en *El desacuerdo* (1996), y en una compleja operación, que toma como contraejemplo el modelo de la República de Platón, habla de “la parte de los incontados” para volver a pensar la categoría de “pueblo”. Ernesto Laclau, en *La razón populista* (2006), a partir de la lingüística y una armazón lacaniana, habla de “cadena equivalencial” para darle un sustento teórico a los regímenes populistas.

efectuar esa revisión requiere afirmar que allí aparecen multitudes, una afirmación problemática porque a simple vista, o en virtud de su desempeño, se podrían pasar por alto sus apariciones. Si estamos de acuerdo en que *El estudiante* pone en escena agrupamientos estudiantiles cuyas acciones y cuyos desplazamientos tienen por objetivo cambiar la política universitaria, entonces éstas deben ser leídas como multitudes. Y además de que el filme las representa, también las cita, como veremos más adelante. Creo, por otra parte, que un primer dato a registrar es, precisamente, que las multitudes aparecen en pocos momentos, de modo lateral, y no son las protagonistas del filme. Y también creo que es necesario tener en cuenta la puntualidad del reclamo de esos agrupamientos, su focalización. En efecto, a excepción del último parlamento del recién elegido Rector de la Universidad, que invoca la política a nivel nacional, los reclamos esbozados nunca exceden la política universitaria. Tanto la lateralidad de sus apariciones como la puntualidad del reclamo, constituyen un dato relevante para pensar cómo regresan, después de tantos años de ausencia, las multitudes al cine argentino, y que efectos produce ese regreso. Junto a las multitudes, *El estudiante* pone en escena una serie de líderes con diferentes características: líderes que paradójicamente no lideran sino que digitan las acciones políticas en las sombras, jóvenes líderes que toman la palabra, aspirantes a líderes. De modo tal que el filme de Santiago Mitre sería, desde el retorno de la democracia, una de las primeras ficciones que recupera la triada histórica de multitud, líder y política.⁹

El título del artículo pretende adelantar una de las hipótesis con las que trabajo: la idea de repliegue. En efecto, el “fuera de campo”¹⁰ como concepto específicamente

⁹ Desde el retorno de la democracia pocos filmes argentinos han puesto multitudes en escena, entre ellos se podrían mencionar a *La república perdida* (Miguel Pérez, 1983); *La república perdida 2* (Miguel Pérez, 1986), *Gatica, el mono* (Leonardo Favio, 1993); *Sinfonía de un sentimiento* (Leonardo Favio, 1999). Mientras tanto, en nuestras calles no han dejado de aparecer multitudes: los actos de cierre de campaña de Ricardo Alfonsín e Italo Luder; el acto de asunción de Alfonsín como Presidente; las movilizaciones en defensa de la democracia realizadas en cada uno de los tres levantamientos militares durante el gobierno de Alfonsín; muchas de las huelgas generales convocadas por Saúl Ubaldini durante el gobierno de Alfonsín; las movilizaciones contra el indulto durante el gobierno de Menem; las movilizaciones realizadas los 24 de marzo de cada año; las plazas del Sí, las plazas del No, y el listado sigue.

¹⁰ Jacques Aumont y Michel Marie definen el “fuera de campo” de este modo: El campo definido por un plano de filme está delimitado por el cuadro, pero a menudo sucede que elementos no vistos (situados fuera del cuadro) se hallan relacionados imaginariamente al campo, a través de una conexión sonora, narrativa, incluso visual. Noël Burch propuso una tipología de los principales medios visuales de constitución del fuera de campo en el cine narrativo: -entradas y salidas de una persona (de un personaje por ejemplo), sobre todo por los bordes laterales del cuadro, pero no exclusivamente; -interpelación por un elemento del campo, generalmente un personaje (ejemplo: la mirada ‘hacia fuera del campo’); -complementación imaginaria de un elemento que sólo está representado de manera parcial (un personaje encuadrado hasta el torso implica la presencia de la parte

cinematográfico me sirve para pensar los modos en que el liderazgo se resignifica en el filme, lo que voy a denominar “el giro doméstico” del líder, del potencial líder que es Roque, la pérdida de centralidad de las multitudes en la definición de la trama, y el modo subterráneo y cifrado en que aparece la historia política argentina, desde el presente kirchnerista hasta las presidencias de Raúl Alfonsín y Juan Domingo Perón. Respecto de este último punto, si el fuera de campo constituye un concepto que sobredetermina la imagen cinematográfica, la forma subrepticia en que se trabaja la historia política argentina resulta central para pensar los nuevos sentidos que adquieren las relaciones entre líder, multitud y política.

Para reflexionar sobre todas estas cuestiones voy a proponer tres ejes de análisis: la configuración visual que la multitud adquiere en diferentes momentos de la trama y los sentidos que de allí se desprenden; las referencias a la historia política argentina, sus modalidades enunciativas y el papel que los liderazgos y las multitudes juegan en esas referencias; y, por último, un análisis de esa figura de aprendiz y potencial líder que es Roque, y la resolución que se propone como culminación de ese aprendizaje. La sinopsis de *El estudiante*, para quien no la vio es la siguiente: Roque es un joven llega del interior de la provincia de Buenos Aires a la Capital para intentar, por tercera vez, encaminar sus estudios universitarios. Ingresar en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Una vez allí, un poco por su facilidad para involucrarse con mujeres, otro poco por sentirse realmente atraído por una profesora y militante y cierta cuota de idealismo, ingresa en el mundo de la política estudiantil, donde se transforma en la mano derecha del líder de la agrupación Brecha, el profesor Acevedo, futuro Rector de la Universidad de Buenos Aires.

1-Escenografías multitudinarias

El estudiante, pese a su clasicismo narrativo, atiborra los planos de cuerpos. En la Facultad de Ciencias Sociales, en sus aulas, en sus asambleas, y por fuera de la Facultad, en bares, en confiterías, en la campaña y en la ciudad. Perfiles definidos junto a manchas borrosas, de pie, sentados, caminando, saltando, vociferando, manifestando, invadiendo. Los cuerpos agrupados recuperan imágenes históricas, recurrentes en la historia del cine y en

baja de su cuerpo en el fuera de campo, ‘debajo’ del cuadro inferior). In *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La marca, 2006, p. 104.

nuestra historia nacional, al mismo tiempo que evocan algo de la masividad de una universidad como la de Buenos Aires. Cuerpos que se captan en su día a día, en sus afectos, en sus traiciones, en sus maquinaciones; cuerpos que se tocan, se penetran, se acarician, se golpean, y a veces se transforman en algo que parece ser una multitud. El aula, el pasillo, el bar, son los ámbitos porosos en donde ejecutan sus movimientos, padecen las traiciones o las planean, imaginan las revueltas, articulan las manipulaciones, las disputas por el poder.

Pero hay un lugar concreto e imaginario que el filme postula: la asamblea. Lugar en que la multitud emerge o se disuelve, se impone o es manipulada. Apenas iniciada la historia, un personaje recita un fragmento de *El contrato social* de Rousseau, mientras que un compañero de éste duda de la eficacia o la razonabilidad de la voluntad popular. Lo que resta del filme somete a prueba, reelabora y reescenifica esta discusión inicial. Habrá, por lo tanto, diferentes momentos en los que una asamblea se representa, pero quisiera concentrarme en tres, que considero los más importantes. En el primero, que es también la primera asamblea estudiantil, la multitud aparece representada con planos cortos, sucesivos, se observan rostros, y algunas de sus acciones: una estudiante que se limpia con alcohol líquido sus manos, otro que toma mate, otra que lee un diario o una publicación de tipo tabloide, una compañera que le masajea la cabeza a otra. Acciones que individualizan a los sujetos participantes al mismo tiempo que los sustraen de aquello que se está dirimiendo: un plan de lucha y un cambio en la política universitaria. En esta secuencia, Roque, que también está sentado, “camuflado” como uno más, observa a su alrededor y observa a los oradores. En un rincón, parados, observando la asamblea desde afuera, Paula y sus compañeros de la agrupación Brecha se preparan para intervenir. Se articula allí una primera y duradera distribución de poder, Paula y su grupo por un lado, la multitud por el otro, y en medio, Roque.

El segundo momento lo constituye la asamblea realizada en Chascomús. Allí, la distribución ha cambiado sustancialmente. Roque forma parte, con un lugar destacado, de la agrupación Brecha. La asamblea es manipulada desde el mismo momento de su convocatoria, pues Brecha se preocupó por modificar la fecha originalmente prevista y el lugar del encuentro. En esta asamblea la voluntad de los estudiantes es traicionada. Sin embargo, no sabemos, ni nunca sabremos, cuál es, en efecto, esa voluntad. En términos visuales la aparición de la multitud se resuelve de modo diferente al planteado anteriormente. No hay

acciones, los rostros, si aparecen, lo hacen de modo borroso, y lo que vemos, mayormente, son jóvenes de espalda, mientras los oradores –los líderes- sí aparecen de frente. La secuencia se completa con dos “fuera de campo”. En el primero, a través de un plano medio que reúne a Acevedo y a Roque, éste se entera de que Balbo, candidato a Rector de la Universidad, no llegará y de que Acevedo, el líder de Brecha, tiene planes para convertirse él mismo en el candidato a Rector. En el segundo fuera de campo aparecen algunos de los jóvenes que habían dado sus discursos, drogándose, listos para encarnar otro discurso, pero esta vez como divertimento, sobre el que volveré en el apartado que sigue.

El tercer momento, casi al finalizar el filme, es la toma del Rectorado por parte de la agrupación de izquierda contraria a Brecha. Una vez más, la distribución se ha modificado. Roque ha sido traicionado por Acevedo y ya no pertenece a ninguna agrupación. La toma, sin embargo, ha sido imaginada y propuesta por Roque. Una música estridente acompaña el ingreso desordenado de decenas de cuerpos tomados de espalda. Enseguida, la cámara se concentra y se demora en la gestualidad de sus protagonistas, brazos en alto, bocas que se mueven, ojos que destellan furor, acompañados de un breve discurso; que es sucedido, otra vez, por la música estridente con la que se abrió la escena y los gritos de los ocupantes. Los gritos, cabe destacar, aplastan el discurso del líder de la toma.

¿Qué sentidos extraer de las secuencias descritas? ¿Qué distancia las separa de aquella inicial cita de Rousseau? Las modalidades de la multitud adquirieron diversas expresiones visuales. Fritz Lang nos hacía ver la sumisión de las masas poniendo en cuadro cabezas gachas, filmadas desde atrás; Leni Riefenstahl filmaba muchedumbres con rostros difuminados, borrosos o fragmentarios enfrentados a líderes que aparecían nítidos y completos.¹¹ El cine soviético, por el contrario, destacaba el rostro de los participantes de la multitud como un modo de mostrar la suma de voluntades. Gestos de sufrimiento y de esperanza se mezclaban en las multitudes rusas que se organizaban para acceder al poder. Gustavo Aprea sostiene que

“estas dos formas de construir la masividad (la expresionista y la soviética) han perdido credibilidad y potencia expresiva.

¹¹ *El triunfo de la voluntad* (1934) y *Olimpia* (1938) serían dos filmes emblemáticos de Riefenstahl, en esta configuración de la multitud aparece.

Quedan muy asociadas a la propaganda política, asociadas a la idea de manipulación y a una parcialización de la perspectiva con que se presentan los hechos”¹²

En la película, Mitre visita algunos de estos modos de representación, tenemos las nucas del segundo y tercer momento, los rostros del primero y del tercero. Pero *El estudiante*, como no podía ser de otra manera, introduce variaciones que resignifican las imágenes. Por ejemplo, en el primer momento, parece querer invertir el postulado referido de Pudovkin de que para captar una manifestación era necesario colocar la cámara a cierta distancia, luego meterse con la cámara dentro de la multitud y finalmente montar las dos escenas. En un primer momento, el plano corto de Mitre, que captura las formas del no estar presente de los estudiantes, deconstruye la multitud y postula su inexistencia; en el segundo momento la multitud parece adquirir la fisionomía de los jóvenes que acudieron a los festivales de rock de Woodstock o de Monterrey¹³ durante los años sesenta, especialmente por la droga que circula de mano en mano y la música lisérgica como fondo¹⁴; el tercer momento, en lugar de citar la toma del Palacio de Invierno remite a la horda, pero también al regreso de los muertos vivos, o sea al género de terror clase B. Géneros y procedimientos se ponen en juego para dotar de nuevos rostros a la multitud.

2-Traición y expulsión

La cita al paso, la performance imitativa, la imagen efímera y fugaz¹⁵ van articulando como telón de fondo ese fuera de campo al que me referí. La política argentina como historia está fuera de nuestro campo de visión y, en muchos momentos, fuera del campo de visión de

¹² In, “La memoria visual del genocidio”, in *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2004, 198

¹³ Me refiero sobre todo a las imágenes filmadas por D. A. Pennebaker y su *Monterrey Pop* (1968) y a Michael Waldleigh con su *Woodstock* (1969).

¹⁴ Parte de la la banda de sonido está a cargo del grupo argentino Los natas, creado en 1994. Se reproducen temas de su disco *Toba trance*, un disco experimental, con un sonido que ha sido definido como lisérgico debido a las atmósferas sonoras y envolventes que crea.

¹⁵ La imagen efímera es la de Cristina Fernández de Kirchner, que aparece en estencil sobre pared en un paneo que realiza la cámara.

los personajes, y por ello produce efectos. Ese afuera nos habla de traiciones y liderazgos, de fracasos y de expulsiones, de creencias y desencantos.

Quisiera concentrarme en dos escenas, que involucran a Ricardo Alfonsín y a Juan Domingo Perón. La primera de ellas transcurre en la quinta de Acevedo, futuro Rector de la Universidad y líder de la agrupación Brecha, en donde Roque conseguirá un indiscutible ascenso. En aquel encuentro, y través de Hipólito, un viejo amigo de Acevedo, se narra, de modo solapado la desvinculación del Grupo Esmeralda del gobierno de Alfonsín.¹⁶ El Grupo Esmeralda agrupó a un conjunto de intelectuales argentinos, muchos de los cuales regresaron de un exilio que se había prolongado más allá del fin de la dictadura, que buscaron ofrecer un sustento filosófico y socialdemócrata al gobierno de Alfonsín. La segunda se sitúa en la asamblea estudiantil que la agrupación en la que milita Roque y Paula organizó en la ciudad de Chascomus, y a la que me referí en el apartado anterior. En este caso, me quiero concentrar en el momento en que uno de los integrantes de Brecha se dispone a realizar una imitación de Juan Domingo Perón y para ello reproduce un fragmento de su discurso del 1ero de mayo de 1974.

Ambas escenas apuntan a representar una doble expulsión, la de los dirigentes y la de los militantes, y a los efectos, palpables en el presente de la narración, que produjeron sobre quienes la padecieron en forma directa, y sobre quienes los padecen en forma preterida. En la primera aparece, por única vez en todo el filme, el referido Hipólito, un personaje cincuentón, acompañado de una joven que parece ser su pareja. Hipólito se encarga de hacernos saber que en esa quinta durmió un presidente de la Nación, que ese presidente quiso trasladar la capital de Argentina a Viedma, y por último que a ellos los “rajaron” (sic) del gobierno. Afirmación que, como anticipé, se refiere a la expulsión del gobierno de Alfonsín del grupo Esmeralda. Hipólito y, sobreentendemos, Acevedo, son dos de esos expulsados.¹⁷ Más que cotejar lo que significó la salida del grupo Esmeralda del gobierno de Alfonsín, importa señalar cómo funciona esa referencia dentro de la economía narrativa del filme. Y en este punto, la caracterización de Hipólito resulta elocuente. El tono de sus intervenciones

¹⁶ El grupo Esmeralda estuvo constituido por el sociólogo Meyer Goodbar, el psicoanalista Eduardo Issaharof, el sociólogo Daniel Lutsky, el sociólogo Gabriel Kessler, y la socióloga Claudia Hilb, Juan Carlos Portantiero y Emilio de Ipola, entre otros.

¹⁷ Sostengo que la referencia alude al Grupo Esmeralda porque, por ejemplo, Juan Carlos Portantiero fue Decano de la Facultad de Ciencias Sociales, y porque muchos de los intelectuales que lo conformaron eran profesores en la Universidad de Buenos Aires.

resulta cínico si entendemos por cinismo una actitud distanciada y burlona respecto a los hechos relatados. En el universo de sentidos de Hipólito, la expulsión del gobierno de Alfonsín elimina toda posibilidad de hacer política. La narración, en este punto, acude al ejemplo. Hipólito elije graficar lo que, hasta el momento, ha dejado entrever –Alfonsín, destitución de su gobierno por mantener un pensamiento crítico- a través de la narración detallada de la llegada a Ministro de Educación de alguien cuyo único merito era cebar mate y nunca oponerse a nada.

La segunda escena es resultado de la primera, pues en los jardines de la quinta de Acevedo se organiza, y se adelanta, el encuentro estudiantil, del que hablé en el punto anterior, en el que comenzará a definirse el candidato a Rector. Sin una clara distinción entre militancia y recreación, en aquella Asamblea, los jóvenes se congregan a imitar discursos históricos. Uno de esos discursos, tal como anticipé, es el que Perón pronuncia en Plaza de Mayo el 1° de mayo de 1974. Quiero destacar, en primer lugar, lo obvio. El discurso se cita como representación en el tiempo muerto de la espera de un candidato a Rector al que todos aguardan sin saber que no vendrá, sin saber que la decisión de no asistir no es inesperada, sino el resultado del modo en que Acevedo orquestó el encuentro. Más allá de esta información, y específicamente en cuanto a la performance, quiero destacar un doble nivel de sentido, el intradieгético, es decir la pérdida de toda espesura dramática de lo que significó aquel discurso para la dinámica política de los años setenta. Como si los protagonistas estudiantes no advirtieran la tragedia que significó esa expulsión -la de todo un sector de la juventud peronista, incluida la agrupación Montoneros- en términos concretos e históricos; y el extradieгético, o sea el guiño que ese discurso propone al espectador, que frente a esa performance parece invitado a reflexionar, precisamente, sobre el fallido y breve tercer gobierno de Perón y sobre la no advertencia de esos jóvenes de que, una vez más, habían sido primero manipulados y luego traicionados. En otras palabras, la escenificación en términos de performance televisiva desdramatiza hacia el interior de la narración, pero redramatiza hacia el afuera de la narración produciendo el efecto de una apreciación crítica sobre aquel período de la vida política argentina y sobre el presente de los personajes que no advierten su dramaticidad. Desdramatización y redramatización contribuyen a potenciar la crítica política del filme.

A partir de las escenas mencionadas se construyen dos grupos: los jóvenes expulsados, y los intelectuales que se comprometieron con el gobierno de la restauración democrática, y que también fueron expulsados. Por ello, aunque laterales, estas dos narraciones constituyen una parte sustancial del entramado histórico sobre el que desarrolla el filme y sobre el que se recortan las estrategias y las subjetividades puestas en juego. Es decir, nos invitan a observar una historia política que ha contribuido al desencanto y al cinismo, y que pese a ello sigue cooptando “idiotas útiles”. Porque, en efecto, los jóvenes militantes de base, los estudiantes convocados en Chascomus, pero también los estudiantes que pegan carteles en la Universidad, los que recorren las aulas, reproducen las actitudes que podrían endilgárseles a los “jóvenes de los setenta” (atribución de un facilismo que es necesario problematizar por supuesto, pero atribución al fin), manipulables por la creencia en determinados ideales. Sin embargo, el filme realiza aquí una torsión compleja, al momento de representar los ideales de esos “idiotas útiles”, estos aparecen como vacíos, es decir no hay enunciado propositivo concreto -y si lo hay se lo presenta como la mera repetición de un discurso que no se comprende-, o bien el discurso se transforma en insulto, grito, *phone* en lugar de *logos*, con la subalternidad que la tradición metafísica le otorga a la primera. Los idiotas útiles son, básicamente, ignorantes, y los que saben –profesores, dirigentes, aspirantes a dirigentes- son, básicamente, manipuladores. En este estrecho desfiladero pareciera ser que la política no tiene lugar, pues los que la desean no saben y los que la invocan son traidores.¹⁸

3-Modulaciones del NO (¿Aspirante a primero o cero a la izquierda?)

¹⁸ En las escenas surge una cifra repetida, invocada por Hipólito, e invocada por la actuación del discurso de Perón. Tanto en Hipólito, como en el imitador de Perón aparece la cifra de 21 años. Una rápida visita a *youtube* permite comprobar que Perón efectivamente la pronunció en su alocución del 1ero de Mayo de 1974. Teniendo en cuenta que el joven imitador de Perón no reproduce la totalidad del discurso que éste dio en Plaza de Mayo, o que el filme no lo reproduce en su totalidad, que apareciera dicha cifra, que había sido mencionada anteriormente por Hipólito, resulta significativo. En efecto, 21 años son los invocados por Perón para reivindicar a las organizaciones sindicales, su historia y su presente, lo que equivale a producir un salto en el tiempo que establece un arco que va 1974 a 1953. La reivindicación del sindicalismo, enunciada en el contexto del asesinato del líder gremial Rucci, haciendo una referencia a un discurso de 1953 sepulta, en ese 1º de mayo de 1974, los sueños que la resistencia y la izquierda peronista habían ido construyendo a lo largo de esos años. Podríamos sostener que esos 21 años significan que Perón siempre fue un engaño, que el surgimiento del peronismo fue un enorme engaño. Por otra parte, 21 años es la referencia temporal que utiliza Hipólito para señalar la expulsión del gobierno de Alfonsín, lo que nos deposita en el 2010, en medio del gobierno de Cristina Kirchner. En este segundo caso, lo que se pone de manifiesto, o lo que se da a entender, es el fracaso del proyecto democrático que alguna vez pudo encarnar el alfonsinismo. De este modo, las cifras impares construyen un lapso temporal extenso, que va de 1953 a 2010. Más de medio siglo de vida política argentina pautada por las decepciones y la traición de sus líderes.

Si, como apunta Serge Daney, *Scarface* es la historia de una cicatriz¹⁹, podríamos decir que la historia de Roque es la historia de una mirada: la del que observa y aprende. Pero ¿quién es Roque que no deja de mirar? ¿Segundo, aprendiz de brujo, figura ética que emerge para poner un límite a Acevedo y redimir a los estudiantes? Su presencia resulta singular para la serie cinematográfica que hemos postulado, mediador entre la multitud (los estudiantes) y el líder manipulador (Acevedo), pragmático e idealista a la vez, leal y traidor, en apariencia un enigma. Roque es la novedad de *El estudiante*, la modalidad que elige el filme para intervenir en la tradición cinematográfica que ha puesto multitudes y líderes en escena. Su existencia condensa las posibilidades políticas del filme y también sus límites.

Como consecuencia de su presencia, surge un primer enunciado: si todavía hay política, no debemos buscarla en la multitud. El lugar de la política deberíamos buscarlo en Roque, y de manera sucedánea en Paula. Ambos, no casualmente, protagonizan una historia de amor. Destaco la relación de amor porque ésta, finalmente, tendrá un efecto purificador, y porque es la única relación afectiva que surge y se desarrolla de forma exitosa. La caracterización de ambos no escatima estiletaos, hay momentos en que se corrompen, pero sin dudas, por las decisiones finales de ambos, son salvados de la corrupción generalizada y del grito sin sentido. La salvación parece provenir de la respuesta final de Roque, ese NO que lanza enmarcado en un primer plano, dirigido a Acevedo y también a nosotros. Un NO encapsulado, afectivo, que despierta nuestra inmediata empatía.

¿Cómo interpretar ese acto de habla final? Hay diferentes modos de pensar una negación. Pensemos en el modo en que Agamben lee la negativa de Bartebly, el escribiente, como la potencia-de-no, como la de un ser que, en virtud de ser, también puede no ser, y extrae su poder volviendo inoperantes instituciones y jerarquías²⁰. Sin embargo, el NO de Roque, teniendo en cuenta el desarrollo del filme, su adscripción entre idealista, ingenua y calculada al grupo Brecha, más que inscribirlo en el plano de la “inoperancia”, tiene elementos para constituirse como una potencia de enunciación que no era identificable en un campo de experiencia dado. En otras palabras, Acevedo, líder de Brecha, ahora Rector de la

¹⁹ “Vejez de lo Mismo”, in *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, p. 15.

²⁰ Ver: *Preferiría No Hacerlo: Bartleby el Escribiente*, por Herman Melville, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben. Valencia: Pre-Textos, 2000.

Universidad, que lo había convocado para pedirle algo, no esperaba esa respuesta que finalmente obtuvo, no esperaba que la modalidad de su manipulación fracasara.

El NO de Roque, por lo tanto, podría leerse como una desidentificación de un lugar asignado. Por ello, de alguna manera no se trataría de un enunciado que representa o que viene a poner en palabras una instancia anterior, se trataría en cambio de un enunciado-acto que emerge de la situación particular en la que se juega. En este sentido, yo quisiera desestimar como interpretación aquella que postularía a un Roque más manipulador que el manipulador, pues si bien Roque emerge como el vencedor, dada su negativa, no sabemos exactamente en qué consiste su victoria, o qué obtiene de ella.²¹ En definitiva, su acto de habla constituiría la puesta en acto de un proceso de subjetivación. Ese NO representaría, si siguiéramos un razonamiento como el propuesto por Jacques Rancière, la inscripción de una parte que en el filme aparece como incontada: los jóvenes. El NO de Roque sería una negación colectiva y constituiría la emergencia de una lógica política diferente. En este sentido Roque es, en la enunciación de su NO, el nombre de un pueblo que contabiliza un cúmulo de derrotas históricas: en principio la de los jóvenes expulsados el 1º de mayo de 1974, y la del grupo Esmeralda expulsado del gobierno en 1989.

Sin embargo, considero que lo que acabo de describir es lo que podría haber sido pero no es. Veamos. Para reconsiderar ese NO quiero colocarlo entre dos eventos comunicativos. En primer lugar, el chiste que le cuenta el Rector a Roque, un relato sobre el carácter acomodaticio del sujeto más longevo del mundo que, al parecer, gracias a no haber contradicho nunca a nadie, alcanzó tal longevidad. El chiste encierra una máxima moral: la sobrevivencia depende de la adaptación hiperbólica al otro. El otro evento, ya señalado y trabajado en el primer apartado, es la toma del Rectorado por parte de los estudiantes. En términos de imagen, el filme encadena aquí la multitud (la toma del Rectorado), el líder y a Roque como mediador, como segundo, o como una suerte de otro. Contrapuesta a estos dos eventos -el chiste del Rector, los gritos en la toma del Rectorado-, la de Roque sería entonces una palabra verdadera, un acto enunciativo cuya formulación, simple y escueta, funda, una suerte de máxima, divorciada de todo afecto, “calentarse no sirve” nos dice Roque. El NO

²¹ A no ser que aceptemos la lectura de Silvia Schwarzböck, que postula que el trofeo de Roque es Paula. In “La política según el segundo”, in revista *Otra Parte* n° 25, Buenos Aires, 2012.

entonces es un NO verdadero y pensado. Ni acomoditicio como el personaje del cuento narrado por Acevedo, ni ininteligible como el grito de los jóvenes que tomaron el Rectorado.

A estos eventos les quiero sumar un tercer elemento. La voz en off que introduce el relato de Lisandro de la Torre e Hipólito Irigoyen, con el que se inicia la secuencia que desemboca en el NO, y nace en el espacio privado de Roque y Paula, que ahora viven juntos. Recordemos, la voz en off narra el duelo entre Lisandro de la Torre e Hipólito Yrigoyen, y a diferencia del fuera de campo al que he aludido al comienzo, aquí la narración ocupa un lugar jerárquicamente superior a la alusión al grupo Esmeralda y a la imitación de Perón, ya que es el propio narrador, sin ningún artilugio retórico quien nos narra la historia. La narración, claramente, coloca del lado de Lisandro de la Torre el NO de Roque, es Lisandro de la Torre el que se niega.²² De aquel duelo tenemos una serie de testimonios históricos, uno de ellos del propio Lisandro de la Torre, que acusa a Yrigoyen de ser una

“influencia *oculta* y perseverante que ha operado lo mismo antes y después de la muerte del doctor Alem, que, destruye en estos instantes la gran política de la coalición, anteponiendo a los intereses del país y a los intereses del partido, sentimientos pequeños e inconfesables”.²³

La frase de Lisandro de la Torre confirmaría la crítica política del filme: la primacía de intereses mezquinos por sobre los intereses generales o institucionales es una máxima que el filme parece corroborar en las sucesivas citas políticas. Desde esta perspectiva histórica, el NO de Roque se revela no como un acto de habla de los que no tienen parte, no como la instauración de un litigio o de un disenso, no como la emergencia de un pueblo, sino como una suerte de máxima kantiana que antepone el interés general sobre el interés particular –de hecho él mismo se ve perjudicado por ese NO²⁴ que supone un rechazo al puesto que Acevedo

²² Esta referencia profundiza aún más la línea temporal de lo que podríamos señalar “la decadencia de la política argentina”. La irrupción de Yrigoyen nos hace retroceder a comienzos de siglo, o a finales del siglo XIX, una verdadera catástrofe, otro joven traicionado por un líder –Lisandro de la Torre es 18 años más joven que Yrigoyen.

²³ Ver: <http://www.historiadelpais.com.ar/duelo.htm> (acceso: 20/09/2012)

²⁴ Me refiero al Imperativo Categórico, que posee carácter universal y necesario, que prescribe una acción como buena de forma incondicionada, sin importar lo que con ella se pueda conseguir, es decir sin propósito extrínseco. Algunas de las fórmulas del Imperativo son: "Obra sólo según una máxima tal que puedas querer al

acaba de ofrecerle. Se podrían problematizar las implicaciones de una máxima kantiana como fundamento de una posición política²⁵, pero aún asumiendo las nociones que el filme nos propone, el NO como una ley universal que emerge para mostrar un límite frente a la manipulación y la ambición personal, y aceptando que es posible fundar una comunidad política a partir de esa concepción de ética, lo llamativo de la operación es lo que voy a llamar el “viraje doméstico” de Roque y Paula, y que propongo, es la verdadera dimensión de la negativa de Roque.

La negativa de Lisandro de la Torre provocó su expulsión del partido Radical pero no de la esfera pública, en la que fundó otro partido, y ocupó cargos oficiales. Sin embargo, teniendo en cuenta las habilidades culinarias que Roque despliega en la escena anterior a su negativa, y que se completa con el arribo de Paula anunciando que tiene hambre; teniendo en cuenta las informaciones que sobre sí mismo y sobre Paula le ofrece al Rector -trabaja realizando encuestas, ahora volvió a estudiar, Paula tiene nuevos cargos docentes, Paula entró al Conicet-, informaciones que no tenemos modo de confirmar pero tampoco de desmentir, el NO de Roque, más que un NO colectivo es un NO que representa a esa pareja salvada, junta en la afectividad de su cocina, en la laboriosidad de las entrevistas, en la aplicación del que estudia.

¿Qué resta entonces luego de que todos los protagonistas –las agrupaciones, Roque, Paula, Acevedo- se han presentado a cámara como en un programa televisivo de preguntas y respuestas? Descartada la potencia política de las multitudes, descartada la honestidad del líder, el viraje doméstico de la política convierte a *El estudiante* en una escenografía devastada, poblada por ruinas. Nada es, ni puede ser, lo que debería ser o lo que alguna vez se supuso que era. Ni Roque es Lisandro de la Torre, ni las agrupaciones de izquierda que tomaron el Rectorado cambiarán la política universitaria, ni Acevedo es lo que Roque creyó que era. Multitudes inexistentes o manipuladas, líderes corruptos o huidizos, maquinaciones infinitas. El NO final de Roque, más que la posibilidad de un nuevo comienzo, produce una imagen retrospectiva de los sueños y las tradiciones del siglo XX, del cine político, de las

mismo tiempo que se torne ley universal", u "Obra como si la máxima de tu acción debiera tornarse, por tu voluntad, ley universal de la naturaleza". Ver: *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2003.

²⁵ Lacan problematiza la máxima kantiana al pensarla en relación con Sade.

multitudes, de sus líderes, de la política y del cambio social, con el aspecto de una sobriedad pesadillesca y zombie.

Bibliografía

- Aprea, Gustavo. “La memoria visual del genocidio”, in *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2004.
- Aumont, Jacques; Marie, Michel. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La marca, 2006.
- Casullo, Nicolás. *Las cuestiones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Daney, Serge. *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2006.
- Hardt, Michael; Negri, Toni. *Multitudes: guerra y democracia en la Edad del Imperio*. Mondadori, 2006.
- Kant, Immanuel. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2003.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford University, 1997.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Herman Melville, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben. *Preferiría No Hacerlo: Bartleby el Escribiente*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

- _____. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. España: Paidós, 2005.
- Buck-Morss. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Florianópolis: Cultura e barbarie, 2009.
- Schwarzböck, Silvia. “La política según el segundo”, in revista *Otra Parte* n° 25, Buenos Aires, 2012.