



## ¿Qué es el pueblo? Un comentario a *Danton*<sup>1</sup>, de Andrzej Wajda<sup>2</sup>

Por Sebastián Torres

La obra de Andrzej Wajda (1926), o por lo menos una parte considerable de ella, seguramente la más conocida, ingresa sin dificultades en esa amplia categoría llamada cine político. También, el sostenido recurso de lo simbólico, lo metafórico, lo alegórico, como un modo de comunicación y problematización del lugar y el tiempo histórico que le ha tocado vivir, lo ubica en esa otra categoría, ya más difusa, que es la del cine clásico europeo. Actor, director y espectador son términos propios del cine, pero le caben perfectamente a su vínculo testimonial con los procesos políticos de Polonia, con un claro posicionamiento en apoyo de esa experiencia que fue el movimiento *Solidaridad* y en particular con su líder Lech Walesa, a quien dedicó dos de sus films más reconocidos, *El hombre de mármol*, de 1977 y *El hombre de hierro*, de 1981. Cine político, decimos, en el más claro sentido de esa empresa, en la que se inscribe también *Danton*<sup>1</sup>, de 1983, cuyo título responde a ese nombre propio de la Francia revolucionaria y que, según los críticos, no sería más que el del mismo Walesa (a quien, ese mismo año, le otorgaron el Premio Nobel de la Paz). Nombre por nombre, llevado aquí a un momento originario, arquetípico moderno -si cabe esta paradoja- que es el de nuestra contemporaneidad política desplegada desde ese año cero que es

---

**1 Título original:** *Danton*. **País y año de producción:** Francia - Polonia, 1983. **Guión:** Jean- Claude Carrière, Agnieszka Holland, Jacek Gasirowski, Andrzej Wajda. **Música:** Jean Prodromidès. **Fotografía:** Igor Luther. **Reparto:** Gérard Depardieu, Wojciech Pszoniak, Anne Alvaro, Roland Blanche, Patrice Chéreau, Andrzej Seweryn, Angela Winkler, Alain Macé, Boguslaw Linda, Lucien Melki, Jacques Villeret. **Productora:** Coproducción Francia- Polonia; Gaumont / TF1 Films Production / S.F.P.C. / T.M. **Duración:** 136 min. **Ficción.**

2 Hemos optado por conservar el carácter coloquial propio de la clase del seminario sobre la que este texto está basado. El texto incluye algunas reflexiones producto de la intervención de los estudiantes y asume los movimientos argumentales propios de la oralidad.

la Revolución francesa. Arquetipo que quizás, como todo arquetipo fundante, es trágico, pero cuya modernidad lo hace modélico bajo la forma de la crítica; tragedia y crítica son, entonces, ese signo de modernidad que el llamado cine político, por lo menos en su versión más clásica, como creemos es puesto en escena por Wajda, expresa y construye, asumiendo esa doble faz de la crítica política, que es a la vez denuncia y demanda, heroísmo y fragilidad, distancia y compromiso, tragedia y promesa.

La inmediata reacción que causó el estreno de *Danton* en parte de la izquierda no fue diferente al malestar más general que provocaron las diferentes críticas que trazaron un arco histórico desde el jacobinismo al totalitarismo soviético, crítica liberal de postguerra que formuló la imagen de los dos grandes peligros del siglo XX en el nazi-fascismo y el comunismo. Una crítica que, debemos señalar, modificó su sentido más claramente ideológico en el contexto de los movimientos anti-totalitarios surgidos en los países comunistas de Europa del Este, en el interior de la izquierda intelectual, estudiantil y obrera, de donde surge el Movimiento de Derechos Humanos de Europa del Este, uno de los más importantes movimientos civiles del mundo.

El registro contextual que reseñamos brevemente nos conduce a la sustitución metafórica, donde la lógica de los contrarios se ve reducida a una interpretación de la realidad fácilmente traducible en términos políticos, de opciones políticas, de construcción de antagonismos, de demarcación de territorios claramente delimitados; apuesta pedagógica o ideológica, según como se lo quiera mirar. Si esta dimensión está presente, y en un sentido no muy rebuscado en *Danton* lo está, no dejará de ser ese plano más evidente sobre el que se recuesta otra complejidad y, quizás, plano sin el cual esa complejidad no sería posible decodificar. Así, la dinámica de la sustitución, ya no metafórica, sino simbólica, nos pone en otro lugar de interpretación del film, que lo inscribe en la trama misma de la cuestión de la representación como gran motivo de la cuestión revolucionaria. Si, por una parte, parte decididamente ilustrada, la Revolución francesa ha sido el intento por realizar la razón (la verdad, la libertad) en la historia, no podremos entender ese plan de la razón sin considerar el intento, en muchos casos desesperado, por sustituir la *simbolo-*

gía del Antiguo Régimen por el de la nueva era de la humanidad. La razón, que es medida de sí misma, se constituye ya siempre como vencedora de esa batalla, pero si es medida de sí misma no lo es tanto así de su contrario, abriéndose esa otra batalla, la histórica, la política (¿la de la *realpolitik*, quizás?), por imprimir en el imaginario popular la materialidad misma de su objetivación, en las nuevas instituciones que expresarán esa aún más nueva relación del hombre con el hombre.

Podemos ver a *Danton*, entonces, como un discurso filmico sobre aquello que la tradición filosófica condenó de la violencia del proyecto revolucionario ilustrado, crítica que proviene de las más variadas posiciones, desde aquellas democrático-emancipatorias a esas otras que desde la contrarrevolución han cuestionado el universalismo a partir del lenguaje conservador de la restauración. Podemos verlo también, no solo, o no principalmente, como una crítica a esa razón abstracta, sino en la más compleja trama que es ese hacerse historia y, ya en el llano mismo de la historicidad de los pueblos, en esa dimensión trágica que asume todo proyecto de transformación social absoluta. *Danton* no es –o no es solamente– una representación icónica de hechos e ideas de un momento determinado de la historia, que el presente ilumina con particular claridad; es una puesta en juego del mismo orden representacional o simbólico en el que se constituyen los discursos revolucionarios, en sus propias contradicciones y sus más caras promesas. O, como lo dirá Eduardo Rinesi en el título de uno de sus bellos libros, ver a través de *Las máscaras de Jano*, un conjunto de *Notas sobre el drama de la historia*<sup>3</sup>.

En este trato que emprenderemos con la iconología de la Revolución puesta en escena en *Danton*, ésta no se reduce, entonces, a la mera representación en imágenes de ciertos símbolos. Una escena del film nos da ya un indicio de ese otro registro que vamos a recorrer: hay un momento donde Robespierre posa para una pintura; vestido con una túnica romana (o quizás, también profética) prueba, frente al artista que lo retratará, distintos objetos para sostener en sus manos; un cetro, un bastón, una corona de laureles, espigas de trigo, etc., serie de símbolos, romanos, paganos, pero también cris-

---

3 Rinesi, E., *Las máscaras de Jano. Notas sobre el drama de la historia*, Gorma, Buenos Aires, 2009.

tianos, de prosperidad, de autoridad. Sin embargo, en ese momento, ya desencadenada la tragedia que será el hilo de todo el film, Robespierre presta poca atención a esa pasiva tarea de modelo e incluso expresa un fastidio que, rápidamente, se desliza hacia el enojo desencajado: acaso la impaciencia del modelo es la impaciencia de un proceso revolucionario que ya no pasa por la sustitución pedagógica de los símbolos monárquicos por los paganos, en esa lenta labor de la transformación cultural de una época, sino que la lucha se juega en el propio y más inmediato terreno revolucionario del ahora, en el sentido mismo en que la razón entra en la historia como razón política, esto es, cuando la *Historia*, con su fe en la razón, con su religión de la razón ilustrada revolucionaria, se hace historicidad, *coyuntura*. Y desde el inicio, ese otro personaje del film que es Robespierre, que claramente es en el juego de roles la antítesis de Danton -que es el héroe trágico, que toma la totalidad del sentido al ser el nombre propio que titula este relato- resulta tan o más complejo, por ser un personaje trágico también, que el mismo Danton. Y acaso disputen entre ellos qué es eso que llamamos la razón en la historia y cómo esa razón se hace trágica en la misma medida en que se va embarrando de los hechos, las relaciones de poder, las tramas sociales y todo eso que compone la política. Porque no se sabe de entrada, mirado con atención, cuál personaje-carácter es más “principista” que el otro y, en la manera compleja en que se distribuyen las luces y las sombras, si ese principismo se nutre de una opción por los valores, y qué valores, por la eficacia, y qué eficacia, por el triunfo o derrota de la revolución, y qué revolución.

Dejamos de lado, hace un rato ya, la tentación de interpretar la intención del director. O, en otros términos, abandonamos el registro de la moraleja, que es, como lo indica su nombre, la moral del asunto en cuestión. Queremos entrar de lleno en la cosa política, asumirla como lo inverso a lo anterior, pues no se trata solo de pensar el mal en su más evidente inmediatez. Aunque sabemos que es posible hacerlo sin moralizar y, así, pensar al malo de la película, que es Robespierre, como no tan malo, buscar su “costado humano”, viendo en Robespierre al Creonte de Sófocles, o al Ricardo III de Shakespeare. Para evitar estas cosas, entonces, dejamos de lado parcialmente una de las vías de lectura, sin dudas muy tentadora porque rica en efec-

tos, que es seguir este relato como una contraposición-composición entre esos dos personajes que se debaten a lo largo de todo el film: Danton y Robespierre. Y retomamos eso que anunciamos unas líneas atrás, la cuestión de la representación, de lo icónico, lo simbólico, como núcleo de la cuestión de la Revolución y como núcleo de la cuestión cinematográfica. Y es a partir de allí que volveremos, según el caso, a los personajes, a lo que representan tanto en el sentido más literal político –a quiénes representan en esa trama de poder y, con ello, a quiénes requieren ser representados- como al orden de la representación-imagen en el discurso cinematográfico.

Como dijimos, el cine de Wajda está sobredeterminado por el recurso simbólico, por lo que para ordenar estas líneas debemos operar una primera reducción que podríamos proponer en términos de imágenes-fuerza o bien de ideas-imágenes, que adoptamos para seguir con estas reflexiones sobre la razón moderna revolucionaria. Imágenes que son, también, la enunciación de los sujetos instituidos en la *Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano de 1793*, considerada la Declaración jacobina: el hombre, el pueblo y el Estado. Si adoptamos esta vía no es para allanarle el camino al concepto; siguiéndola, de la caracterización y relación entre los dos personajes –que es con cierta evidencia la línea que nos marca el film-, del permanente desplazamiento de lo que representan, de los momentos de opacidad del antagonismo, es posible abandonar la caricatura para hacer de la misma escena revolucionaria el verdadero drama donde, a fin de cuentas, se teje la trágica resolución en cada cuerpo singular.

Ubicar la sustancia del drama de esta manera, hace posible también ingresar a esa dimensión del crimen fundador que ya no responde a la simbología de Caín y Abel o de Rómulo y Remo, porque la fundación de la ciudad no resulta de la negación de Dios, de la familia o del clan, sino de la misma división social, de la representación de esa división que se pone en juego en el duelo entre Danton y Robespierre. Claro que podemos encontrar en *Danton* la puesta en escena de esa frase que condensó el sentido más dramático de la historia moderna, “la revolución se devora a sus hijos” y, siguiendo la simbología filial, la imposible *fraternidad*, agotada en la lógica fratricida de la guillotina (acaso *Solidaridad*, el movimiento polaco al que se sumó Wajda, no sea sino otro de los nombres de la frater-

nidad revolucionaria). Pero insistimos, la tragedia moderna, como bien lo señala Rinesi, trata con una división que está instalada en el corazón de lo social y pone en cuestión esas figuras fundacionales en su intento de sutura, exponiendo en cada caso su imposibilidad última<sup>4</sup>. Quizás por este motivo, esas tres figuras que hemos mencionado, resultan la poderosa simbología que abre y cierra este film: en el duro nacimiento de esa nueva humanidad que se quiere natural (el niño); en el Estado, nuevo vínculo de unidad y protección, en el terror y magnificencia de la guillotina y, finalmente, en ese pueblo figurante, pueblo de humildes y populacho exaltado, que nombra, como veremos, más una ausencia que una presencia.

(Y están los diálogos, claro. Tan presentes, como le es propio al cine clásico, en su justeza y sentido. Pero su riqueza, creo, justamente porque la palabra, como justicia, arma, retórica y sospecha, es también uno de los símbolos de la nueva época, cobra sentido siempre en un “sobre escena”: palabra siempre montada, ya imponente en su aparatosidad retórica, ya potente en lo que espera y promete. Así, esos lugares propios de la palabra, desde la Asamblea Nacional al Tribunal, e incluso en el diálogo privado donde se pone en juego el espesor de lo público, en cada caso, decimos, la palabra aparece segunda en una determinación primaria signada por un destino ya arrojado a su resolución trágica, ya marcado por estos símbolos-fuerzas en donde la palabra cobra sentido a la vez que ambiguamente quiere y no puede interpretar y transformar. La palabra, y el hombre-palabra que es Danton, deviene desde siempre *representación*, desencajada de lo real e imposibilitada de volverse sobre sí misma. Si, como decíamos al principio, el cine de Wajda es potentemente simbólico, en *Danton* esto trasciende la más directa expresión icónica para incluir al discurso articulado en ese campo de fuerza que es el símbolo, madre de lo real).

## Hombre

El niño, figura rousseauiana, jacobina por excelencia; el hombre natural, puro y bueno por naturaleza, todavía no contaminado por

---

4 Cf. Rinesi, E., *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*, Colihue, Buenos Aires, 2003.

el mundo burgués de los intereses particulares y la opulencia que representa la vida social moderna, ni sujetado a las históricas cadenas de sumisión que representa el antiguo régimen y la religión. Es la esperanza en la nueva humanidad, no por la virtud que posee, sino justamente por la desposesión absoluta, desposesión que también será la del pueblo humilde.

En la *Declaración* de 1789, el Art. 1º dice: “Los hombres nacen y permanecen libres e iguales en derechos”. Ese nacimiento del derecho natural, pre-social, es también un nacimiento *al* derecho natural, a la razón, que tiene que hacerse historia: doble nacimiento pues, a la naturaleza y a la historia, a una naturaleza que tiene que hacerse historia. Ese hacerse historia es la propia *Declaración*, pero también la conciencia de la *Declaración* en los ciudadanos: es hacerse ciudadanos y abandonar la servidumbre. El niño es, entonces, el encuentro entre la naturaleza y la sociedad, el enigma rousseauiano de un pasaje que debe llegar a buen término, anteponiendo el deseo de ser, de libertad e igualdad, al deseo de tener y de dominar. El niño es, en la medida en que ingresa a la historia social, el enigma de la educación. ¿Pero quién educa al ciudadano? Pregunta clave de Marx en la tercera de sus *Tesis sobre Feuerbach*. No los ilustrados burgueses de la revolución, los hombres de letras, de la prensa libre, los amigos de Danton, sino una sirvienta matrona, el propio pueblo en su sencillez y pureza, en su transparencia de deseos en intenciones, pero sobre todo en su memoria de la opresión. La paradoja marxiana muestra aquí su espesor, pues la educación del hombre nuevo, de su libertad, es la antigua servidumbre que Wajda pinta con los colores de la sumisión y la obediencia, ahora al nuevo régimen revolucionario, pero también con un infinito amor y devoción. ¿Pero acaso Marx no sigue siendo ilustrado cuando asume la paradoja de la educación, sea porque asume en su impugnación el carácter auto-fundante de la conciencia, sea porque la somete absolutamente a sus condiciones materiales? Si la sirvienta educa al hombre natural es porque, también, emerge allí la autoeducación del pueblo, confiada menos a la nueva razón ilustrada que a la memoria de una opresión que es la raíz del amor a la nueva libertad e igualdad. La enseñanza como repetición memorística de los artículos de la *Declaración* expone esa doble faz del enigma de la enseñanza y la transmisión: la

dogmática, acaso no muy distante del saber del antiguo régimen e impropia para los espíritus libres, junto al único conocimiento que la infancia natural, incluso naturalmente dotada de razón, no posee: la memoria histórica y una afectividad ligada a ella. Como afirma el preámbulo de la *Declaración*, “la ignorancia, el olvido o el desprecio de los derechos del hombre son las únicas causas de los males públicos”.

¿Por qué esa dura pedagogía jacobina en la fragilidad del nacimiento? Quizás porque toda socialización se da ya siempre en el mundo y bajo el drama de la historia. Es allí, en esa imagen del niño que se encuentra al inicio y al final del film donde aparece la doble forma trágica de la “esperanza” de Robespierre que, próximo a la muerte (en el film aparece convaleciente, pero sabemos que no muere por enfermedad, sino poco tiempo después en la guillotina a la que enviará a Danton), sabe que el sujeto revolucionario nunca verá con sus ojos la nueva sociedad; sus ojos que son, también, por un momento, su reflejo en los ojos de ese niño. Esa figura tan distante como es el niño le devuelve su propia imagen y ve ahí esa otra dimensión de la contingencia que es la fragilidad: aquella de la ideología y la conciencia, y esa otra que es la de la memoria y el olvido. ¿Cómo imaginar una “revolución permanente”?

## Estado

Si hay una figura icónica que asume el peso de este relato sobre el momento de la revolución y que se solapa con ese otro nombre moderno que nace allí, el Estado, es la guillotina. No solo en sentido cronológico es la imagen que abre y cierra el film, sino también es la gran iconología de un artificio, un aparato, un objeto que se reviste del fetichismo que transforma en sujeto (propiamente un Leviatán: hombre, Dios, animal, máquina). Y sujeto con mayúscula, porque la guillotina, cuya toma se realiza siempre con un plano en contrapicado, replica la monumentalidad de la perspectiva icónica del antiguo régimen; su perspectiva no dista de aquella de los fieles ingresando a las grandes catedrales, de los súbditos mirando al rey.

Que este objeto se nutra del sinsentido de los demás espacios públicos donde debería circular la palabra y no la violencia (espacio de

la mirada horizontal; horizontalidad en la que hay que estar también a una altura, y he allí a Robespierre subiéndose a un banquito detrás del púlpito para dirigirse a la Asamblea Nacional), quizás no sea lo fundamental. Es verdad que la Asamblea Nacional es convertida por Wajda en un lugar de consignismos variopintos y miserables conspiraciones, de acusaciones y duelos retóricos: el órgano democrático de la Revolución, que había proclamado la *Declaración de los Derechos del hombre y del ciudadano de 1789*, reducida a una burda réplica de los intereses y temores de las distintas facciones de la revolución. Es verdad, por otra parte, que el Tribunal Popular, justicia de los pueblos frente a los opresores, es convertido en un tribunal de la inquisición, sin proceso justo, sin derecho a defensa. Plaza pública de proclamas, ovaciones y abucheos, tan lejos de la justicia como cualquier otro escenario social, absolutamente degradado a antesala de la guillotina. Pero ella, la guillotina, se yergue con autoridad propia, con vida propia, como un *tótem* en torno al cual se cumple el sentido de toda pregunta, de todo temor, de toda esperanza.

Es porque ya está la guillotina en el centro de París, siempre ya lista para operar, que se hace visible la institución pública que ha ocupado el lugar de las instituciones políticas: el Comité de Salud Pública, presidido por Robespierre y seguido por Saint-Just. El *momento del terror* es ese en el que el poder de policía se dirige hacia uno de los poderes que fue parte de la revolución, la opinión pública, la prensa libre, los activismos de todo tipo que convierten en un asunto polémico la nueva forma de gobierno post-monárquica. La luz se ha convertido en sospecha. Momento de centralismo, de autoritarismos, claro está, pero la complicación va más allá de la consigna ¡no queremos otro rey!, porque el mismo Robespierre teme al Comité y no a uno u otro hombre, ¡Robespierre es el hombre!; teme a lo que el Comité ha desencadenado y no puede frenar. La policía es ya una institución que trasciende a los hombres, como la misma revolución. El impresionante discurso de Robespierre frente a la Asamblea Nacional, donde acusa a Danton de querer identificarse con la revolución, reducirla a un nombre propio, a las pasiones que éste despierta, a condenarla a la finitud y la pura voluntad de uno, a adueñarse de la Historia, tiene como contraparte ese temor frente al Comité y, por extensión, a la guillotina, como signo de la marcha de

la historia, más allá de los hombres: la sospecha es más efectiva que toda confianza y el hierro cobra vida sobre la sensibilidad rousseau-niana del amor a la libertad.

Y aparece un nuevo temor, un temor antes desconocido, que no es el temor al frío, la escasez o la esclavitud: es el miedo a perder la libertad, y ese miedo no puede sino comprenderse como la posibilidad del fracaso de la revolución. Acaso por eso, en el desentendimiento mutuo en el diálogo entre Danton y Robespierre, desentendimiento de contenido y de forma, lo que los distancia radicalmente es la oportunidad de una pregunta: cómo son los hombres y qué es la felicidad de la libertad. Pregunta que es el corazón de toda revolución, pregunta que, también, pone en cuestión todo gobierno revolucionario. Pregunta cuya fuerza es performativa, y por ello también, factible de ser inoportuna tanto como principio de toda oportunidad. Y si libertad y gobierno de los hombres no se identifican, no por ello dejan de compartir una fragilidad constitutiva, porque son producto de su misma y necesaria relación. Aquí aparecen las tensiones entre aquellos términos, como conciencia, responsabilidad, confianza, realismo y el trabajo que pueden producir en los actores de la revolución: pero cuando el Estado-guillotina ha aparecido, las respuestas ya están dadas porque la pregunta misma es motivo de condena. Después de haberle cortado la cabeza al rey, la pregunta por la mejor forma de gobierno, tal y como fue formulada por la larga tradición del pensamiento político, ya no tendrá el mismo sentido.

## **Pueblo**

Si, por una parte, el personaje de Danton, su mundanidad y carácter, se recorta contra la dura pedagogía revolucionaria y la guillotina jacobina, y su “popularidad” contra la “autoridad” de Robespierre, es Danton mismo y no ya su contrafigura lo que nos conduce a ese otro gran núcleo del film. Porque si Robespierre encarna la tragedia del pasaje de la naturaleza a la historia, de la humanidad al Estado, Danton encarna a los hombres reales, a su simpleza y sus deseos. Personaje popular que promueve la interrogación por una representación cuya presencia tiene el peso dramático de una ausencia: el pueblo.

La pregunta por la naturaleza del hombre y por la naturaleza del pueblo no es la misma, y en el devenir de los acontecimientos el idealismo de Robespierre no elimina al idealismo de Danton. La tensión entre hombre y pueblo no es la tensión entre lo ideal y lo real sino entre dos idealidades que exponen dos figuras de una falla y si, en el primer caso, lo que sale a superficie es la falla de la razón, en el segundo caso, la superficie misma se constituye como falla. Podríamos decir, en un lenguaje contemporáneo, que el hombre es la falla del Sujeto, mientras que el pueblo es el sujeto de la falla.

El pueblo también es una figura con la que comienza y termina el film, pero entre el inicio y el final se produce un movimiento simbólico diferente a la pura presencia del niño o la guillotina. La toma inicial, a diferencia del contrapicado de la guillotina, es horizontal, fenomenológica, es, como se dice, el “pueblo llano”, pueblo en la calle haciendo cola para recibir un poco de pan del gobierno, controlado por la guardia revolucionaria en su natural y andrajoso desorden; lugar de comentarios e intrigas, de dichos y oídas sujetos a la atención de los espías que cazan, en el pueblo tumultuoso, la semilla del disgusto y la conspiración. En la fenomenología del pueblo pobre, diferente a la pobreza pura de la sirvienta, la relación entre multitud y necesidad se aleja de las necesidades naturales: necesidad y multitud son ya un resultado de la vida social (son, en nuestro lenguaje biopolítico, población). Por supuesto, se espera de él el sacrificio revolucionario, pero la conciencia es menos prístina de lo que se supone cuando los hombres se reúnen en las calles. La desconfianza no es de Robespierre, la policía revolucionaria es la institución cuyo fin es intervenir en la balanza, siempre mal equilibrada, entre el padecimiento y el sacrificio, es decir, bajo el presupuesto de la sospecha.

¿Acaso el detonante de la tragedia son los excesos de la policía revolucionaria? ¿Es ese el motivo por el cual Danton regresa a París, con la autoridad de quien ha creado ese órgano de la revolución y con la popularidad de ser uno de los héroes de la revolución? ¿Es acaso la violación de los derechos proclamados en la *Declaración*, en nombre de la Revolución, lo que demanda y representa Danton? Sobre los excesos sí, en un primer nivel de registro que es el relato lineal que nos propone el film, pero poco y nada se dice de la *Declaración* y de la violación de esa primera ley fundamental, Constitución

del nuevo Estado, que hace a todos ciudadanos con derechos. Y nada se dice de los derechos (o bien, solo se dice en términos retóricos, y solo en el caso más concreto sobre los de los acusados en el Tribunal Popular) porque nada se dice de los ciudadanos: el pueblo sigue allí, producto natural de la historia, de esa historia natural de la humanidad que poco se corresponde con la figura del ciudadano emancipado o de ese *Pueblo* que nace con la Nación francesa. Hombres reales, tumultuosos y dolientes, cuyos deseos se mueven entre lo necesario y lo imaginario.

Al pueblo objeto de la pedagogía de hierro jacobina, le sigue ese otro pueblo; el “pueblo revolucionario” de Danton, mezcla de una *humanidad demasiado humana* con el sujeto de la confianza y la convicción. El pueblo revolucionario lo es, en sí mismo, por una conjunción difícil de entretelar en la misma representación de Danton: de una multitud cuyos deseos sencillos son el freno mismo contra el despotismo, una vez que han descubierto la libertad; del pueblo amoroso, que está del lado de los justos, es decir, del suyo; un pueblo, si no racional, por lo menos razonable, cuya alma puede ser movida por la retórica épica de su líder popular. A los múltiples pueblos que coexisten en el Pueblo, que una sociología de medias tintas podría reconocer (los campesinos, artesanos y proletarios, la pequeña y gran burguesía, los intelectuales y los lumpenes), se suman los múltiples pueblos en la sola representación dantoniana, paisaje de una humanidad variopinta que se descubre ilusoria a la hora en que los leños arden: en su proceso judicial-policial.

Pero ilusión no es delirio y Danton no delira, su inconsistencia no es más que la expresión de un deseo que su personaje encarna: la pretendida poderosa reunión entre pasión y razón, entre entusiasmo y justicia. Y la tragedia que Danton encarna no es tanto la imposibilidad de esa conjunción como la indeterminación que resulta de ella. Porque en el deseo está la pasión por la revolución y la pasión por el hierro, el goce por los bienes llegados con la libertad y el goce por esa materialización de la justicia que es el espectáculo de la guillotina. Toda la relación del pueblo con Danton es supuesta, de alguna manera estetizada en su mismo carácter, pero en ningún caso puesta en escena. Y ese supuesto se funda, a su vez, en el valor de la palabra, deliberativa y polémica, tanto como encendida y luminosa.

Pero la palabra es también el territorio de la argucia y la opacidad, es también violencia que condena. Si el Tribunal Popular existe para condenar, para la garantía justa de la condena popular, por qué habría de absolver a Danton. Poco importa, en realidad, si Danton es culpable o inocente, o por lo menos, no es esa la pregunta a partir de la cual se monta la escena del juicio. Porque en esa escena, además de la ya mostrada razón de Danton y la también ya mostrada conspiración contra Danton, a quien se muestra es al pueblo. Y parte de la pedagogía revolucionaria, de un pueblo juicioso, se desmorona en la turba que presencia el espectáculo y emite, como el animal popular platónico, ruidos, abucheos o aplausos, pura *phoné* alejada del *logos* deliberativo del ciudadano emancipado.

Volviendo a esa trama que es la narración tipológica de estos dos personajes, Danton y Robespierre, podemos dirigirnos a ese otro momento del film, sin duda central, que es su esperado encuentro privado: momento donde la *realpolitik* de la negociación juiciosa y la demostración de las fuerzas mutuas pone en suspenso la irreconciliable disputa ideológica, momento que, sabemos, forma parte de la política en igual medida que la intransigencia de las ideas y la retórica pública. En ese anunciado encuentro, que claramente fracasa, nos encontramos con mucho más que la puesta en escena de dos formas de ser, de carismas antagónicos en acto. Y fracasa porque tenía que fracasar, porque en *Danton* nada se resuelve por el lado de lo razonable, de lo estratégico, de la posibilidad, aunque sea remota, del pacto o la tregua, incluso porque sería el mal menor para ambas partes. Pero, decíamos, más allá de este fracaso, montado sobre la actuación de dos personalidades antagónicas, no resulta irrelevante que ese diálogo haya sido conducido por un desacuerdo fundamental sobre el ser del pueblo. El pueblo: todo el diferendo entre el proceso revolucionario y su verdad pasará por desentrañar ese nombre. ¿Qué es el pueblo? ¿Quién es el pueblo? Interrogantes cuya respuesta contiene la clave que puede iluminar esas otras cuestiones, esas grandes palabras, que son las que enuncian el sentido de la revolución: igualdad, libertad, fraternidad. Y más allá de la contraposición de sus caracteres, en ese juego cada uno encarna una idea de pueblo, lo representa en el sentido más pleno del término, lo actúa, poniendo en escena la representación como *mimesis*. Pero también, cada

uno encarna, en su lucidez, una forma de la falla y la anticipación de su destino. La tragedia de *Danton*, que es quien *sabe* que “la revolución se devora a sus hijos”, expone la otra cara de la tragedia social: nos permite ver aquello que no quiere ver, que no hay reconciliación entre interés y bien común. Y esto nos permite, desde el punto de vista inverso, reconocer la lucidez trágica de Robespierre, que *sabe* de esa irreconciliable relación, pero no quiere ver la imposibilidad de su resolución, convirtiendo su idealismo en terror. ¿Quién es el realista y quién el idealista, entonces? Realista es *Danton*, que quiere representar al pueblo “tal cual es”; tanto como idealista, en la medida en que “tal cual es” puede alcanzar una sociedad reconciliada. Realista es Robespierre, que sabe que “representar al pueblo” requiere ya siempre una transformación de lo representado, que si toda representación es siempre una alteración, se trata de transformarlo en un pueblo revolucionario; idea no menos idealista, en la medida en que la férrea pedagogía jacobina despertará aquellos deseos que supone ausentes en el corazón de la multitud, convirtiéndolos en el principio de su resistencia.

*Danton* es un nombre, y pone en juego todo aquello que representa un nombre propio en el drama trágico clásico, como *Antígona*, como *Hamlet*. Rinesi ha mostrado maravillosamente la diferencia entre el drama clásico y el moderno: en el primero la falla se encuentra entre el hombre y el mundo, mientras que en el segundo la falla se encuentra al interior del hombre, en su subjetividad. Y la diferencia se hace clara con *Antígona* y *Hamlet*. Wajda bien podría inscribirse en esta reflexividad trágica moderna, pero con un agregado que la expone en su más radical dimensión: porque *Danton* y Robespierre acaso sean uno y el mismo sujeto de la acción. *Hamlet* es un yo dividido en la persistencia de su irresolución; *Danton* y Robespierre son ya la división de dos resoluciones que no dejarán de ser la expresión de una misma imposibilidad. Pero también porque ese dos que ya es un plural, nos conduce permanentemente a ese otro plural que, por su parte, se enuncia como uno, el *sujeto* político moderno por definición: el pueblo. ¡*Danton* es el pueblo!, pero resulta que el pueblo no es *Danton*, y la falla de la representación enuncia la misma falla del sujeto de la revolución, del sujeto de la historia.

La última vez que el pueblo “aparece” como símbolo y que, creo, reúne en su densidad todo el drama del film, es en la escena del final del juicio, en el momento de emitir el veredicto condenatorio: y esa imagen es la de su *ausencia*. Aquí nos encontramos frente a una decisión, esa que por un momento nos empuja al lugar del espectador, del intérprete, a una toma de posición. No se trata, de manera más inmediata, del espectador seducido por la personalidad de Danton, sensibilizado por la justicia de su causa y conmovido por su terrible destino, llevado de la mano, por así decirlo, de la división estético-ideológica entre los buenos y los malos del film. Se trata de una decisión que involucra la forma de comprender esta apuesta cinematográfica. Porque la ausencia del pueblo puede ser la continuidad del relato lineal de “Danton es el pueblo” y su ausencia representaría, finalmente, la imagen de su soledad, momento existencial de la mística revolucionaria; soledad del momento donde la convicción se hermana con la muerte; soledad que es, paradójicamente, símbolo de esa dignidad mayor que es la de disolver la propia vida en la causa de todos, pero en compañía de nadie. Imagen que difiere, en detalle, con la de un Robespierre postrado, anticipación de su propia muerte. Interpretación que, por supuesto, es válida e incluso pueda ser la más ajustada al relato.

Decidimos otra vía, que en apariencia puede resultar más literal, aunque nos conduce a otro lugar. Literal porque, en principio, el pueblo que no aparece, es claramente ese pueblo todo el tiempo enunciado por Danton, el pueblo levantándose en armas contra la injusticia de su condena; pueblo imaginado, pero no fantaseado, porque a ese pueblo es al que también teme Robespierre, y que lo lleva a dilatar a lo largo del film la decisión de llevar a Danton a la guillotina. Interpretación menos poética que la vuelta reflexiva hacia la soledad, nos conduce a esa pregunta final, medio obvia pero no por ello menos desesperada: ¿dónde está el pueblo?, ¿por qué no aparece? Y estas preguntas que no demoran en empalmarse con esas otras que ya nos habíamos formulado, ¿qué es el pueblo?, ¿quién es el pueblo?

Cuando la pantalla se apaga, y después de darle vuelta un rato a la cuestión, surge la pregunta que interrumpe la génesis que el espectador informado podría hacer, entre los anteriores films políticos

de Wajda y *Danton*, en la razonable suposición de que *Danton* y *Walesa* pudieran ser nombres intercambiables:

¿qué es el pueblo para Wajda? Porque, sabemos, la pregunta por la representación política y social se aproxima a la pregunta por la representación estética; porque, y más cuando de política se trata, sabemos que la cuestión no termina en la alternativa *Danton* o *Robespierre*; porque, una vez finalizado el film, y porque de un film se trata, podemos ahora dirigir nuestros interrogantes hacia Wajda. Y es ahí, llegado ese momento, al formular este último interrogante que planteamos, que conviene cambiar el foco. Porque carece de sentido comenzar con ese otro discurso, prototípico de la crítica de “izquierda”, que es *poner en el tribunal* a Wajda. Por caso, inteligencia del creador político, el propio film no sea también la respuesta anticipada a esos movimientos del juicio que se pretende “crítica de la ideología”, haciendo de la misma reacción – si tal fuese el caso, de criticar al director– su realización. Porque con *Danton* Wajda se ubica, como anticipando al “Tribunal Popular”, frente a los que hablan en nombre del pueblo, de la Revolución, en la misma genealogía *Danton*-*Walesa*. Interesante retórica de la representación que, a diferencia de la estrategia shakespeareana de la obra dentro de la obra, nos conduce a otro movimiento, que es el de *la obra fuera de la obra*, como momento de realización de su apuesta de la representación.

Decíamos, no es esta la discusión que nos interesa, porque *Danton*, incluso más allá de la “intención del director”, en eso que los grandes films producen y que exceden toda explicación causal, nos posibilita pensar al sujeto de la revolución, como sujeto tácito, presente en su ausencia; en un sentido, irrepresentable. En los márgenes de la batalla ético-estética entre *Danton* y *Robespierre* persiste la pregunta por el pueblo, por los retazos de representación que van apareciendo, como “extras” (*figurantes* dirá Didi-Huberman<sup>5</sup>) del film, como idea en los momentos discursivos de las diferentes retóricas revolucionarias, como ausencia en el momento en donde debería figurar, *actuar*. ¿Soberanía vacía que es ocupada por ese gran Leviatán que es la guillotina? ¿Pueblo conservador, que pocos años después seguirá a Napoleón (en 1799), último dictador neo-romano o

---

5 Didi-Huberman, G., *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Manatíal, Buenos Aires, 2014.

primer populista? ¿“Lumpen proletariado”, excrecencias de todas las clases que será la base social para el golpe de 1851 de Luis Bonaparte, según lo describe Marx en el 18 *Brumario*?

¿“Parte de los que no tienen parte”, según la expresión de Rancière, literalmente no contados en la representación de las partes de lo social? ¿Llamado a la aparición de un pueblo históricamente ausente?

Más allá de la evidente falla del universal-universal, del *hombre*, de la *humanidad*, y de la falla del particular-universal que quiere representarla, el *Estado*, y del particular-particular, sea Danton, sea Robespierre, que también quieren representar tanto a uno como a otro, el tejido de fondo de estas permanentes fallas de la representación es el *pueblo*, falla de todas las fallas, falla última porque indeterminado, imprevisible, irrepresentable. Más allá de los “buenos” y los “malos”, de las intenciones de Wajda, es este fondo, sin moraleja final, lo que hace a *Danton* un film que mantiene la pregunta por la revolución y la hace testimonio de nuestro presente.

