

## CINE

## ¿Cómo vivir juntos? Mística y convicción en *La patota* (Santiago Mitre, 2015).

*La nueva obra del director de El estudiante vuelve a poner en escena la relación entre convicción y política. Remake homónima del film de Daniel Tinayre, La patota de Santiago Mitre ya no confía en una pedagogía de la conversión social, sino que reduce el conflicto político al impulso insondable de su protagonista.*

Por Mariano Dagatti y Julia Kratje



El argumento de *La patota* de Santiago Mitre puede resumirse así: Paulina Vidal, una joven abogada, decide asumir un cargo docente en un pueblo de Misiones, cerca de la triple frontera, para dictar un taller de formación política. Su padre, juez de prestigio, desacuerda: prefiere que vuelva a Buenos Aires a terminar sus estudios doctorales. Haciendo oídos sordos, Paulina comienza su tarea ante una clase revoltosa. Una noche es violada por un grupo de jóvenes locales, en su mayoría alumnos. Queda embarazada. La indefensión de las mujeres es moneda corriente, como se infiere del diálogo entre Paulina y la ex novia de uno de los violadores. Contra la voluntad de su padre y de

su novio, resuelve volver a la escuela, perdonar a la patota y continuar con el embarazo.

Film de declamado realismo, su primera escena ofrece el cuadro de situación: en la intimidad del hogar, Paulina discute con su padre sobre su futuro profesional. Se trata de un plano secuencia filmado a partir de un sistema de relevos, hilvanado por el movimiento alternado de los cuerpos en el plano. El ejercicio dialéctico, encerrado en la dicotomía idealismo-pragmatismo, completa la unidad del pasaje visual en el plano sonoro. Todo está condensado allí: la fuerza de gravedad de los cuerpos, el cuidadoso descuido del encuadre, el peso de la palabra, el juego de los rostros.

También el objeto del film, desplazado respecto a *La patota* dirigida por Daniel Tinayre y escrita por Eduardo Borrás: la relación de Paulina y la patota, clave de la versión original, deja aquí lugar a los asuntos de filiación. Este desplazamiento es paralelo a uno general: el relato ya no trata de una pedagogía de clase teñida por la moral católica y su misión evangelizadora, sino de la disyunción entre la justicia como poder institucional de resolución de conflictos, representada por el padre, y la justicia como producto de una convicción individual, encarnada por la hija.

*La patota* de Mitre es una suerte de policial negro de tierra adentro que, aunque no atendido a la estructura clásica del policial, toma de ella, sin embargo, en términos políticos, el tono de la denuncia frente a un sistema social considerado injusto, y, en términos narrativos, el *flashback* como elemento dominante. Desamparo y *racconto* se integran en una visión adolorida del mundo, orientada por marcas de género: la lupa en la relación entre los sujetos marginales y las elites, el trabajo sobre las fronteras, una lógica del crimen que escapa a los esquemas deductivos de la razón, entran el testimonio de Paulina en la entrevista con la psicóloga de la policía local.

Planos medios fijos, actuaciones naturalistas; la comisaría del pueblo es el escenario de ese intercambio burocrático entre mujeres, de voces asépticas, alejado de los tonos patéticos de la Paulina de Tinayre. Esta decisión de guión define de manera problemática una ética de la diferencia: la de asumir como *natural* lo inconmensurable del otro, sea bajo la forma del castigo o la del perdón. Recordemos que *La patota* de Tinayre relataba la historia de una profesora de filosofía, hija de un prestigioso juez de la nación, que daba sus primeros pasos en la docencia en una escuela nocturna de varones en los suburbios porteños. La violación de Paulina era allí el resultado de una equivocación: la patota atacaba a la maestra en los baldíos de un edificio abandonado al pretender abusar de otra mujer. Con sus limitaciones, el film apostaba, bajo el halo de la buena conciencia burguesa, a una pedagogía del otro; de allí que la institución en la que el conflicto era asumido fuera una escuela y no una comisaría. Cine explícito y de buenas costumbres, su final abordaba la toma de conciencia de la patota respecto a un hecho moralmente repudiable: “¡Qué flor de lección nos dio la maestra, y no la vamos a olvidar en la vida!”. La exclamación excedía la moraleja, ya que resulta difícil no ver en este énfasis la misión cívica que el propio film hacía suya al comenzar con versículos sobre el perdón del Evangelio de San Mateo y terminar con una declamación humanista apostando al fin de “esos delitos que humillan la condición humana”<sup>1</sup>. La lección de la profesora de filosofía era también la lección del film: la confianza en la pedagogía para la conversión moral de la patota traducía la confianza en la pedagogía fílmica para la conversión social.

Con todos los bemoles del caso, la patota era en Tinayre un sujeto a educar, capaz de experimentar una

transformación a través de la enseñanza. Por eso, el género del film orillaba el melodrama policial (los suburbios, las neblinas, el *flashback* entre sueños, los baldíos, el *floú*, el repertorio de líneas, sombras y contornos del edificio en ruinas; toda una vocación de lo difuso que terciaba en el claroscuro), pero se acodaba mejor en el cuento moral y en la predicación: la justicia quedaba anudada a la filosofía y, sobre todo, a la religión. Los aires brumosos reflejaban el eufemismo de los personajes para referirse a la violación. Tinayre enfocaba lo difuso, eludía el atajo de la palabra precisa, desdibujaba los bordes del cuadro, apostando a borrar los férreos binarismos del género. Que la toma de conciencia sea explicitada por el comentario de uno de los chicos de la pandilla señala, por contraste, otra característica de la nueva versión: en un film como el de Mitre, en el que las palabras abundan, en el que se llama a la violación *violación*, la patota es un grupo en el que la palabra escasea.

En la búsqueda de un lenguaje común, el paternalismo de Tinayre le daba voz a los muchachos de la patota, marcaba sus tensiones, exponía sus matices ante la culpa, incluso era uno de ellos quien entregaba un examen en el que declaraba de puño y letra su responsabilidad y la de sus laderos. La cultura letrada, y la palabra en un sentido amplio, era la ficción que le daba sentido a la empresa del apostolado cívico. Despojada de los márgenes urbanos e integrada al paisaje incitante aunque afónico de la selva misionera, la patota de Mitre no habla, no tiene contradicciones, no se arrepiente; apenas amenaza, golpea, llegado el caso viola. Es un sujeto que se mueve en el orden del contacto, ajeno a las implicancias sutiles de los símbolos. Su fonética acecha, su mirada acecha, o mejor dicho: señalan. Señalan a Paulina como objeto de deseo, señalan a la ex novia de Ciro, el líder de la patota, como presa de una venganza entre "bestias" agresivas. Y resulta paradójico porque el contacto que la mirada y las palabras sugieren vuelve aún más evidente la distancia infranqueable entre el universo de Paulina y los salvajes.

Vale la pena insistir al respecto: en *La patota* de Mitre la palabra prolifera; hay un trabajo manifiesto sobre los diálogos, sobre el juego de las deliberaciones, sobre los tiempos del intercambio, y, sin embargo, la palabra no está distribuida: es asunto de Paulina, de su padre, de su novio, de su tía, incluso de sus compañeras y compañeros de trabajo; la patota, en cambio, y los estudiantes en general no hablan, o más bien hablan poco y a retazos. "Chicos, a ver, alguien que abra la boca", demanda Paulina. Habría que decir, en todo caso, que cuando hablan, estos sujetos de la frontera hablan guaraní, y la opacidad del lenguaje, y por lo tanto de su mundo, se resuelve como una barrera que a Paulina no le interesa cruzar: de la glosolalia como don del apostolado a la glosolalia como lenguaje ininteligible, he ahí una política imposible de la lengua que arrincona el impulso humanista de la pedagogía del guión original. Paralelos inversamente proporcionales, la declamación de unos contrapesa la afonía de otros: se sabe, la palabra ha nacido libre y por todos lados se encuentra encadenada.

Repartos sedimentados: de un lado, el sonido, los instintos, la naturaleza; del otro, los símbolos, la razón, la sociedad. ¿Cómo resolver estos clivajes? La respuesta de *La patota* de Mitre a esta pregunta consiste en una afirmación del poder transformador de las convicciones personales. Nada nuevo: el motor argumental de *La patota* de Tinayre también descansaba en las convicciones de Paulina, quien se veía a sí misma, con los lentes negros del suplicio, como la encargada de un apostolado arrabalero en tiempos de modernidad desacralizada. Ilustración o religión, Mitre advierte la inconsistencia de guión de estas premisas en tiempos contemporáneos y traduce la convicción religiosa bajo el código de lo político. Pero parece difícil asumir el desencanto del mundo sin asumir el

desencanto de la mirada moderna que lo filma; las consecuencias se pueden señalar: las convicciones políticas devienen en subjetivismo romántico.

Dificultades inesperadas del original, la nueva versión quiere abordar la potencia social de la convicción sin confiar demasiado en sus fuerzas: mientras que en Tinayre su visión de la moral cristiana justificaba el salto de clases, la humillación de una hija de juez en una escuela pública de los suburbios, la violación y el perdón, aun la conversión de la patota; en la *remake*, el subjetivismo, desprendido de todo arraigo social, no pasa de rebeldía. Y ese es el problema de Mitre: quiere filmar la convicción sin convicción; o mejor dicho, quiere pensar el conflicto con el otro en los términos de una política idiosincrásica. Este postulado es el que explica que la relación padre-hija sea ahora más relevante que la de Paulina y la patota. Conflictos de herencia, a la fuerza apolítica de la naturaleza la nueva *Patota* le suma la fuerza apolítica de una convicción subjetiva y por fuerza asocial, de índole, si acaso, familiar.

Estas características hacen que la tensión narrativa, trabajada no sólo por el *flashback* sino también por el desdoblamiento de los puntos de vista respecto a los dos hechos nucleares: la violación de Paulina y su desencuentro con Ciro, no tenga un paralelo en cuanto a tensión ideológica. No hay una tensión de esta índole, porque la narración suma pruebas a favor de Paulina; nos muestra, por ejemplo, la tortura de la patota en la comisaría, o también que Ciro llegaría a la cita, y al hacerlo nos pone del lado de Paulina, nos dice que, en el fondo, ella podría tener razón. La justificación narrativa de la crueldad es el sustrato de la justificación moral de la protagonista: una relación proporcional de crueldad y rebeldía es el paralelo que funda el punto ciego del film: *¿cómo vivir juntos?* Es una paradoja, porque ese es su objetivo y allí reside su límite político: no se puede filmar la convicción de forma impasible (y filmar la convicción es por ahora el objeto de Mitre), entonces es preciso adobarla con la retórica del humanismo: el de Paulina, que perdona, y el de la cámara, que exculpa y la consiente. Mitre no puede resolver la relación de Paulina con la patota porque no puede resolver la suya con Paulina: a los ojos de los escépticos, la convicción, cuando no es ridícula, padece de patetismo, entonces es preciso dar a tocar la carne, ofrecer evidencias en contrario.

Así *La patota* oscila entre una apología de la convicción, la de Paulina, y una coartada de la evidencia, la que el film ofrece a los espectadores, con el desdoblamiento de los puntos de vista, para convencerlos de que, después de todo, las decisiones insondables de la protagonista podrían ser comprendidas. Esos senderos bifurcados de causas y efectos, de conductas y motivos, abren la perspectiva del film a las cuestiones de género: la de la mística masculina, que excede los recursos físicos y simbólicos de Paulina, y la de la sororidad imposible, cuyo nudo suelto es la propia protagonista.

La mística masculina se bosqueja como si por naturaleza fuera peligrosa e incontrolable: tengamos en cuenta que el móvil de la patota en Mitre es el desagravio de su virilidad amenazada por la presencia vigorosa de un extranjero, la nueva pareja brasileña de la ex novia de Ciro. La violación resulta, según el encadenamiento filmico, un riesgo inevitable cuando se trata de mujeres que circulan por la remota geografía misionera. Sumidos en el silencio, el film opta por enfocar de cerca a quien –pretenciosamente– trata de aproximarse a la conciencia de los violadores, la propia Paulina. Esta operación se asienta en la escisión entre su cuerpo violado y su voluntad de educadora,

flameada por la convicción política. La frustración sucesiva de sus planes, el de formar a los lugareños primero, el de reunirse con su violador después, muestra las dificultades prácticas de una empresa idealista. Bajo esta óptica, lo político aparece como un proyecto imposible debido al perfil asocial, pulsional, brutal del carácter viril, que resulta palmario cuando la violación se duplica en el interior de la prisión, esta vez de los derechos humanos de los violadores apresados a manos de la policía, impulsada por el padre de Paulina.

*La patota* hace a un lado la conciencia crítica de la misoginia. Como en la primera versión, cincuenta y cinco años atrás, la violación de Paulina es el resultado de un desvío, el del camino del padre. Pero la figura de la rebelde en esta nueva versión representa a una empecinada mártir poscatólica que no sólo no intenta defenderse, sino que además adopta, en adelante, una actitud solipsista, encadenada a la árida rebelión contra el padre. Este es uno de los problemas fundamentales del film: no se pueden comprender las decisiones de la protagonista si no es por oposición a la figura paterna. Incluso más allá de los motivos indescifrables de sus actos tras la violación, condensados en no querer denunciar y en no querer abortar (¿como única alternativa para no ser re-victimizada?), Paulina desconoce todo marco de género que permita tejer vínculos de solidaridad: el personaje, próximo a una actitud desprendida de cualquier manifestación de sororidad, adopta la perspectiva del silencio. Al perdonar a los violadores, pierde su conexión con las otras mujeres, incluso con la audiencia: de la sororidad imposible a la empatía improbable, Paulina se suelta cuando era el nudo en el que convergían los motivos de las demás mujeres.

Entre la retórica vacía y los actos insondables, *La patota* encuentra su fuera de campo en lo político, que es, así, dos veces negado: negado porque los conflictos sociales terminan absorbidos por el entorno salvaje de la naturaleza viril, y negado porque la fuerza colectiva se disuelve en el impulso individual de la heroína. Nada lo resume mejor que la secuencia final: en la desolada naturaleza misionera, en el serpenteante rojo camino de la selva, el futuro se vuelve primer plano, el horizonte es devorado por el rostro de Paulina.

1 Los versículos son conocidos: –“Señor, ¿cuántas veces deberé perdonar a mi hermano cuando pecare contra mí? –Respondióle Jesús: “No te digo yo hasta siete veces, sino hasta setenta veces siete, o cuantas te ofendiere” (Del *Evangelio según San Mateo*, Cap. XIII, versículos 21 y 22). El enunciado final de *La Patota* original, firmado por el director y el guionista, era: “Si con esta película logramos evitar uno solo de esos delitos que humillan la condición humana, nuestro propósito se habrá cumplido.”