

Un caso excepcional en el cine argentino: el remake de *La patota*

Alfredo Dillon
Universidad Católica Argentina
Argentina

Introducción

La patota (2015)¹, dirigida por Santiago Mitre y protagonizada por Dolores Fonzi, es un *remake* del film homónimo dirigido por Daniel Tinayre y protagonizado por Mirtha Legrand en 1960, devenido un clásico del cine argentino. El guion de la versión original estuvo a cargo de Eduardo Borrás, quien además escribió otros films emblemáticos del cine nacional como *Las aguas bajan turbias* (1952), de Hugo del Carril, o *El rufián* (1961), también dirigida por Tinayre. El guion de la nueva versión estuvo a cargo de Mitre y de Mariano Llinás.

Aunque no implique un cambio de soporte, consideramos aquí al *remake* como una forma de adaptación, puesto que surge de un proceso en el cual “una forma artística deviene en otra, la inspira, desarrolla, comenta, etc.” (Sánchez Noriega 2000: 23). En este sentido, *La patota* constituye un caso bastante excepcional en la historia del cine argentino, que registra muy pocos *remakes*: los principales han sido los clásicos *Nobleza gaucha* (de 1915 y 1937), *Pampa bárbara* (en 1945 y 1966), *Un guapo del 900* (1952, 1960, 1971) y *El romance del Aniceto y la Francisca* (1967 y 2008, ambas dirigidas por Leonardo Favio).

En el caso que nos ocupa, el argumento de las dos películas puede sintetizarse de manera idéntica: cuentan la historia de Paulina Vidal, una joven docente que es violada por una patota de la que forman parte algunos de sus alumnos. Unos días después de la violación, ella decide seguir trabajando en la escuela, dando clase a quienes la violaron. Al poco tiempo, descubre que ha quedado embarazada y, pese a la presión de su entorno (en particular, de su padre y su novio), elige no denunciar a los culpables y no abortar.

¹ *Patota* es un término de uso común en la Argentina, así como en Bolivia, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela. El *Diccionario de la lengua española* de la RAE lo define así: “Grupo, normalmente integrado por jóvenes, que suele darse a provocaciones, desmanes y abusos en lugares públicos” (www.rae.es).

A partir de este esquema narrativo, que se replica en ambas versiones, Tinayre y Mitre construyen dos películas muy diferentes: en términos de Genette (1989: 83), esta *historia* da lugar a dos *relatos* distintos, atravesados por épocas, géneros y programas estéticos diversos. El *remake* supone siempre una *actualización*: los cambios sociales y culturales sucedidos en los 55 años que transcurrieron entre una y otra versión exigen una serie de transformaciones, que abarcan desde la construcción de la protagonista femenina hasta los procedimientos cinematográficos. Por su parte, Mitre ha remarcado que decidió no apegarse a la versión original: “No había visto la película de Tinayre antes, la vi una sola vez y decidí no volver a verla” (en Koza 2015).

Santiago Mitre se inscribe en lo que Campero (2009: 83) denominó la “resistencia” contra el Nuevo Cine Argentino, surgida a mediados de la década del 2000 y encabezada por Mariano Llinás, Alejo Moguillansky y Gabriel Lichtman, junto con otros directores inscriptos en los “bordes” de la industria cinematográfica, como Verónica Chen y Gustavo Fontán. En 2005, Mitre codirigió con Alejandro Fadel, Martín Mauregui y Juan Schnitman, *El amor - primera parte*, presentada en el BAFICI. En 2011 fundó con Fadel, Mauregui y Agustina Llámbi Campbell la productora independiente La Unión de los Ríos, con la que produjo su primer largometraje como director, *El estudiante*. También escribió con Pablo Trapero, Adrián Caetano y Walter Salles, entre otros directores. En 2017 estrena *La cordillera*, protagonizada por Ricardo Darín y Dolores Fonzi, y escrita también con Mariano Llinás.

La patota –conocida en el exterior como *Paulina*– fue el segundo largometraje de Mitre como guionista y director. Fue muy elogiada por la crítica especializada: en *La Semaine de la Critique* del Festival de Cannes 2015 obtuvo el Grand Prix a la mejor película y el Premio Fipresci. Además, ganó tres premios en el Festival de San Sebastián. Fue una coproducción trinacional de Argentina, Brasil y Francia, en la que participaron Telefé, La Unión de los Ríos, Lita Stantic e Ignacio Viale (nieto de Mirtha Legrand), entre otras productoras.

Al igual que el *remake*, la película original de Daniel Tinayre tuvo otro título en el extranjero (*Ultraje* en España; *Violación* en México) y se estrenó en un contexto de transformaciones dentro del campo del cine argentino: la denominada Generación del 60 marcó el primer momento crucial de renovación del cine nacional, a partir del surgimiento de un cine de autor “independiente” (David Kohon, Rodolfo Kuhn, Manuel Antín, Lautaro Murúa, José Martínez Suárez y Simón Feldman son algunos de los principales referentes, además de Leopoldo Torre Nilsson, quien había empezado a filmar durante la década anterior).

Tinayre permaneció al margen de ese movimiento, también conocido como el “primer” Nuevo Cine Argentino, aunque no desde una posición de rechazo, sino más bien por su persistencia en un modelo más comercial, apoyado sobre el *star system* y el melodrama. Tinayre dirigió 23 filmes entre 1935 y 1974: además de *La patota*, entre los más relevantes están *A sangre fría* (1947), con Amelia Bence y Tito Alonso; *En la ardiente oscuridad* (1958) y *Bajo un mismo rostro* (1962), ambas protagonizadas por su mujer, Mirtha Legrand; y *La Mary* (1974), con Susana Giménez y Carlos Monzón.

De Paulina-Mirtha a Paulina-Fonzi

En las dos versiones, la protagonista de *La patota* es una mujer destacada por sus capacidades intelectuales. La de 1960 se recibió de profesora de filosofía con medalla de oro; la de 2015 es abogada “de primer nivel” y está cursando un doctorado. Las dos tienen una carrera promisoriosa por delante en el ámbito profesional. La película las presenta en sus primeros pasos como docentes: para Paulina-Mirtha², es el inicio de su trayectoria en el sistema educativo; para Paulina-Fonzi, la docencia supone un desvío con respecto a lo esperable de una abogada “brillante”. Ambas enseñan en los márgenes

² Para una mayor claridad expositiva, nos referiremos a la Paulina de la versión original como *Paulina-Mirtha*, y a la del *remake* como *Paulina-Fonzi*. Con el mismo fin, en adelante nos referiremos a la primera película como *LP1960*, y al *remake* como *LP2015*.

del sistema: Paulina-Mirtha, en una escuela nocturna de adultos; Paulina-Fonzi, en una escuela rural.

En ambos casos, la protagonista pertenece a una clase social acomodada, pese a lo cual decide trabajar en una zona periférica (la primera, en los suburbios de Buenos Aires; la segunda, en las afueras de Posadas, provincia de Misiones). Esa posición económica, consecuencia de la desigualdad social, es fuente de culpa para Paulina, al menos en la versión de 1960. Allí la protagonista le dice a su novio: “Quizás también en mí hay una culpa. La del orgullo, la de haberme creído elegida desde que nací para tenerlo todo: dinero, familia, alegría, amor”. Nada de esto se explicita en la versión de 2015, aunque la decisión de Paulina de “empezar desde abajo” como maestra rural también parece estar motivada por una cierta culpa de clase.

En ambas versiones, la familia Vidal se completa con el padre de Paulina, mientras que la madre ha muerto. La figura del padre es la de un juez estricto –en la aplicación de la ley y con las decisiones de su hija–, que encarna, literalmente, *la ley*. El *remake* le asigna un papel mucho más importante (y le da un nombre de pila, que no tenía en la original: Fernando). El de 1960 (interpretado por Pepe Cibrián) es un hombre conservador, cuidadoso de su imagen pública, que exige respeto a las “tradiciones” de la familia y se opone a que su hija estudie y trabaje (“Es un capricho. La manía de los jóvenes de ahora: ser libres”). El de 2015 (a cargo de Oscar Martínez), en cambio, es un padre *progre*, que en los años setenta militó en el Partido Comunista Revolucionario y en el presente está enfrentado con el gobierno provincial.

Pese a sus perfiles diferentes, ambos chocan con la protagonista. En el comienzo objetan su decisión laboral: el primero, porque no quiere que su hija trabaje; el segundo, porque cree que Paulina está sobrecalificada para ser “maestra rural”. Luego se oponen a su decisión de no denunciar la violación y de continuar con el embarazo: el primero defiende el aborto para evitar “el escándalo”; el segundo, porque sus posiciones progresistas no le presentan un conflicto con esa opción. Paulina se obstina en sus decisiones, y ese es otro de los rasgos que caracterizan a ambas protagonistas: la

persistencia en su convicción. “Tenía que seguir” es el argumento principal de Paulina-Fonzi: *seguir* implica sostener las decisiones tomadas, *actuar* frente a las circunstancias, en lugar de asumir un rol pasivo, de víctima. Paulina-Mirtha también se defiende ante su padre: “No puedo escapar a la realidad, renunciar a mi vida”.

La distancia entre los discursos del padre en 1960 y en 2015 es una consecuencia de los cambios en la situación social de la mujer durante el último medio siglo. En 1960 todavía era posible pensar que estudiar y trabajar eran “caprichos” para una mujer en la Argentina; hoy ese discurso es insostenible, y el padre de 2015 se preocupa entonces por que su hija “haga carrera” en el Poder Judicial y termine su doctorado. Pero no todo ha cambiado: en 2015 todavía Paulina tiene que resaltar que sus decisiones no son “caprichos”, en una defensa que presupone al *capricho* como un comportamiento atribuido de manera recurrente a las mujeres.

Si bien las dos son presentadas como mujeres *de avanzada* en el ejercicio de sus derechos, la Paulina de 1960 es (inevitablemente) menos autónoma que la de 2015. Esa diferencia se ve reflejada en la relación que cada una tiene con su novio, Alberto (interpretado por Ignacio Quirós en 1960 y por Esteban Lamothe en 2015). En *LP1960*, este personaje tiene una presencia mayor y acompaña a la protagonista desde el comienzo hasta el final de la película, le propone casamiento, etcétera. En *LP2015*, en cambio, Alberto se vuelve un personaje menor.

En *LP1960*, el vínculo entre la protagonista y su novio es presentado como un *idilio amoroso*³. El comienzo de la película marca que estamos en “verano” (uno de los rasgos del idilio, para Bajtín [1989: 377], es la combinación de los tiempos humanos con los ritmos de la naturaleza); ese inicio traza un mundo armónico, “amable” para los personajes, en el que existe una comunión perfecta entre Paulina y Alberto (los vemos siempre sonrientes, en una lancha en el Tigre, jugando al tenis, nadando). Frente a esta

³ Diez Puertas (2015) propone una lectura de varias películas protagonizadas por Mirtha Legrand (entre las que no incluye *La patota*) a la luz del idilio amoroso tal como lo conceptualiza Bajtín.

situación inicial, la voz en off explica: “Pero el tiempo no se detiene. Y aquellos días se fueron. Se acercaba el otoño”.

La llegada del otoño simboliza aquí la ruptura de la armonía originaria, como consecuencia de la irrupción de una amenaza exterior. A lo largo de la película, Paulina luchará por no perder a Alberto, procurará no hacerlo sufrir (y, para eso, lo abandonará), querrá gustarle a pesar de todo (y por eso evitará que la vea embarazada, ya que, según ella misma, quedará “fea y deforme”). Como buen melodrama, la película de 1960 está atravesada por una idealización del amor: “Los héroes de los films asumen y magnifican el mito del amor. Lo depuran de las escorias de la vida cotidiana y lo desarrollan” (Morin 1966: 45).

Todo eso ha desaparecido en la versión de Santiago Mitre, en la que Alberto tiene una presencia menor, y figura más como un *amante* que como un *novio* (en *LP1960*, en cambio, no hay representación del sexo más que en la violación: las relaciones sexuales quedan reservadas para después del matrimonio). La película de 2015 subraya que Paulina es una mujer empoderada: ella marca las pautas y los límites de la relación (en una escena de sexo, obliga a Alberto a usar preservativo), le aclara que no volvió a Misiones por él, y cuestiona sus posiciones políticas rudimentarias (“Lo escuchás hablar de política y lo querés matar”, le cuenta a una amiga). En esta versión, además, ella tiene un nivel educativo más alto que él, que no ha ido a la universidad (en 1960, en cambio, Alberto está a punto de recibirse de médico).

En reemplazo de Alberto (principal sostén de Paulina en *LP1960*), la versión de 2015 incorpora el personaje de Laura (Laura López Moyano), compañera de trabajo y amiga de Paulina. Así, en *LP2015* Paulina se apoya sobre un vínculo de solidaridad femenina, que se refuerza con otros dos: Vivi (la ex novia de Ciro, supuesta destinataria original de la violación) y la tía Victoria. Mientras los personajes masculinos pretenden determinar las decisiones de la protagonista, Paulina encuentra en las mujeres relaciones de mayor respeto a su autonomía. En *LP1960*, en cambio, esa solidaridad femenina estaba ausente y parecía inconcebible: allí los personajes femeninos –las otras

profesoras, la directora de la escuela– no hacen más que juzgar a la protagonista y castigarla por su embarazo extra matrimonial.

Las dos Paulinas son interpretadas por actrices con estatus diferentes en el campo cinematográfico. Mirtha Legrand y Dolores Fonzi son muy populares en sus respectivas épocas; sin embargo, Legrand es propiamente una *estrella*⁴, con todo lo que eso implica: entre otras cuestiones, la publicidad de su vida privada (“Me debo a mi público”, suele repetir), la difuminación de las fronteras entre personaje y actriz, la autosuficiencia del nombre propio (en la Argentina hay una sola “Mirtha”), y una popularidad casi atemporal, que se mantiene vigente 75 años después de su primera película⁵.

Diez Puertas (2015: 310) señala que *La patota* marca un quiebre en la carrera de Legrand: luego de una sucesión de comedias blancas que la convirtieron en una de las principales estrellas del cine argentino, esta película supone un desplazamiento hacia el drama y el *thriller*. De todas maneras, aquí su estatus de estrella, reflejado en el maquillaje y la elegancia del vestuario, permanece inalterado: basta mencionar, por ejemplo, que la Paulina de Legrand da clases en la escuela nocturna con anteojos oscuros (aunque estos se justifican en la narración porque Paulina se siente avergonzada frente a la mirada ajena).

Paulina-Mirtha encarna la perfección moral que para Morin es constitutiva de las estrellas de cine: “La mitología de las estrellas del amor asocia la belleza moral con la belleza física. El cuerpo ideal de la estrella revela un alma ideal” (1966: 54). Dolores Fonzi, en cambio, es lo que Morin llamaba una actriz *de carácter*: “Los actores de carácter no son estrellas: se prestan a los personajes más heterogéneos, pero sin

⁴ Morin (1966) define a las estrellas femeninas a partir de la combinación de belleza, espiritualidad y una *superpersonalidad* que se manifiesta por medio de “elegancia, atavíos, propiedades, animales, viajes, caprichos, amores sublimes, lujo, riqueza, gastos, grandeza, refinamiento” (55). En otras palabras, uno de los rasgos esenciales que distingue a la *estrella* de la *actriz consagrada* es la ostentación.

⁵ Legrand debutó en el cine con *Los martes, orquídeas* (1941), una comedia dirigida por Francisco Mugica. En total participó de 35 largometrajes.

imponerles una personalidad unificadora” (1966: 43). Lejos de la figura de la *diva*, la interpretación de Fonzi se caracteriza por un mayor naturalismo.

Los otros y la enseñanza como misión

Los miembros de la patota pertenecen a la periferia: para la clase social de Paulina, son los *otros*. La patota opera en esta narración como una figura sucesora del malón: encarna la barbarie y su amenaza sobre la civilización (después de Sarmiento, tal vez no haya un mejor símbolo del impulso “civilizador” que una docente). El territorio de esa barbarie es el *margen*, que en *LP1960* coincide con los suburbios porteños, y en *LP2015*, con la periferia de la periferia: un barrio pobre en las afueras de Posadas⁶.

Pese a que está ubicado en una zona geográfica diferente, el *remake* replica casi exactamente la configuración del espacio en el que sucede la violación: un edificio abandonado, cerca de las vías del tren. En *LP1960* el sonido del tren es un *leitmotiv* que evoca el momento de la violación; la escena del accidente final también involucra un tren. En 2015, en cambio, las vías parecen tan abandonadas como el edificio a medio construir. No veremos ni escucharemos ningún tren: esa ausencia puede asociarse con el retroceso del sistema ferroviario argentino en las últimas décadas.

La patota de 1960 aparece más estilizada que la de 2015: los vemos de traje, circulando por bares. La película no enfatiza su condición de *excluidos*, sino que explica su conducta a partir de su condición de sujetos gobernados por los instintos. Los personajes aquí son adultos y asisten a la escuela nocturna; el líder, Mario Cardoso (Alberto Argibay), trabaja en un taller en su casa. La versión de Tinayre les asigna

⁶ En varias entrevistas, Mitre explicó que decidieron trasladar la acción de Misiones porque el conurbano bonaerense se ha vuelto una zona demasiado transitada por el cine contemporáneo: “El cine argentino (y la televisión) ha retratado mucho en los últimos años la marginalidad de las grandes ciudades. Hay una imagen muy cristalizada de cómo es, de cómo se habla. Queríamos trabajar una marginalidad, por decirlo de algún modo, más rural” (en Koza, 2015).

nombre propio a los tres miembros de la patota que asisten a la clase de Paulina; los tres son interpretados por actores conocidos (además de Argibay, Walter Vidarte es Benegas y Luis Medina Castro es Cesarini).

En el *remake*, la representación de la patota ha cambiado completamente: sus miembros son jóvenes pobres, morochos, que hablan español y guaraní, con una inserción precaria tanto en la escuela como en el mundo laboral. Todos ellos parecen estar al límite de volverse *ninis* y quedar definitivamente fuera del sistema. El líder, Ciro (a cargo del misionero Cristian Salguero) también realiza un trabajo manual: es empleado de un aserradero. Él es el único con nombre propio: sus compañeros permanecen anónimos; es la falta de singularidad lo que define su condición de *patota*. Estos personajes son interpretados en su mayoría por actores no profesionales de la región donde se realizó la filmación; esa decisión emparenta al *remake* con algunas películas del Nuevo Cine Argentino de fines de los noventa, en las que la utilización de actores no profesionales estaba al servicio de la búsqueda de un nuevo verosímil realista (Bernardes et al. 2002: 62).

Desde su posición marginal, los miembros de la patota –al igual que el resto de los alumnos– ven a Paulina como una privilegiada antes que como una docente. En 1960 la señalan como “pituca”; en 2015 será “caté” (*cheta*⁷, en guaraní). En ambas películas la confunden con una mujer “fácil”: la supuesta prostituta a la que espían desde el edificio abandonado (en *LP1960*); y Vivi, la ex novia de Ciro a la que le gusta “divertirse”, y a quien también espían (en *LP2015*). En la versión original queda claro que Paulina es violada “por error”; en el *remake* eso también se sugiere (la patota la atrapa de noche, mientras ella va en moto por el mismo camino por el que ellos han visto pasar a Vivi). La confusión de la patota superpone en Paulina estereotipos femeninos antagónicos: la prostituta y la virgen (en *LP1960*); la chica pobre a la que le gusta “pasarla bien” y la *cheta* presuntamente inaccesible (en 2015).

⁷ Modismo rioplatense que quiere decir *distinguido*, *esnob*.

La distancia social entre Paulina y los miembros de la patota determina su modo de relacionarse. Ese vínculo asimétrico –reforzado porque Paulina, como docente, ocupa una posición de poder ante sus alumnos– se problematiza en el *remake*, donde Laura le aconseja a Paulina que no les tenga “miedo” ni “lástima” a sus estudiantes: “Si vos les tenés lástima ellos te van a hacer la vida imposible”. En la versión original, la lástima era reemplazada por la compasión cristiana: “Cuando los veía, me daba cuenta de que no había en ellos verdadera maldad”, reflexiona la voz en off.

La película de Mitre parece señalar que, en el medio siglo transcurrido desde la primera versión, las distancias sociales se han profundizado en la Argentina. El planteo es consistente con la posición de varios autores que señalan que, hasta la década de 1970, la amplitud de la clase media argentina constituía la “excepción” dentro de América Latina, una región signada por la polarización social. Esa excepción llegó a su fin como consecuencia de un sostenido proceso de fragmentación social (Del Cueto y Luzzi 2008: 7) que profundizó las distancias entre los grupos sociales y aumentó la heterogeneidad al interior de cada clase, además de acabar con la confianza en el progreso y las oportunidades de movilidad social ascendente.

En 1960, Paulina-Mirtha llega a dialogar con su violador: le asegura que no siente “rencor”, le reclama que vuelva a clases, y hasta lo alienta a seguir estudiando y recibirse de ingeniero, una posibilidad que evidencia que las oportunidades de ascenso social seguían vigentes en el imaginario de 1960. Aquí el mensaje de Paulina logra su objetivo: en la escena siguiente, Cardoso regresa a la escuela, toma conciencia del mal que ha hecho y se arrepiente. En 2015, las brechas son mayores, y la comunicación entre la protagonista de clase alta y los jóvenes pobres ya no es posible, aunque Paulina se obstina en pasar por alto las numerosas condiciones –económicas, educativas, culturales– que la separan de sus alumnos. Significativamente, el encuentro entre Paulina-Fonzi y Ciro queda trunco porque este ha sido detenido por la policía. Aquí el diálogo permanece solo como una ilusión (frustrada) de la docente-militante: la cita no

se concretará y, a diferencia de lo que ocurría en *LP1960*, Paulina no podrá hacer llegar su mensaje a los miembros de la patota.

En línea con sus creencias (católicas o progresistas), Paulina entiende la docencia en términos románticos: es una vocación antes que una profesión (especialmente en el *remake*, donde la protagonista en realidad es abogada). Los temas de las clases de cada una se vinculan con sus respectivos sistemas de creencias. Paulina-Mirtha enseña a sus alumnos sobre la conciencia y los instintos, mientras que Paulina-Fonzi les habla de política, analiza con ellos el concepto de poder y apunta a que tomen conciencia de sus derechos.

En *LP1960*, la vocación de la protagonista adquiere por momentos visos mesiánicos: la docente quiere *salvar* a sus alumnos, y para eso está dispuesta a dar el ejemplo hasta las últimas consecuencias (es por eso que va a visitar al violador: para demostrarle misericordia y animarlo a seguir adelante, es decir, a *convertirse*). Ningún padecimiento parece excesivo con tal de cumplir con el juramento que Paulina y sus compañeros del profesorado hacen al principio de la película: “Cumplir con la *misión* de educadores”.

En *LP2015* la docencia también es entendida como *sacrificio*: al principio Paulina dice que quiere “poner el cuerpo”; la narración le exigirá cumplir sus palabras al pie de la letra. Como en la versión original, la protagonista se siente obligada a dar el ejemplo, aunque no queda claro a quién: los miembros de la patota no llegan a ser testigos de sus decisiones, y su entorno la cuestiona (Laura se pregunta qué es lo que ella quiere “demostrar”; el padre compara sus decisiones con una “cruzada incomprensible”).

Puntos de vista

La alternancia de puntos de vista es uno de los procedimientos narrativos fundamentales que estructuran ambas películas. El otro es el quiebre del orden cronológico: *LP1960* empieza cuando Paulina es internada por segunda vez, tras el

accidente por el que perderá el embarazo; en *LP2015*, la segunda escena marca el presente de la narración, que corresponde a una entrevista en la que Paulina hace memoria de todo lo que le pasó. En ambos casos, es el recuerdo de la protagonista lo que va articulando el relato

La historia se construye a partir de sucesivos *flashbacks* en los que volvemos a ver un mismo hecho –las clases de Paulina, la violación, los diálogos entre padre e hija– desde diferentes perspectivas. En el *remake*, la narración se justifica a sí misma al intercalar las escenas de entrevista entre Paulina y la psicóloga. De todas maneras, la película de Mitre (como la de Tinayre) no se queda con el punto de vista de Paulina, sino que incorpora el de la patota (de hecho, la versión original comienza con la focalización puesta en la patota y no en Paulina). A estas dos perspectivas, el *remake* suma una tercera: la de Fernando, el padre de la joven.

Una de las diferencias cruciales entre las dos versiones es que la primera se sostiene sobre la identificación del espectador con la protagonista, mientras que en la segunda esa identificación resulta más problemática. La película de Tinayre es un melodrama, género que supone una construcción maniquea de los personajes, un sentido cerrado y un sistema de identificación centrado en los personajes principales. Martín-Barbero (1987) plantea que el melodrama se caracteriza por una “estilización metonímica” en función de la cual los rasgos físicos de los personajes (en Paulina, la belleza) son indicios de su carácter moral (la bondad). La actuación, sostiene Martín-Barbero, “recoge y refuerza la complicidad con el público”, una complicidad “de clase y de cultura” (1987: 127). Como heroína melodramática (es decir, como *víctima*), Paulina-Mirtha es presentada de modo que el espectador se identifica con ella; su bondad (es decir, su belleza) reclama la simpatía del receptor.

El *remake*, en cambio, se ubica por fuera del dispositivo catártico del melodrama: aquí ya no rige el *ethos* –romántico y de matriz cristiana– en función del cual el heroísmo es concebido “en términos de sufrimiento, aguante y paciencia” (Martín-Barbero 1987: 129). Paulina-Fonzi es una víctima imperfecta porque rechaza

ser considerada como tal: “No me sirve de nada ser una víctima”, le dice a su padre, quien le reclama que abandone sus pretensiones heroicas para reconocer su desgracia.

La Paulina de Dolores Fonzi es altanera; puede incluso parecer soberbia. No acepta la debilidad ni la pasividad esperables de una víctima; se fuerza a sí misma a “seguir adelante” y a hacer justicia a su manera. Sus razones no siempre quedan claras para el espectador: de ahí que la protagonista pueda resultar antipática. Si la versión original suponía una clara toma de posición —en un mundo maniqueo, el público debe identificarse con el bien—, el *remake* exige un espectador completamente diferente: uno que no juzgue a la protagonista. Ella es el gran enigma de la película: de ahí que el título del film en el extranjero (*Paulina*) parezca más pertinente que *La patota*, nombre que remite a la versión original de Tinayre pero que no es del todo representativo del punto de vista de esta película.

Esa mayor *distancia* de Paulina-Fonzi (en comparación con Paulina-Mirtha) se logra por varios medios, que abarcan desde la actuación (Fonzi logra imprimirle a su rostro un misterio que la vuelve indescifrable) hasta los elementos del lenguaje cinematográfico. De estos, el más importante es la voz en off, que en la versión original articula una narración en primera persona. En *LP2015* también se utiliza la voz en off, pero no como monólogo interior sino como diálogo: escuchamos la conversación entre Paulina y la psicóloga, sobre las imágenes de los recuerdos aludidos por las palabras. Esta es otra de las diferencias cruciales entre ambas películas: en el *remake*, el espectador tiene vedado el acceso a la conciencia de la protagonista, mientras que en la versión original dicha conciencia se despliega por medio de la voz en off.

La eliminación de la narración en off modifica profundamente el funcionamiento de la película: la vuelve más abierta y más ambigua. En *LP1960*, la voz en off *explica*: gracias a ella, el espectador conoce perfectamente los argumentos y las motivaciones que justifican las decisiones de Paulina. En *LP2015* ese andamiaje queda escondido y hay que reponerlo a partir del rostro y las conductas de la protagonista (varias veces la vemos de espaldas: esos planos refuerzan la idea de que Paulina es insondable, para los

demás personajes y para el público). Paulina-Mirtha encarna a la perfección la *heroína-víctima* del melodrama; Paulina-Fonzi, en cambio, es impredecible y no satisface las expectativas del espectador, sea este progresista o conservador –antinomia que, en el esquema de esta película, viene a reemplazar la polaridad entre *bien* y *mal* característica del melodrama.

Otra diferencia entre las dos versiones es que cada una representa de maneras distintas la violación y sus consecuencias. En *LP1960*, lo sucedido se inscribe en el campo del tabú: no puede nombrarse. La trama se sostiene entonces sobre un conjunto de elipsis: la palabra *violación* no se pronuncia en toda la película; solo una vez se habla de *embarazo* (al final, cuando la directora echa a Paulina); tampoco se menciona el término *aborto*. No vemos la violación en la pantalla: la cámara nos muestra a la patota atrapando a Paulina, luego a ella en el suelo y los cinco hombres sujetándola para que no escape. En ese momento, la cámara decide irse junto con Benegas, el único miembro de la patota que no participa del ultraje. Cuando volvemos a Paulina, ella ya está sola, tirada en el piso, vestida pero con la camisa abierta y la ropa desaliñada.

La cámara, entonces, no ha estado ahí cuando sucedió lo peor. Y Paulina-Mirtha procurará olvidar su desgracia para seguir adelante: “No quisiera recordar aquello, pero lo recuerdo”, dice la voz en off. En otra escena, la docente les explica a los alumnos que la “evocación voluntaria” es aquella en la que “recordamos lo que queremos recordar”. Esa forma del recuerdo es la que parece haber elegido ella: una memoria selectiva, que se esfuerza en olvidar el horror para poder perdonar.

Olvido para la reconciliación: en términos políticos, esa fórmula es inviable para Santiago Mitre en 2015, cuando la memoria y la justicia referidas al pasado reciente argentino gozan de amplio consenso social. Paulina-Fonzi, entonces, no niega lo que le pasó ni pretende borrarlo. Por el contrario: lo repite varias veces en la película, de manera explícita, en diálogo con su padre y con la psicóloga. “A mí me violaron, quedé embarazada del violador y quería ver al tipo que lo hizo”, resume la protagonista, explicitando en una sola frase todo lo que en *LP1960* quedaba elidido (y obligando a

descartar las interpretaciones psicológicas: lo suyo no es “síndrome de Estocolmo”). En el *remake* no se habla de *olvido* ni de *perdón*: para Paulina-Fonzi, el problema no es cómo perdonar al prójimo, sino cómo aceptar lo sucedido, cómo “seguir”.

La película muestra la violación dos veces, desde los puntos de vista de Paulina y la patota. La primera vez, la escena se interrumpe cuando Paulina es capturada por la patota: vemos esto en un plano general, que guarda distancia de la víctima y marca la irrupción imprevista de la desgracia. La segunda vez es más gráfica, porque ahora la narración sigue el punto de vista de la patota. Esta vez la cámara abandona la escena cuando Paulina está en el suelo y el líder de la patota está a punto de violarla: el espectador se va de allí junto con el personaje “arrepentido”, igual que en la versión original. Después de un fundido a negro, la narración retoma el punto de vista de Paulina, una vez que todo ha pasado. Aquí el *remake* se vuelve más gráfico que la versión original, ya que muestra a Paulina poniéndose la ropa interior y subiéndose el pantalón: en *LP1960*, en cambio, pareciera que Paulina fue violada con la ropa puesta.

De la fe a la militancia

Ambas Paulinas coinciden en las dos decisiones centrales de la trama: desisten de buscar un castigo para los violadores y eligen continuar con el embarazo. Pero esas decisiones se sostienen en cada caso sobre sistemas de creencias diferentes: Paulina-Mirtha actúa en función de su religión, mientras que Paulina-Fonzi lo hace a partir de sus convicciones políticas. La primera es católica y se autodefine como creyente; la segunda es progresista: por caminos diferentes, las dos llegarán a los mismos lugares.

Como buena católica –y a diferencia de los protestantes–, Paulina-Mirtha tiene una concepción optimista del hombre: “Alberto creía en el mal. Yo no. Yo creo que en todo ser humano hay una gota de luz. Y por esa gota de luz puede ser salvado”. Para ella, entonces, ningún pecado es capaz de dañar la naturaleza bondadosa del hombre; todo puede (debe) ser perdonado porque siempre hay esperanza de que el pecador se convierta. Paulina-Fonzi, en cambio, es más bien pesimista: “Soy una consecuencia de

un mundo horrible que no genera más que violencia”, resume en el último debate con su padre. Desde el optimismo y desde el pesimismo, la conclusión es idéntica: la condescendencia con los comportamientos del *otro* (la patota).

La fe católica y la ideología progresista encuentran aquí un factor común en el paternalismo sobre los excluidos. En sus dos versiones, Paulina es indulgente con sus alumnos, a la vez que muestra una elevada autoexigencia: ella está dispuesta a perdonar a los estudiantes-marginales porque los considera esencialmente *buenos*, y porque aplica sobre ellos estándares morales distintos de los que aplica sobre sí misma. “Yo sé lo que es el sufrimiento. Pero cumplo con mi deber”, dice en una de las últimas escenas de *LP1960*.

Ese doble estándar también se ve en el *remake* en relación con el concepto de *responsabilidad*. Cuando la protagonista está explicando a sus alumnos las condiciones de asistencia, ella apela al juicio de cada uno: “Es tu responsabilidad perderte la clase. Yo no te puedo obligar a que te quedes”. De inmediato, la mayoría de los jóvenes se va del aula: no ejercen esa responsabilidad de la manera prevista, y la docente lo tolera. Pero no aplica la misma paciencia consigo misma: a los pocos días de la violación, ella decide volver a la escuela para no incumplir su deber (“¿Cuánto tiempo más tengo que faltar a mis responsabilidades?”, se queja). Según el razonamiento de Paulina, ella es plenamente *responsable* de sus actos; los miembros de la patota, no.

En ambas películas, el sistema de creencias que fundamenta la conducta de la protagonista se establece claramente desde el principio. En la versión original, por medio de la cita bíblica que abre el film, correspondiente al Evangelio de Mateo: “¿Señor, ¿cuántas veces deberé perdonar a mi hermano cuando pecare contra mí? ¿hasta siete veces?”. Respondióle Jesús: „No te digo yo hasta siete veces, sino hasta setenta veces siete, o cuantas te ofendiere” (Mateo 18, 21-23). Este texto enmarca la interpretación de la película: según la fe cristiana, ningún perdón es excesivo. Paulina no sería entonces una “extraviada” (una loca), como la acusa Alberto, sino sencillamente una buena cristiana (una santa).

En el *remake*, el sistema de creencias de Paulina es presentado por medio de la escena inicial, un plano secuencia de 9 minutos de duración que consiste en un extenso debate entre padre e hija. Es un duelo verbal entre pragmatismo e idealismo, que funciona a modo de prólogo y se complementa con la última escena, que presenta otro debate entre estos dos personajes, esta vez centrado en el problema de la justicia. Ambas escenas permiten conocer las creencias de los personajes y están construidas de manera teatral, sostenidas sobre los diálogos y las actuaciones antes que sobre el montaje. En *La patota*, aquello que los personajes *dicen* es tan importante como lo que vemos: frente al absurdo de lo que sucede, es por medio del discurso que la narración procura asignar sentido a los acontecimientos.

En la película de Tinayre, la protagonista no tiene matices: es consistente de principio a fin; su fe es inquebrantable. El *remake*, en cambio, traza algunas contradicciones de la protagonista. Así, cuando Paulina –recién llegada de Buenos Aires– se incorpora a la escuela rural, su primer gesto es repartir entre sus compañeros del programa unas hojas con las “correcciones” que ella quiere hacerles. Poco después, ya en el aula, les propone a sus alumnos un juego en el que todos deben participar como iguales, pero un alumno le retruca: “No somos todos iguales si usted pone las reglas”. Aunque ella quiera instalar una horizontalidad en la escuela, las asimetrías se imponen una y otra vez.

Uno de los aspectos, el más polémico, de ambas películas es el vinculado con el aborto. En *LP1960* todo es más claro: pese a las presiones de Alberto y de su padre, Paulina descarta abortar por motivos religiosos. Cuando ella le anuncia la decisión a su padre, este le reprocha que su situación –una mujer soltera embarazada– generará un “escándalo”. Ella le contesta apelando a la fe como fundamento último de su decisión: “No entendés, papá, que mi vida es mía, que mi sufrimiento es mío, que no estoy loca, que creo en Dios”. De todos modos, sobre el final un accidente pondrá fin a ese embarazo producido por la violación: este desenlace corona el final “feliz” necesario dentro del melodrama. De esta manera, la película –o “Dios”– parece premiar a la

protagonista por haber actuado bien durante toda la trama: la muerte del hijo es presentada como un alivio a los sufrimientos de la protagonista y, junto con la redención de la patota, permite reinstalar la armonía en el mundo de Paulina.

En *LP2015*, las razones de Paulina para continuar su embarazo quedan menos claras (y han generado cuestionamientos por parte de la crítica feminista). La construcción del personaje –una joven de izquierda, políticamente comprometida, empoderada– hacía prever que ella elegiría abortar; sin embargo, esa previsión no se verifica: a diferencia de Paulina-Mirtha (la *heroína-víctima*), Paulina-Fonzi no encarna un arquetipo, no es la metonimia de un sistema ideológico (el catolicismo, el progresismo), sino un personaje con matices y contrastes⁸. Su decisión no se basa en razones religiosas ni en una posición filosófica contraria al aborto: ella misma dice que abortaría si el hijo fuera de su novio. En definitiva, sus motivos no resultan claros –y allí radica en buena medida la potencia del personaje–. Al continuar con su embarazo, Paulina parece reafirmar su *responsabilidad*, entendida como un compromiso con lo real, como un modo de *hacerse cargo* (“No me lo quiero sacar de encima”). Así, al menos, se lo explica a su padre: “No elegí estar acá. Pero ya estoy acá. No me puedo ir. No me quiero ir. Ya estoy acá y quiero seguir”.

Las dos Paulinas son hijas de jueces y, sin embargo, desestiman la justicia penal. En *LP1960* el juez Vidal reivindica el valor de los procedimientos judiciales: “Mi hija cumplirá con todos los trámites que ordena la ley”, se compromete. Paulina, por su parte, los descarta: “No todo es justo en la justicia”, reflexiona en la versión original. Allí la vía judicial del castigo es descartada porque Paulina prefiere la justicia divina: en vez del rencor, elige la misericordia; en vez del castigo, opta por el perdón. La protagonista se compadece de los detenidos –en *LP1960*, porque asume que algunos de

⁸ Vale mencionar que algunos críticos señalan lo contrario. Por ejemplo, para Porta Fouz (2015) el film de Mitre es una “película de tesis” que presenta “personajes-ideas”, esquemáticos y abstractos, y no “personajes con móviles”.

ellos son inocentes y han sido “humillados” (como ella); en *LP2015*, porque sabe que la policía los ha torturado— y, en consecuencia, se rehúsa a denunciar a los culpables⁹.

En el *remake*, Paulina-Fonzi rechaza la vía judicial no porque crea en una justicia superior, sino porque desconfía de las instituciones. No le queda entonces más remedio que buscar una solución individual, una *justicia privada*. “Cuando hay pobres en el medio la justicia no busca la verdad, busca culpables”, plantea la protagonista: la justicia aquí no es más que un instrumento de los poderosos, un aparato clasista y, por lo tanto, injusto. El castigo no remedia el daño: frente a lo irreparable, la única aspiración de Paulina es entender lo que pasó. “Suponete que declaro. Que esos pibes van presos. ¿A quién le sirve?”, interroga al padre. Pero este invalida la pregunta y defiende la trascendencia de la ley que él mismo encarna: “No importa a quién le sirve. Es la ley”.

Comentarios finales

El desenlace de *LP1960* restablece la armonía, en una suerte de justicia poética (que reemplaza a la justicia penal): la patota salva la vida de Paulina, y de esa manera se redime. A diferencia del *remake*, donde no es posible un *happy end* catártico, la versión original clausura las ambigüedades y garantiza la transmisión de un mensaje moral. Martín-Barbero (1987: 131) sostiene que el melodrama afirma una significación moral en un universo desacralizado: esa moraleja se hace explícita al final de la película de dos maneras, una diegética y otra extradiegética.

La primera queda a cargo del líder de la patota, principal responsable de la violación, en la última escena: “Qué flor de lección nos dio la maestra. Y no la vamos a olvidar en la vida”, les dice a sus compañeros. Los personajes no piensan en entregarse ni en confesar: su único plan es irse a dormir, con la tranquilidad de haber sido perdonados. El segundo mecanismo de explicitación de la moraleja es extradiegético:

⁹ Prividera (2015) advierte que la película de Mitre sostiene una “confusión entre el derecho a la determinación personal (en el caso del aborto) y la justificación de la impunidad (en el caso de la violación)”.

una vez cerrada la historia, aparece en pantalla un texto firmado por “D.T. y E.B” (director y guionista). “Si con esta película logramos evitar uno solo de esos delitos que humillan la condición humana, nuestro propósito se habrá cumplido”, afirman los autores: queda claro que la película pretende intervenir sobre lo real.

Tal vez esta sea la diferencia más importante entre las dos películas, porque es una diferencia entre dos tipos de cine: por un lado, aquel que concibe el arte al servicio de un *mensaje*; por el otro, aquel que entiende el arte como *exploración*. En la película de Tinayre y Borrás, todos los elementos se subordinan al propósito –ambicioso y abstracto– de evitar el mal; en el *remake*, en cambio, no hay lugar para la pedagogía ni para las moralejas: apenas se ha presentado una historia abierta, cuyo sentido deberá ser construido por el espectador

En síntesis, el principal conflicto de *La patota* puede reconocerse en la tensión entre conciencia individual y mirada social. Por seguir su conciencia, Paulina desafía las expectativas de su entorno, distintas en cada caso: en 1960, la cuestión más grave parece ser el embarazo de una mujer soltera; en 2015, el principal problema es que Paulina haya decidido no abortar. A la vez, la versión original agrega la cuestión de la deshonra: Paulina va a dar clases con anteojos negros porque su humillación le impide soportar la mirada de los otros.

El choque entre conciencia y expectativa social se traduce a su vez en un conflicto entre autonomía y heteronomía: Paulina quiere hacer las cosas *a su manera*, pero los demás consideran que ella no está en condiciones de decidir libremente. “Paulina no está bien, ella no puede decidir”, diagnostica Alberto: el entorno de la protagonista pretende ejercer sobre ella un paternalismo similar al que ella aplica sobre sus alumnos. En *LP2015*, es significativa la escena en que Fernando discute por primera vez con Paulina la posibilidad de abortar. “Quiero que sepas que *ya está todo arreglado*”, comienza él. Pero inmediatamente añade: “Por supuesto, quiero que sea *tu decisión*”. La figura del padre progresista resulta cuestionada a partir de estas contradicciones: el

personaje de Oscar Martínez no resulta menos paternalista que el de Pepe Cibrián, aunque cada uno ejerza su autoridad a partir de premisas diferentes.

No es casual, por otra parte, que quienes quieren decidir por Paulina –el padre y Alberto– sean varones. Tampoco es trivial que el policía que le toma la denuncia le pregunte cómo estaba vestida o si había tomado alcohol, tendiendo a la culpabilización de la víctima. Por medio de estas situaciones, el film de Mitre muestra que la figura de la protagonista encarna las condiciones desiguales en que viven mujeres y varones, aún en la segunda década del siglo XXI. Estrenada dos semanas después de la multitudinaria marcha #NiUnaMenos del 3 de junio de 2015, en la que miles de personas reclamaron contra la violencia de género en las principales ciudades de la Argentina, el *remake* de *La patota* sintonizó con un clima social en el que la violencia contra las mujeres es entendida ya no como una desgracia personal, sino como un problema estructural.

©Alfredo Dillon

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. “Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”. En *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Bernardes, Horacio; Lerer, Diego; Wolf, Sergio (eds.) *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka, 2002. Impreso.
- Campero, Agustín. *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2009. Impreso.
- Del Cueto, Carla y Luzzi, Mariana. *Rompecabezas. Transformaciones en la estructura social argentina (1983-2008)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento - Biblioteca Nacional, 2008. Impreso.
- Diez Puertas, Emeterio. “Un rostro para una idea: el idilio amoroso en las comedias blancas de Mirtha Legrand”. En *Signa*, N° 24, pp. 307-322, UNED, 2015. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/un-rostro-para-una-idea-el-idilio-amoroso-en-las-comedias-blancas-de-mirtha-legrand/> (Recuperado el 18/07/2017)
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989. Impreso.
- Koza, Roger (2015): “La convicción. Un diálogo con Santiago Mitre, director de *La patota*”. En *Otros Cines*, 17/05/2015. En línea: <http://ojosabiertos.otroscines.com/cannes-2015-05-la-conviccion-un-dialogo-con-santiago-mitre-director-de-la-patota/> (Recuperado el 15/07/2017)
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987. Impreso.
- Morin, Edgar. *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Eudeba, 1966. Impreso.
- Porta Fouz, Javier. “Prefiero el rumor del mar. Sobre *La patota* de Santiago Mitre”. En *Hipercrítico*, 26/06/2015. En línea: www.hipercritico.com/secciones/cines/6554-prefiero-el-rumor-del-mar-sobre-la-patota-de-santiago-mitre.html (Recuperado el 05/07/2017)
- Prividera, Nicolás. “Bajo un mismo rostro”. En *Otros Cines*, 25/06/2015. En línea: <http://ojosabiertos.otroscines.com/la-patota-01/> (Recuperado el 10/07/2017)
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000. Impreso.