

El cuerpo del delito sexual en la historia de la cinematográfica argentina: La Patota 1960 y 2015

Claudia Lozano (Instituto Psicoanalítico de Berlín)

Resumen

El relato policial y las fronteras configuran contextos fructíferos para observar la transformación de las representaciones del crimen sexual. Según Ludmer por fuera de la fórmula criminalística popularizada por la literatura desde el siglo XIX, existe un conjunto vasto de narraciones centradas en el crimen que resultan en un aparato literario capaz de articular "textualidades políticas y fábulas de identidad". Teóricos como Marx y Freud utilizaron al crimen como dispositivo analítico para dar cuenta del carácter contextual y culturalmente construido de las identidades sociales, la ley y del modelo de autoridad que las fundamenta. Mi interés por el crimen como dispositivo analítico refiere a que su reconstrucción en el marco del universo ficcional de la película, posibilita dar cuenta de las mentiras, embustes y falsificaciones a partir de las cuales se elaboran las identidades de género. Esta nos muestra los límites que imponen los registros jurídico-institucionales del experto a la representación social de la violación sexual. En este sentido, el film "La Patota" en su versión original de 1960 y su remake de 2015 nos confrontan con la violación como experiencia límite con efectos transgeneracionales, irreductibles a los lenguajes de la clínica médica, culturales y del derecho.

Palabras claves: identidad de género, violencia sexual, policial, cinematografía, Argentina

The sexual corpus delicti in the history of the Argentine cinematography: La Patota 1960 and Paulina 2015

Abstract

Crime films and frontiers are fruitful settings to explore the transformation of representations of sexual crime. According to Ludmer (1993) beyond the criminalistic formula popularized by literature since the 19th century, there is a vast set of crime centered narratives that form a literary apparatus capable of articulating „political textualities and identity fables“. As Ludmer points out theorists such as Marx and Freud used crime as an analytic device to give an account of the contextual and culturally constructed character of social identities, the law and authority. My interest in crime as an analytic device is related to the ways in which its elaboration within the fictional universe of the film provides an account of the lies, untruth and fabrications on which identities are built, its imaginary constitution and representational limits. In this sense, the original version of “La Patota” of 1960 and its remake of 2015 “Paulina” confront us with rape as a border experience with trans-generational effects, irreducible to medical, cultural and right languages.

Keywords: gender identity, sexual violence, police, cinematography, Argentina

El género policial es un género internacionalizado través de la literatura, la nota periodística, el cine y las series de televisión que en las últimas décadas adquirió carácter de producción global y transfronteriza. Mientras los relatos detectivescos tradicionales convierten el delito en un enigma a

resolver por un experto -policía, juez, periodista, médico-, las producciones globales contemporáneas y la mirada del experto son una más en relación a un conjunto de perspectivas posibles sobre las motivaciones y los efectos del crimen. El film *Babel* muestra de manera elocuente que los procesos de instrucción de causas delictivas siguen pautas distintas en concordancia con las leyes y los usos profesionales característicos del accionar de las fuerzas de seguridad y del aparato de justicia en contextos nacionales y transfronterizos específicos. De este modo el aparato de seguridad puede emplear la fuerza que le confiere la ley para proteger los derechos y la dignidad de la persona injuriada (Japón) o apelando a la legalidad, tomar partido de su vulnerabilidad y violar su integridad (Estados Unidos, Marruecos). Las perspectivas comparativas son justamente las que permiten cuestionar la universalidad de la mirada unilateral del experto y vislumbrar a la vez el particularismo sexual, racial o religioso implícito que las constituye.

En este artículo exploraré los cambios operados en las representaciones cinematográficas del delito de violación sexual a partir del análisis de la película "La Patota" filmada por Daniel Tinayre en 1961 y de la re-elaboración de Santiago Mitre estrenada en 2015¹. Si bien el análisis focaliza en la representación del crimen sexual en una película y en su remake, no las consideraré objetos analíticos aislados, sino como parte del aparato contemporáneo de producción audiovisual y escriturística sobre el crimen sexual. Según Ludmer el relato policial centrado en la figura del experto que siguiendo las huellas impresas en el cuerpo del delito deduce las motivaciones y la identidad del autor del crimen fue una fórmula exitosa pero no la única (1993, p. 145). Por fuera de la fórmula existe un vasto conjunto de narraciones centradas en el crimen que conforman un aparato literario capaz de articular "textualidades políticas y fábulas de identidad". Ludmer destaca que teóricos como Marx y Freud utilizaron al crimen como dispositivo analítico para dar cuenta del carácter contextual y culturalmente construido de las identidades sociales, la ley y del modelo de autoridad que las fundamenta. Mi interés por el crimen como dispositivo analítico refiere a que su reconstrucción audiovisual y escriturística posibilita por un lado dar cuenta de las fábulas a partir de las cuales se elaboran las identidades de género masculinas y femeninas y sobre la base de ello, revelar su constitución imaginaria, en tanto identidades auto-percibidas a través de modelos culturales internalizados²; por el otro, nos muestra los límites que

¹ Agradezco a Mirta Lobato sus comentarios de los borradores del artículo que aquí presento. Agradezco asimismo a Giselle Lozano, directora de la productora independiente "Unión de los Ríos" de Buenos Aires y a Alexandre Moreau, miembro de la distribuidora de cine independiente, "Versatile", de Paris, el haberme facilitado el acceso a la versión de Santiago Mitre de la película *La Patota* en 2015.

² Uso la noción de imaginario en el sentido que la emplea Silvia Tubert (2005), "el teórico que pretenda definir categorías como mujer, hombre, feminidad, masculinidad; no podrá hacerlo sin referirse a los símbolos e imágenes de los mismos imperantes en un orden cultural dado, símbolos que, en tanto todo sistema de representaciones está atravesado por relaciones de poder necesariamente llevarán la marca de la ideología (p. 14)". Para esta autora, Freud y Beauvoir, contribuyeron a "desglosar diversos órdenes de diferencias que las ideologías tienden

imponen los registros jurídico-institucionales del experto a la representación social de la violación sexual. En este sentido, las versiones de "La Patota" nos confrontan con la violación como experiencia límite, como hecho irreductible al lenguaje médico y jurídico.

En efecto, fue a partir de un hecho criminal real, la violación seguida de muerte de María Soledad Morales ocurrido en 1990, cuando la producción periodística y audiovisual de Argentina inició un nuevo ciclo de representaciones del delito sexual. En estas el enigma que rodea al delito cuestionó las fábulas culturales que rodean a la violación y focalizó en las condiciones jurídicas, políticas y sociales que contribuyen con la naturalización del abuso y de la violación sexual de mujeres (Lozano, 2010)³. La resonancia alcanzada por "El Caso María Soledad Morales" en la producción periodística y audiovisual convirtió un delito común en un acontecimiento mediático con implicancias político-institucionales reales. Desde entonces las distintas formas de violencia física y simbólica que padecen las mujeres motivan la producción escrita y audiovisual de Argentina desde una perspectiva nueva. La misma focaliza centralmente en los delitos sexuales como hechos cuyas motivaciones e implicancias conectan el trauma individual con realidades sociales, instituciones jurídicas y fábulas de identidad⁴. En lo que sigue presentaré en primer lugar el debate actual de los estudios cine sobre el sexo y la violencia como espectáculo como parte de la producción artística y audiovisual masificada y de un negocio global. La vincularé con los debates de los estudios de género y de la historia de las mujeres en América Latina, centrados en las disonancias cognitivas y afectivas como dispositivos que permiten re-escenificar la experiencia femenina siguiendo los conflictos afectivos y las dinámicas de los cambios socioculturales en la vida cotidiana de las mujeres (Femenías, 2006; Lobato, 2013, Mullaly. Soriano, 2014). En la segunda sección del artículo me concentraré en el análisis de la versión original de la Patota y de su remake. Postularé que ambas versiones de la película plantean la resolución del enigma que rodea al crimen sexual, más allá de la perspectiva del experto centrada en la condición del perpetrador y de su víctima.

El policial producido por un cine argentino independiente focaliza en la protagonista como persona capaz de elaborar la condición de cuerpo agraviado integrándolo a un conjunto de experiencias relativas a las posiciones sociales de mujer, profesional, hija, novia, amiga. Esta manera de integrar un hecho criminal

a confundir: la distinción entre los sexos, la diversidad en el grupo de las mujeres, y en el de los hombres -es decir, el reconocimiento de la singularidad del sujeto- y la diferencia en el seno mismo de la subjetividad, tal como lo revela la existencia de lo inconsciente, la contradicción y el conflicto" (p.15).

³ El mito de la mujer que seduce y oculta su deseo de ser violada fue utilizado por un abogado para explicar los posibles móviles de la violación seguida de muerte de María Soledad Morales durante una entrevista que realicé en la provincia de Jujuy en el año 2000.

⁴ Entre otros, el seguimiento cotidiano de la construcción jurídica del caso María Soledad Morales (1990-1991) y del juicio de los perpetradores (1990-1991, 1996 y 1998-1999) la película "El Caso María Soledad" (1993), series televisivas como "Mujeres Asesinas" (2005-2008) y "Entre Caníbales" (2015) y la película "La Rabia" (2008).

desde un conjunto de posiciones y vincularla con su propia experiencia y la de otras mujeres, le permite despegarse de las fábulas de identidad que impulsan las dinámicas lineales de la transgresión y alienación de clase en un medio suburbano de clase media baja (1960) y los ciclos de competencia, venganza y odio en un contexto transfronterizo multicultural y trilingüe (2015). El despegue permitirá a la protagonista re-escenificar el pánico, el odio y el desprecio descargado en su cuerpo en términos de la aceptación del drama de la violación y de la resolución de los dilemas afectivos, jurídicos y éticos -enigmas- que sus consecuencias generan.

Finalmente referiré al delito sexual en función de los universos ficcionales que define la cinematografía argentina en dos momentos históricos aludiendo a sus diferencias en relación a las maneras de elaborar los conflictos afectivos vinculados al auge del psicoanálisis en 1960 y a los estudios de género y la historia de las mujeres en América Latina en 2015.

Archivo cinematográfico nacional y la violación como experiencia límite

Según Aguilar los límites entre imagen y realidad configuran el problema fundamental de las artes audiovisuales contemporáneas que cuestionan a la sociedad mediatizada y a una concepción de la producción artística como espectáculo masivo y como negocio global (Aguilar, 2008). Este problema es particularmente acuciante cuando el objeto de la representación artística es el crimen en sus distintas formas. Como destaca Andermann para el caso del cine argentino, surgido en parte de una tradición de cine arte independiente y cosmopolita así como también de una industria cinematográfica nacional discontinua, la repetición de imágenes de violencia y sexo en el tiempo real de los medios puede derivar en la insensibilidad y en el rechazo radical a toda confrontación con lo real (Andermann, 2013, p. 12). Sin embargo como se verá en el análisis de las dos versiones de "La Patota", si lo real entra en la cinematografía como lo intransferible de la experiencia humana, marcado además por una temporalidad que es propia, el crimen sexual dejará de ser un enigma más a resolver, para transformarse en un objeto de reflexión que relaciona una tradición cinematográfica a cambios culturales más allá del género policial.

En efecto, una comparación de las dos versiones de la "La Patota" permite dar cuenta de cambios ocurridos en la manera de representar lo indecible de la experiencia traumática de la violencia sexual y los límites que el lenguaje experto impone a la elaboración de sus efectos sobre el cuerpo individual de su víctima, su entorno social y su descendencia. Si bien el delito sexual como fantasía masculina de dominación estaba presente en el archivo fílmico de la cinematografía nacional con anterioridad a la década de 1960, los directores de "La Patota", se valen de artificios fílmicos específicos, como la distancia temporal entre el aquí y ahora de la vida de la protagonista, la distancia geográfica para re-escenificar a la violación y distinguir la diferencia de sentidos que la misma

adquiere desde las perspectiva de los autores, de la víctima y desde la visión de los expertos.

En una entrevista la psicoanalista Juliet Mitchell describe de manera elocuente cómo funcionan las fábulas de la identidad masculina y femenina en el caso de la violación sexual. Esta autora afirma que el mito de la mujer que, secretamente, fantasea con la violación es común en la literatura erótica y pornográfica. Pero agrega que la violación no se organiza como un deseo, sino como fantasía de dominación de un terror ausente y desconocido: "el único deseo presente es la escenificación del trauma. En el caso del violador le sirve para controlar el trauma fantaseando que se lo inflige a otro. En el caso de alguien que fantasea ser objeto de una violación, es un intento de controlar el terror por medio de una repetición compulsiva imaginaria (Millet, J., 1998)

En este sentido, Soriano y Mullaly subrayan que la producción cinematográfica independiente de América Latina cuestiona los cánones de la representación de la sociedad mediática y del cine como negocio global y masivo. Gracias al desarrollo de un cine arte radical desde comienzos de la década de 1960 así como la presencia creciente de mujeres en su carácter de directoras, productoras y críticas de arte surgieron espacios de producción independiente en la cinematografía nacional (2014, 15, 16). Estas autoras consideran que las mujeres no producen un cine con características específicas por el hecho de ser mujeres. Sin embargo, las realizadoras sumaron a los dispositivos de representación de las huellas de las experiencias traumáticas (el distanciamiento, la re-temporalización y re-localización) la desnaturalización de los estereotipos sexuales y raciales universalizados por el cine (2014, 17). Para estas autoras las mujeres prestan atención a las dinámicas de relación y exponen las carencias y los mecanismos de ocultamiento, fijación y repetición de imágenes para dar cuenta del supuesto de la inmutabilidad de las fantasías que organizan las relaciones de género. Citando a María Luisa Femenías, Soriano y Mullaly describen uno de los dilemas básicos de las artes audiovisuales para representar la experiencia desde la perspectiva de las diferencias de género,

(...) Este es su dilema el discurso de las mujeres es autorizado siempre y cuando éstas repitan los discursos que, de una manera u otra, construyen la desautorización del "discurso de 'las mujeres (...)' (las mujeres podemos situarnos como) otros dislocados, aquellos que rehúsan estar (y adoptar) la forma y el lugar que las narrativas hegemónicas les confieren"⁵

En los párrafos que siguen presentaré mi análisis focalizado en la rememoración del delito sexual como experiencia traumática que deja una huella a partir de la cual se activan afectos que constituyen la base de los cuestionamientos a los

⁵ María Luisa Femenías, "Afirmación identitaria, localización y feminismo mestizo", en Femenías, M-L. (Comp.), *Feminismos de París a La Plata*, Buenos Aires, Catálogos, p. 101, citado por Soriano, Michele, Mullaly, Laurence, 2014, Introducción: "De Cierta Manera: cuando las cineastas latinoamericanas reconfiguran las normas de género. En Mullaly, Laurence, Soriano, Michele, 2014, *De Cierta Manera: cine y género en América Latina*, Paris, L'Harmattan, p. 9-27.

modelos de sometimiento a la autoridad masculina implícitos en la intimidad de las relaciones personales y jurídico-institucionales: el diálogo interior, las conversaciones con amigas, el aislamiento social, los momentos de tristeza profunda, la incompreensión expresada en el llanto silencioso y en la argumentación irritada de quien se da cuenta que su opinión no cuenta y que la decisión de dedicarse a la tarea de enseñar y aprender o de tener un hijo se transforman en actos de rebelión política que desafían el poder institucional del padre y del juez.

Ambas películas registran de manera contundente "las fantasías de dominación de un terror ausente y desconocido" y la autonomía femenina como problemas básicos de la cultura y lo elaboran en términos de los conflictos entre la singularidad de la historia personal y la discrecionalidad político-institucional en momentos históricos específicos. De este modo, la película "La Patota" de 1960 y su remake de 2015 dan cuenta de cómo los dilemas personales de las mujeres y varones y los conflictos político-institucionales que motivaron los debates y el desarrollo de la historia de las mujeres, los estudios feministas y del género desde el siglo XIX entraron en la industria cinematográfica Argentina de la mano de producciones independientes⁶.

Mostraré que, en ambos casos, las mujeres tienen que vérselas con lo que Mirta Lobato denomina el sometimiento a una supuesta "incapacidad relativa" que de forma implícita, autorizaba a los hombres en su carácter de esposos a influir en la toma de decisiones de su esposa o directamente a sustituirla.

El poder para tomar decisiones, la autoridad sobre los hijos y el tema del patrimonio son tres elementos importantes de la sociedad conyugal [regulada a través del código civil]. En todos los casos, la mujer quedaba sometida a una relativa incapacidad de hecho y el marido concentraba el poder legítimamente reconocido. Sin embargo, la rigidez del lenguaje del derecho no debía dar lugar a confusiones, pues la sociedad, incluso la familiar, es mucho más dinámica y compleja y en la vida cotidiana se producen diversas y conflictivas situaciones que hacen visibles las disonancias entre visiones cristalizadas y realidades (Lobato, M., 2013, p. 14).

Las películas muestran aquello que Mirta Lobato elabora en relación a "la rigidez" del lenguaje de los derechos, ajeno a los conflictos de la vida familiar y profesional que, asociadas a una situación traumática concreta, revelan las rupturas de sentido relativas a dinámicas de cambio que cuestionan la dominación masculina, como norma y parámetro. En los casos que me ocupan, la elaboración de la huella de la violación como hecho traumático que revela un terror indecible - el desapego afectivo, sentimientos de pérdida de la estima y del

⁶ La historia de las mujeres de América Latina y el cine registraron las luchas de las mujeres por su emancipación desde los inicios del proceso de conquista y del establecimiento de la Administración Colonial en los territorios conquistados. La película que refleja el dilema cultural de la dominación masculina y los conflictos familiares e institucionales que desató entre la Iglesia Católica y la Corona Española en el Virreinato de Nuevo México fue filmada por María Luisa Bemberg: "Sor Juana Inés de la Cruz 'Yo la Peor de todas'".

El cuerpo del delito sexual en la historia de la cinematográfica argentina: La Patota 1960 y 2015

valor- destaca "dislocaciones" y "disonancias", "la rigidez" entre "visiones cristalizadas" y realidades individuales, prácticas sociales y discursos ético-jurídicos en transformación⁷.

La Patota 1961: Exterioridad e interioridad en la reconstrucción de las situaciones traumáticas

El film de Daniel Tinayre está construido sobre las huellas que hechos del pasado -la muerte de la madre durante el parto y la violación sexual- dejaron en el interior del cuerpo de la protagonista de la historia que cuenta el film, Paulina Vidal.

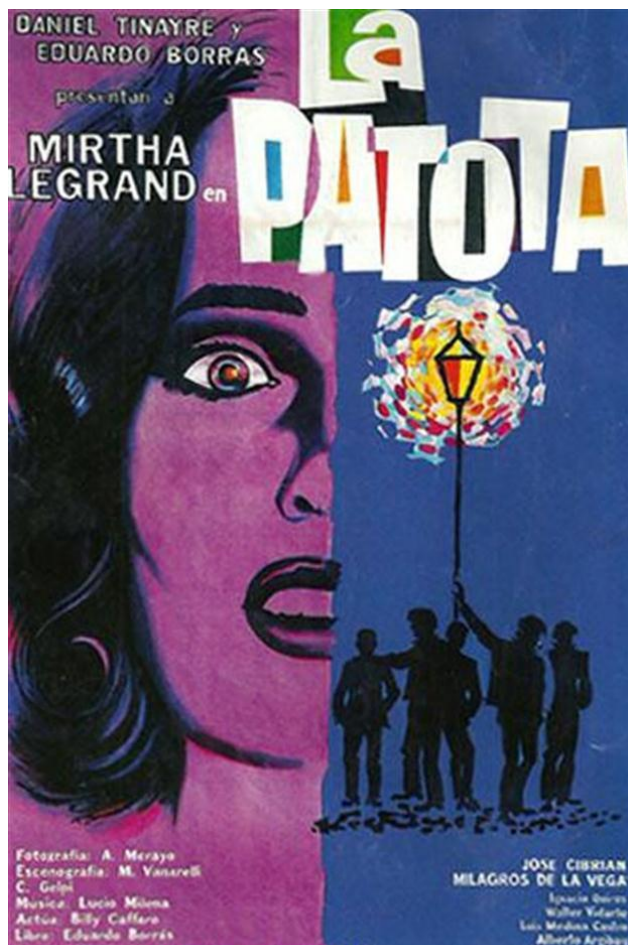
La película comienza con la imagen de un hombre corriendo por las calles oscuras de un barrio suburbano.

La cámara se desplaza y deja ver al espectador el cruce de una barrera, una calesita girando al compás de la música de un organito, un edificio de varios pisos en construcción y el terraplén de las vías del tren donde tuvo lugar un accidente. La intervención oportuna de unos jóvenes que impiden el suicidio de una mujer recogida por una ambulancia.

La imagen de la mujer, Paulina, acostada en una camilla antes de entrar al quirófano del hospital, da inicio a una mirada retrospectiva que permite al espectador recapitular la violación como acontecimientos traumático e inaugural de la entrada de una mujer en la vida adulta. En este contexto la sexualidad en su faceta femenina está vinculada al temor y a la alienación del cuerpo

femenino como objeto de fantasías sexuales masculinas.

Así, el film muestra la vida despreocupada de una mujer de clase media alta, quien a fines de la década de 1950 finaliza sus estudios universitarios. Paulina fue una estudiante destacada cuyos méritos académicos fueron premiados con el otorgamiento de una medalla de oro y de una vacante como profesora de filosofía de una escuela secundaria ubicada en un barrio suburbano. A diferencia



Afiche de presentación de "La Patota", de Daniel Tinayre (1961)

⁷ Para un análisis del problema de la "minoridad", "incapacidad" de la mujer en la justicia penal ver, Birgin, H., 2000: Las trampas del poder punitivo. El Género del Derecho Penal. Buenos Aires, Biblos.

de su novio Alberto, estudiante de medicina protector y comprensivo, el padre de Paulina, abogado y juez en lo penal, cultiva un estilo severo y riguroso. No asiste a la ceremonia de entrega de título y no ve en la finalización exitosa de los estudios de su hija mérito alguno. Define las necesidades espirituales de su hija como un "capricho juvenil" y una "vulgaridad" en el contexto de un modelo tradicional de familia centrado en la figura paterna como proveedor del hogar.

La entrada en el mundo del trabajo es para Paulina la consecuencia natural de su formación universitaria en el campo de la filosofía. Esta fundamenta el inicio de una carrera profesional entendida como misión pedagógica en el turno vespertino reservado a los varones del barrio que durante el día trabajan y de noche asisten a la escuela. La construcción idealizada de la labor pedagógica de una profesora de escuela secundaria se ve amenazada por un medio laboral caracterizado por las diferencias de orígenes visibles en los lenguajes corporales y en la vestimenta, las jerarquías y los protocolos que orientan los comportamientos de los profesores y estudiantes marcados por el conflicto y la rivalidad.

Concretamente la cámara muestra a los alumnos de la escuela y miembros de la patota barrial ubicados en una obra en construcción en penumbras peleándose entre sí por unos binoculares. Los binoculares acercan la imagen de una mujer ubicada en un departamento del edificio de enfrente, que con un gesto de desdén termina de vestirse. Mientras hacen comentarios vulgares, "budín", los alumnos detectan que la mujer apaga la luz, sale del cuarto y deciden ir a su encuentro⁸. Bajaron la escalera de la obra en construcción, escuchan pasos y la cámara muestra que quien se acerca es Paulina Vidal, la profesora, que camina en dirección a la estación de tren. Los alumnos salen detrás de ella, la atrapan, se lanzan sobre su cuerpo, le tapan la cara con un saco, ella grita y con una mano rasguña a uno de los agresores. Uno de ellos se aterra, sale corriendo, llega a la calesita donde ve acercarse sonriente a la mujer, cuya imagen observaron a través de los binoculares. Se queda perplejo porque se da cuenta que la mujer que atraparon es otra, no aquella -imagen- de la mujer "budín" sobre la cual se lanzaron.

Las imágenes sugieren que la elaboración de la propia imagen de los perpetradores y de su víctima se realiza en relación a un otro imaginario, a una sustitución del cuerpo real de la profesora a quien le taparon la cara por la imagen de la mujer provocadora o "budín", que mostraban los binoculares. Más aún en

42

⁸ "Budín" designaba en el imaginario sexual de la década de 1950 a mujeres conscientes de su sensualidad y de su atractivo. Efectivamente la imagen y la música que connotan la representación de la mujer "budín" realzan al menos dos aspectos. Por un lado, su independencia: una mujer sola, fumando un cigarrillo se viste frente a la ventana con ropa interior de color negro, ceñida al cuerpo. Por el otro, la reducción de los múltiples sentidos que evoca la imagen de un cuerpo sensual y el gesto desafiante de la mujer, a uno solo, la provocación. Desde la perspectiva del espectador, la mujer no provoca a nadie porque se la ve sola en su cuarto y no sabe que la espían. Son los miembros de la patota, los que ven en la imagen que acercan los binoculares, a la "mujer budín". La mujer filmada junto a la ventana, no esconde nada, ni ofrece enigma alguno. Son los espías los que generan el enigma a través de la sustitución de imágenes y de la reducción de sentidos.

una escena posterior, cuando el muchacho que huyó explica la confusión a los miembros de la patota, ellos no prestan atención y colocan automáticamente otra imagen para continuar con la fábula de la identidad, ahora de la profesora: una mujer de clase media alta, una "pituca" interesada en el dinero, a quién "le gusta la guita", capaz de subirse al auto de un hombre desconocido, un "programa"⁹. La serie de sustituciones da cuenta que, las fábulas populares escinden la imagen de la mujer entre los "budines", las "pitucas", los "programas" que definen intereses económicos propios, tienen una carrera profesional y las otras. La escisión autoriza a los varones a "darse el gusto" de penetrar sexualmente a una mujer sin su consentimiento y a suponer que ella también actúa conforme al mito popular de la mujer que oculta su deseo de ser violada¹⁰. La escisión no es un producto de clase, dado que el padre de Paulina, comparte el ideario sexual de los alumnos. Frente a las demandas e intereses de su hija, responde también escindiendo la imagen de su hija, ella no es una estudiante brillante, digna de una medalla de oro y de un puesto de trabajo, sino una niña "caprichosa" y una mujer "vulgar" que no actúa en conformidad con la expectativa paternal de la sumisión al modelo familiar tradicional.

Vida suburbana y alienación

La confusión se resuelve en imágenes que dan cuenta de la voluntad de Paulina de cumplir con su obligación docente y de asumir las consecuencias físicas y anímicas de la violación.

A través de una secuencia de imágenes que muestran el giro radical de la vida de Paulina desde de la casa paterna hacia un cuarto en una pensión; desde las aulas universitarias que la acogieron como alumna destacada, hacia el colegio barrial donde las colegas y los alumnos la ven como una "pituca" y sospechan de su integridad moral; de las salidas con su novio a la exploración de la vida en el conventillo, donde vive uno de los alumnos que la violó; de la promesa de protección del novio a una camilla del hospital, donde reflexiona sobre las consecuencias de la violación, un embarazo no deseado, "no quisiera recordar aquello, pero lo recuerdo, está en mí. Es inútil que quiera arrancarlo de mi vida".

⁹ En el imaginario de clases y sexual de la década de 1950 tipificaba a una mujer como "pituca" por su origen de clase media o alta y como "programa" a quienes intercambiaban sexo por dinero. En este imaginario el deseo femenino permanece naturalmente fijado a la reproducción y se elabora culturalmente a través del noviazgo y de la formación de la familia. Si como en el caso de Paulina, la protagonista de la película, el mismo emerge asociado a la formación intelectual y al desarrollo profesional, una posibilidad de rescatar el imaginario de mujer sumisa dependiente de la protección y el dinero del padre o del esposo es desvalorizar sus intereses profesionales convirtiendo a su portadora en joven "caprichosa" o adulta "vulgar", como hizo su padre, o en "pituca", "programa" que "gusta de la guita" como hicieron sus alumnos.

¹⁰ Para un análisis y comprensión detallada de la relación entre violencia sacrificio, mito, sustituciones -no ver, no saber, inconsciente- y los ciclos de violencia y venganza como manera de equiparar la injusticia y el daño ocasionado en la víctima en contraposición al surgimiento de un principio de equiparación del daño basado en la intervención del sistema jurídico asociado a la posición del juez quien restaura el orden jurídico basado en la aplicación de la ley vigente ver, Girard, Rene, 1998, p. 9-44.

Un conjunto de imágenes oníricas re-escenifican las consecuencias de la violación en términos de las huellas físicas externas y del estado de conmoción interna de la protagonista. El cuerpo de Paulina aparece rodeado de esculturas y bustos de siluetas de mujeres, religiosas o santas partidas, con rajaduras y desparramadas en el suelo del patio interior de la obra en construcción donde fue violada. La puesta en escena del patio interior sugiere un cementerio, más precisamente el cementerio de La Chacarita o de La Recoleta con sus figuras monumentales destrozadas. La sucesión de imágenes sugiere la simulación de una muerte interior y una voz que explica al espectador "me sucedió saliendo de la escuela. Todo lo que nos sucede queda en nosotros para siempre. La desgracia increíble había caído de repente sobre mí."

La cámara se aleja de la protagonista, Paulina se incorpora con dificultad y camina con la falda desacomodada, la camisa abierta deja ver la ropa interior y el torso polvoriento, sale lentamente mientras se escucha su voz que expresa su extrañamiento del mundo social interiorizado, "lo que pasó después no está claro en mi memoria. Me parecía estar afuera del mundo. Me sentí cerca de la locura (...) Pensé en mi padre pero pedí que lo llamaran a Alberto [el novio]."

El estado de semi-consciencia y la pérdida momentánea de sentido son asociados a la posibilidad insipiente de la recuperación física y de la reconstrucción de la realidad interior dañada. No habrá muerte física ni locura, sino el cuerpo de una mujer joven capaz de erguirse en medio de un patio oscuro, poblado por bustos y estatuas rotas y de encontrar la salida. La salida se presenta como la toma de conciencia de sí misma basada no solamente en experiencias gratas, sino por sentimientos de vulnerabilidad y de extrañeza profundos que ya formaban parte del acervo afectivo familiar. Paulina afirmará que la severidad y el desapego de su padre la hacían sentir "extraña en su propia casa". De este modo la reconstrucción imaginaria de su historia personal vinculará los sentimientos de desgarramiento interior y la alienación que produjo la violación, al desapego afectivo paterno y a la constitución de una imagen de familia que asocia la muerte de la madre, al propio nacimiento y a la culpa del padre que la embarazó. La imagen familiar del desapego conectará además las consecuencias de largo plazo de la violación, con la aceptación del embarazo no buscado en términos de una lucha en contra de sí misma y de sus sentimientos: "contra mí misma, contra el odio, contra el miedo, contra el asco, contra mi vergüenza".

La re-escenificación más comprometida de las fantasías y los sentimientos de Paulina se expresa en una discusión con su padre. Esta dramatiza de manera impactante la conexión paradójica que los une en la imposibilidad de ambos de hablar abiertamente del aborto y sin embargo proponerlo, negociarlo y realizarlo sin mencionarlo directamente. Ante el reproche de Paulina de haberla tratado con demasiado rigor y la pregunta de si él tiene algo contra ella, el padre responde que no. Paulina interpreta la negación del rechazo del padre hacia ella como una defensa frente a una verdad inconfesable, el hecho de que su nacimiento implicó la muerte de su madre y que él se culpa a sí mismo por

haberla embarazado. El padre le responde que está loca y le ofrece irse al interior del país o al exterior. Ella le responde que una mujer arriesga su vida para tener un hijo y que por eso mismo él no puede pedirle que pierda su alma para no tenerlo. La imagen idealizada de la maternidad se corresponde con la aceptación de un embarazo que la coloca más allá de los principios pragmáticos que orientan la sugerencia de su padre de hacerse un aborto en otra provincia o en otro país.

La comunicación que Paulina establece con los alumnos, quienes antes de conocerla y reconocerla como su profesora, la violaron, también es paradójica. El vestuario y la actitud con la que Paulina retorna a la escuela dan cuenta que entendió que debía forjarse una auto-defensa. Impermeable, trajecito sastre, anteojos negros y concentración en la tarea docente. La cámara sin embargo, se detiene en un sus piernas ubicadas bajo el escritorio, visibles únicamente por los alumnos y los espectadores de la película. Los alumnos la observan y se muestran inquietos por temor a ser reconocidos. Sin embargo, un alumno seducido por las lecciones de la profesora le comunica en una "prueba escrita" en clase quiénes fueron los perpetradores.

En una escena paralela se ve a los dos perpetradores en el baño del colegio discutiendo la posibilidad de que la profesora los reconozca. Consideran que es imposible que ella los reconozca porque ellos le tiraron "un saco por la cabeza y ella se desmayó, solamente nosotros le vimos la cara". En otras palabras, la percepción de Paulina de un recuerdo borroso de la violación que ella quiere olvidar pero no puede, se vuelve comprensible, a través del relato de los perpetradores. Paulina literalmente perdió el conocimiento y fueron ellos quienes "le vieron la cara", antes de saber que el cuerpo que violaron no era el cuerpo de la mujer "budín" sino el cuerpo de la profesora de psicología. En ese momento uno de los alumnos se lava la cara y la cubre horrorizado con sus manos para no verse a sí mismo en el espejo como lo que es, un violador, mientras el otro se mira en un espejo roto que refleja su rostro escindido, atravesado por una grieta.¹¹

Esta escena junto con la escena posterior a la violación que indica la suspensión momentánea de la conciencia y su recuperación a partir de la elaboración de la huella, muestran el diálogo que la cinematografía argentina desde finales de la década de 1950 establece con el psicoanálisis. Este le permite elaborar imágenes desacralizadas y des idealizadas de la sexualidad humana y la manera en la cual esta se vincula con miedos, terrores difusos a lo desconocido, lo reprimido, lo negado, como acto fundacional de una cultura urbana, basada en

¹¹ En una etnografía sobre la prostitución en Londres, Sophie Day destaca que para las trabajadoras sexuales en Londres, la violación es una situación entendida como ruptura del contrato sexual. El contrato que respalda la transacción sexual entre oferta y demanda sexual implica, entre otros, que el cliente deberá abstenerse de besar a la proveedora del servicio, usará preservativos durante la transacción sexual y abonará el servicio recibido. Si un cliente intenta besar, quitarse el preservativo o se rehúsa a pagar la provisión de servicios sexuales, viola el contrato que sustenta la transacción sexual en el cuerpo de la trabajadora sexual y la convierte en víctima de sus fantasías y terrores a perder el poder sexual, Day, Sophie, 1994, 172-189.

el anonimato, que emerge en los sueños -pesadillas- constitutivos de una identidad masculina y femenina en proceso de devenir. Se trata entonces de un problema no solo de conocimiento, sino de reconocimiento "del otro", en este caso, la posibilidad de corporizar al criminal, así como de ser convertida en víctima de una violación y verse forzada a soportar la penetración del propio cuerpo por el otro y de asumir sus consecuencias de largo plazo.¹²

Reconocimiento y misión pedagógica

La misión pedagógica y la maternidad reforzadas por la voluntad de sobreponerse al sufrimiento son figuras emblemáticas de la cultura. Por un lado, avivan en la víctima el deseo de superar los sentimientos de terror, desprecio y humillación interiorizados a partir de la violación y de recuperar su integridad afectiva y moral. Por el otro, la sitúan en un lugar de superioridad respecto de quienes actúan orientados por instintos vulgares e intereses económicos.

Paulina desistirá del camino jurídico y en su lugar emprenderá un camino de restitución de la dignidad de su persona basada en la protección de los perpetradores, quienes como ella fueron convertidos en víctimas de la sospecha y la humillación policial. Paulina afirma en la comisaría que para los "sospechosos inocentes" no hay justicia, sino humillación. La sospecha y la humillación alcanzan su punto culminante cuando la directora de la escuela, le comunica a Paulina que, dado su embarazo, no podrá retomar las clases y que le iniciará un juicio sumario por faltar a la moral.

La cámara muestra que Paulina, como consecuencia de la expulsión, sale de la escuela y se dirige a las vías del tren en lo que puede verse como un intento de suicidio impedido por la intervención de sus alumnos y el traslado al hospital donde fue operada. Conforme al informe del médico, "le salvó la vida" a ella, pero no a su hijo. Ella hará una interpretación propia de la situación, "fueron ellos [sus alumnos] los que 'me salvaron la vida', cuando venía el tren. Yo estaba como loca (...) los muchachos los de la escuela. Entendés papá". Frente a lo cual el padre responde. "Si entiendo."

En esta versión la rememoración de la violación y la re-escenificación de su huella en la superficie y en el interior del cuerpo como un todo fueron asociadas a un conjunto de sucesos que permiten su integración a la vida de la víctima y de sus otros significativos, como parte de experiencias vinculadas a la locura: extrañamiento radical de sí misma, desgarró de la realidad interna y disociación de la persona de su entorno social. Su nacimiento y la muerte de la madre, los

¹² Con cultura urbana, industrial y anonimato quiero significar el carácter contextual de la eficacia simbólica del mito urbano de la mujer "budín" que fantasea con ser violada. Rita Segato cuestiona el mito presente también en las ciudades brasileñas de que las violaciones ocurren entre desconocidos, en lugares oscuros y apartados. Segato utiliza estadísticas de violencia sexual y abuso en Brasil para dar cuenta de que estos hechos ocurren mayormente entre conocidos, familiares y colegas, como surge de la película. No es una mujer individual a la que se viola, sino un cuerpo femenino, es decir un cuerpo generizado en el acto mismo de la violación (Segato, Rita, 2003).

sentimientos de pérdida y el aplanamiento emocional del padre, visibles en el rigor con que trata a su hija y en la imposibilidad de alegrarse de sus logros.

El terror ante la violación y el shock ante el embarazo alojado en el interior del cuerpo avasallado están ligados además con el miedo a la pérdida del afecto del novio así como del respeto profesional y de las otras personas en su trabajo. Las imágenes que re-escenifican esta situación permiten al espectador trazar las continuidades y rupturas entre pasado y presente de Paulina, como una mujer sensible e inteligente que elabora el daño producido en su cuerpo como un hecho que la retrotrae a escenas difusas y de carácter onírico de su propio nacimiento y a la condición humana básica vinculada a la fragilidad de la vida y a la vulnerabilidad de todo ser humano ante el desapego y el rechazo.

Finalmente la culpa, el arrepentimiento y el perdón de los alumnos se articulan a través de una economía moral suburbana y callejera regida por bajos instintos, intereses egoístas que pueden revertirse por la vía del ideal de familia basada en el apego y la integridad moral. La distancia social marcada por la diferencia de estilos de vida, no recibe un tratamiento diferenciado que equipare a los perpetradores y a su víctima en términos de las responsabilidades que les caben como miembros de una sociedad regulada por principios jurídicos operacionalizados en códigos legales. La "prueba escrita", las confesiones íntimas, miradas, símbolos y visiones de un desgarró especular configuran una ruta hacia la verdad como ejercicio de auto-reparación y demanda de reconocimiento a través de la figura familiar de la "hermana" y de la "profesora" que da "lecciones de vida".

En su gira etnográfica por el barrio, Paulina llega al taller mecánico de uno de los alumnos que la violó y le pide que la mire a los ojos y conteste si él tiene familia, si él tiene una "hermana". De este modo, Paulina como inquisidora, hace lugar a la emergencia de sentimientos de apego y de culpa como base de la capacidad humana de reconocer el daño causado en un ser querido, arrepentirse y de perdonar. La demanda de reconocimiento de igualdad, no se realiza entonces en términos de la igualdad ante la ley, sino en el plano afectivo-moral en un universo ficcional orientado por el ideal de la armonía y la protección familiar y de la calle como escuela de la vida.

En la versión de 2015 el reconocimiento de la capacidad de causar padecimientos en el otro y de perdonarla en pos de la reconstrucción de una humanidad idealizada será cuestionado. En el lugar de lo universal, emergen perspectivas situadas que confían menos en la capacidad reflexiva del ser humano y en la comprensión derivada de la posibilidad de ponerse en el lugar del otro, como ser vulnerable. Por el contrario, se trata de un universo ficcional caracterizado por la adversidad y el desamparo al que hay que ponerle el cuerpo individual para cambiarlo cada uno desde su posición.

La Patota 2015: Toma de decisiones y autorización

La película comienza y termina con imágenes de un estudio en el que una joven mujer, conversa con su padre. El padre no acuerda con su decisión de



abandonar sus estudios de doctorado para participar en un programa de formación política como maestra en una escuela de un barrio semi-rural en los suburbios de Posadas. Él considera que la decisión de su hija está orientada por las fantasías románticas discordantes con su posición social. En su lugar le sugiere adoptar una actitud pragmática vinculada a una carrera judicial basada en el mérito académico y profesional. Propuesta que ella descarta, para afirmar su objetivo de defender un programa acotado, "desde adentro", "estando ahí", en las aulas escolares. Hacia el final de la discusión la cámara muestra a un padre sonriente y satisfecho que comprende que su hija no busca su aprobación, sino compartir con él su decisión y escucha con atención sus opiniones y las discute.

Así desde la primera escena, quedan planteados dos vías posibles de realización personal y de integración social a través del estudio y del trabajo. Una vinculada a la difusión de ideales políticos de emancipación desde posiciones ubicadas en espacios interinstitucionales e interclases y a ganar experiencia desde abajo y sin cuñas. La otra vinculada a la realización del ideal pragmático de la carrera profesional dentro de los marcos meritocráticos institucionalmente previstos.

A diferencia de la versión previa, donde la protagonista rememora las situaciones traumáticas de su vida en diálogos interiores e imágenes oníricas, en un estado de retracción de las relaciones sociales, en esta versión la re-escenificación de la experiencia traumática de la violación de la protagonista se ordena en relación a la entrevista de Paulina con la psicóloga del juzgado. La conversación entre Paulina y la psicóloga se produce en un clima respetuoso pero distante, en el cual emergen disonancias cognitivas, imágenes cristalizadas por detrás de conceptos vacíos de sentido real, por ejemplo cuando la psicóloga menciona el "síndrome de Estocolmo" como figura, que permite captar y comprender la decisión de Paulina de salir en busca de su violador como parte de un trauma afectivo. Las respuestas dan cuenta de la resistencia de Paulina a manejarse exclusivamente dentro del esquemas que sugiere la psicóloga y la predisposición de ésta a escucharla y a seguirla manteniendo la distancia profesional. La cámara muestra además la revisión médica, entrevistas con un policía y con un fiscal en tanto instancias institucionales dedicadas a generar pruebas que permitan encuadrar su caso como delito sexual.

En esta versión de “La Patota”, la justicia adquiere una relevancia preponderante en las acciones que definen el universo ficcional de la película. Más aún, la película se organiza de manera tal que muestra la interrupción abrupta de las actividades emprendidas por Paulina para reconstruir los hechos después de que la violara una patota y su absorción por parte de la justicia. El centro de la acción queda así configurado por los entrelazamientos de dos cursos de acciones paralelas. Las acciones emprendidas por Paulina con el soporte de sus amigas, una colega de la escuela, una vecina del barrio y una tía en relación a su trabajo en la escuela, a la violación y a sus consecuencias un embarazo no deseado. El segundo curso de acción se centra en la intervención policial exigida por el ex-novio al padre de Paulina, quien como juez finalmente ordena a la



Afiche de presentación de "La Patota"(remake), de Santiago Mitre (2015)

policía la captura de los perpetradores de la violación de su hija. Estos, después del arresto, serán brutalmente castigados por la policía. La película finaliza con un diálogo entre padre e hija en el cual ella le reprocha no haber respetado su decisión de no incriminar a los perpetradores y de llevar el embarazo a buen término. Ella le recuerda que él actúa como padre y como juez y ella actúa como persona violada y como mujer embarazada que acepta lo sucedido. Él no puede entender sus sentimientos y sus decisiones porque no le pasó a él sino a ella. Afirma asimismo, que si ella estuviera en su lugar, como padre y como juez, seguramente actuaría como él o peor.

La posibilidad de comunicar las diferencias de opinión con palabras y sustentar posiciones y acciones en

argumentos muestra de manera contundente no solo las disonancias cognitivas y afectivas, sino las implicancias reales de las diferentes maneras de actuar y de pensar sobre todos los involucrados. La comunicación de opiniones y la argumentación no implica comprensión profunda en términos de sentimientos compartidos, sino todo lo contrario, la misma se realiza en términos de sentimientos diferentes e incluso incompatibles entre sí. La realidad de la diferencia se visualiza en la imagen del padre que rehúsa el abrazo de su hija, para llorar solo desconsoladamente mientras ella solloza.



Cultura escolar monolingüe e interculturalidad

La cámara marca espacios. La proximidad de Paulina con su padre, colegas, amigas y el abismo que existe entre ella y unos jóvenes que desde la cima de una barranca observan el paso del auto que la lleva a la escuela, mientras ella los observa desde la ventanilla. El recibimiento en la escuela es frío. Los alumnos son varones y mujeres jóvenes que la observan con actitudes que van desde la indiferencia hasta la curiosidad exotizante. El clima de la escuela es agresivo y divertido a la vez. Los docentes reprochan abiertamente a los alumnos su desinterés y los alumnos contestan en tiempo diferido y en otra lengua, guaraní, a las preguntas de los docentes, dejando intuir la existencia de conflictos derivados de diferencias culturales ignoradas, no tratadas como tales.

Los alumnos no esperan aprender de los maestros, sino mostrarles la desconexión entre sus dichos y sus acciones, tal como Paulina lo hizo en la escena inicial con su padre. La cámara sugiere que la profesora resulta redundante, por ejemplo, cuando los alumnos le piden que profundice sus explicaciones, repite varias veces lo mismo. Si ellos conversan en guaraní, ella no los entiende porque es una maestra monolingüe en una región transfronteriza donde se manejan al menos tres lenguas. Cuando le dicen que ella pone las reglas de la clase, no porque es una docente que prepara sus clases, sino por ser "Katé" [distinguida, noble, pituca], ella se detiene sorprendida y pregunta, si ellos creen que ella es "Katé".

La desigualdad entre ella como docente "Katé" y sus alumnos que se manejan en lenguas y culturas diferentes sin las dificultades de incomprensión de la lengua y la cultura del otro que presenta la profesora, se vuelve explícita en su diálogo con una docente rural experimentada. Esta le reclama tenerles miedo "y lo que es peor, les tenés lástima" y agrega que el miedo y la lástima provocan odio. La desafía a confrontarse con sus propios miedos y prejuicios y a ganarles. Una confrontación sin concesiones los iguala y ganan los dos porque abren la posibilidad de reconocer diferencias y similitudes y de crear significados nuevos.

Pornografía y pánico

La rememoración en la oficina de la psicóloga se yuxtapone con imágenes que reflejan situaciones correspondientes a otro entramado de acciones y significados paralelos. Estas imágenes destacan la concatenación de sentimientos y de actos automáticos que, previsiblemente para el espectador, desembocarán en un estado de disociación de Ciro, uno de los alumnos de Paulina y miembro de la patota, a partir de un desengaño amoroso.

Como consecuencia de la ruptura de su relación con una joven del barrio, "Vivi" que unilateralmente decide poner fin a su relación con Ciro, quien visiblemente afectado se resiste a aceptar las preferencias de su vecina, por un brasilero. Ciro se reúne con sus amigos en la cima de la barranca, desde donde observan y filman con un teléfono a la ex-novia de Ciro subida al auto del brasilero mientras provocan a Ciro, "que linda es tu novia Ciro, te tengo envidia" "Vivi mi amor" "es mejor que una porno". Ciro visiblemente crispado los enfrenta y se obsesiona

mirando la escena en la que Vivi sale del auto para bajarse la bombacha. En una imagen posterior, Ciro y sus amigos están en una cantina. Cuando divisan la llegada del brasilero, inician otra rueda de provocaciones y desafíos y deciden ir en busca de Vivi. En la imagen siguiente, ubicados en una obra en construcción abandonada, continúan provocándose hasta que escuchan el ruido del motor de una moto. Bajan en busca de quién suponen es su conductora, Vivi, la atrapan, le cubren la cabeza, ella grita y les pide que paren. Ciro desafía a sus compinches "te querías coger a mi novia, andá cogétela así como yo me cogí a tu hermana", luego agrega "salí puto" mientras viola brutalmente a Paulina, quien conducía la moto.

La violación es asociada a través de las imágenes y de los comentarios al desafío que plantea a un varón la pérdida de su atractivo sexual frente al extranjero quien atrae el interés de su vecina. En un entramado cuya única semejanza con el anterior es el voyeurismo y el envalentonamiento mutuo de los miembros de la patota. En la versión de 2015 desaparece la fantasía transgresora de la diversión y el sexo sin amor y en su lugar aparecen fantasías sexuales surgidas de la pornografía en el marco de una competencia agresiva entre hombres por la atención de sus pares. El envalentonamiento masculino empuja a Ciro a descargar su frustración en el cuerpo de la víctima. Los gritos de Paulina y las exclamaciones de Ciro durante la violación sugieren que la competencia sexual entre los varones moviliza fantasías y sentimientos de pérdida real de atractivo dentro del circuito de intercambios sexuales del barrio en manos de un extranjero.

Irreductibilidad de la violación sexual y apego afectivo

En las escenas que siguen no hay en la protagonista un registro subjetivo de la huella interior de la violación como parte de una reconstrucción del yo basada en el empoderamiento moral. La tarea de registro queda a cargo de los expertos, la médica que le receta el Kit de abuso, el policía y el juez de instrucción que elaboran informes y llenan protocolos. La cámara registra asimismo el recorrido personal de Paulina. Sentada en el patio de su casa tomando mate y conversando con su amiga maestra. La amiga repasa las heridas corporales y hace comentarios breves, "mirá como te quedó acá y acá", permanecen en silencio y visiblemente afectadas las dos. La amiga la abraza y Paulina se recuesta sobre su pecho buscando cercanía física y se encuentran. La cámara la muestra acostada en su cama, llorando, sin poder dormir. Se la ve junto a su padre, quien le pide que no vuelva a trabajar enseguida. Escenas breves que evocan tristeza y desconsuelo frente al ataque imprevisto y su antídoto, la certeza que otorga el apego afectivo.

En una escena filmada en la casa de Vivi, la ex-novia de Ciro, Vivi le cuenta que ella fue violada por su tío a los 14 años y que "mi Bryan" (su hijo) es producto de esa violación. La muerte de su tío la alegró, pero sin embargo siente rabia por no haberlo matado ella misma. Le cuenta además que Ciro le contó que él la violó y que ella está dispuesta a dar testimonio. Después de la conversación

Paulina sale a buscar a Ciro, le pide una cita y le asegura que no lo denunciará. Ciro no asistirá a la cita porque lo atrapa la policía. Finalmente la cámara registra la interrupción abrupta de la relación de Paulina con su ex-novio quién decide unilateralmente activar la denuncia de los perpetradores en lugar de respetar la decisión de Paulina de evitar una detención y seguir adelante con el embarazo de un hijo que no es suyo, sino de quién la violó. De este modo, el ex-novio de Paulina da continuidad al ciclo de venganzas.

Se trata entonces de la elaboración de una verdad que emerge como huella o cicatriz imborrable no en relación al pasado que vuelve como amenaza de desapego y aplanamiento afectivo, sino a la certeza del hijo que espera. Sanar las heridas visibles, elaborar los sentimientos y opiniones encontradas provocadas por la violación, sabiendo que la experiencia misma es intransferible y que sus efectos son irreductibles a una caracterización sintomática (síndrome de Estocolmo, "estar loca") e incluso inconmensurables. La compañía de quienes respetan y sostienen sus decisiones, fundamentalmente las mujeres y de quienes se resisten a aceptarla, su padre y su ex-novio o las contradicen constituyen el marco básico a partir del cual se reconstruye la propia posición en diálogos que por momentos se transforman en discusiones o en incomunicación. Mientras la experiencia de otras mujeres otorga fundamento a la certeza de que para una mujer violada es posible querer y criar a un hijo engendrado en una violación como propio, para otros, particularmente para su padre y su ex-novio es por razones diferentes inicialmente inaceptable. La conversación con Vivi, la ex-novia de Ciro, el violador, sugiere al espectador que esa situación ocurre con frecuencia, incluso dentro de la propia familia. La capacidad de aceptar lo sucedido e integrar al hijo producto de una violación dentro del espacio afectivo propio de la madre, muestra que es posible reciclar las huellas del odio y del rechazo al padre, en ternura y apego hacia el hijo. La plasticidad de esta solución, contrasta con la fijación y la repetición expresada en los reproches y las demandas reiteradas de quienes no comprenden la decisión de Paulina de seguir adelante con el embarazo en lugar de interrumpirlo. Uno de los argumentos empleados refiere a que, por causa del traumatismo, Paulina "está loca", "niega la situación", cuando podrían pensar que ella no niega nada, sino que prefiere despojarse de un imaginario sexual y efectivo rígido, que no deja espacio para la individualidad.

Más aún, el hijo en camino abre la pregunta de si un aborto indefectiblemente acabará con el terror que descargó el perpetrador en el cuerpo de la víctima o si lo perpetúa. Cuando la amiga cuestiona su decisión de tener el hijo, la objeción se basa en la posibilidad de reconocer en la cara de su hijo a quién la violó. De allí la irreductibilidad de las implicancias de la violación en términos de un síndrome o de un conjunto de síntomas que configuran un cuadro de alienación personal. En el aquí y ahora la violación fue un acto de venganza, odio y desprecio del perpetrador gestado a partir de la pérdida de su auto-estima. Un odio, un desprecio y sentido de venganza que no encontraron resonancia en el espacio afectivo de su víctima.

Estas son las situaciones conflictivas que enfrentan las mujeres y los varones en la historia como proceso real (Lobato, 2013). El nuevo cine argentino, nos acerca a la diversidad de formas a partir de las cuales la sexualidad entra en la vida de las mujeres y de los varones como parte de historias familiares y de la historia social y jurídica de un país en términos del consentimiento (matrimonio y derecho civil) y de la imposición violenta (violación y derecho penal). Los límites están dados por maneras de actuar socialmente cristalizadas y predictibles en una situación dada. La predictibilidad es condición necesaria de los procesos de simbolización cultural y de su elaboración a través de diversos lenguajes.

Sin embargo, la cultura, las formaciones sociales y los lenguajes entran en dinámicas de cambio. Los sujetos individuales, como la protagonista de la película, son parte de los mismos. El desapego, como parte de la capacidad humana de escindir de los afectos, sucede no solo en una persona o grupo social de referencia, sino que está potencialmente en todos los seres humanos, de allí la necesidad de formular marcos éticos y jurídicos.

Venganza, tortura y deseo de justicia

En la primera versión de la Patota la interrupción del embarazo como elección límite entre la vida o la muerte de la paciente a cargo del médico, el experto clausura el drama de la violación sexual de Paulina. En la segunda versión la reescenificación incluye la posibilidad de ciclos de violencia que ligan la competencia y la venganza entre los miembros de un grupo de jóvenes de un barrio semi-rural a la violencia institucional como *modus operandi*.

El informe clínico del médico que decide salvar la vida de la protagonista, la orden del juez de detener a los agresores de su hija, permiten establecer un vínculo entre procesos e historias individuales e historia y procesos institucionales. Los médicos y los jueces de la nación no son ajenos a la producción de actos ilegales como el aborto y la violencia institucional porque sus posiciones y saberes los avalan. Esta no es una solución plástica frente a sentimientos de impotencia o de terror, sino rígida que excluye otras posibilidades por tras de la razón instrumental que las fundamenta.

Paulina, como abogada, personal de justicia y como hija de un juez, repite que cuando se trata de pobres la justicia no busca la verdad sino culpables. La captura de los sospechosos de la violación y la extracción de la confesión de los hechos, no es elegante como en la versión de 1960, en la cual un alumno confiesa los hechos en "una prueba escrita" en clase. Por el contrario, la confesión en la segunda versión es el producto de la cacería y el secuestro brutal de los jóvenes de sus casas y del barrio por parte de las fuerzas de seguridad. El traslado a la comisaría y la aplicación de torturas llevan a los sospechosos a delatarse mutuamente. La imagen de la policía abriendo una jaula de la que sale un perro corriendo y posteriormente los gritos y llantos de los torturados, las exclamaciones de los agentes de seguridad "hablá carajo", "no te gusta?" dejan intuir que los maltrataron y los violaron. Las consecuencias de este tipo de tratamiento aleccionador caracterizado por la brutalidad y la ilegalidad son

elaboradas en el universo ficcional desde el punto de vista de los ciclos de violencia y de la desigualdad de los sujetos ante la ley. Si hubieran sido jóvenes de clase media se hubieran activado otros cursos de acción, que van desde contratar a un abogado defensor hasta la posibilidad real del encubrimiento de los hechos. Como sugiere la protagonista el tratamiento brutal "los cagaron a trompadas", no mejora las cosas, sino que las empeora. Demuestra que el poder de policía y el poder judicial dan seguridad y hacen justicia, es decir funcionan en concordancia con las leyes, solamente para un grupo social. De este modo la ley más que significar una conciencia de derecho, significa una conciencia de privilegio.

El camino de la justicia es el camino de la objetivación de los hechos delictivos individuales como hechos jurídicos que pueden ser elaborados socialmente a través de pautas fijadas por el sistema legal. El saber y la verdad jurídicas se constituyen entonces como parámetros que permiten a la sociedad mostrarse a sí mismas sus límites de tolerancia frente a la violencia y las maneras de procesar sus efectos disociativos de la personalidad y destructivos del tejido social.

Como sugiere Derrida, el derecho no es la justicia, el derecho es un elemento de cálculo, que permite al juez aplicar la ley en relación a un caso jurídico. La regla la ley refiere a la generalidad de los casos, pero los actos de justicia, de aplicación de la norma, refieren a singulares, "existencias irremplazables" en una situación que es única. Para este autor, se puede actuar con arreglo a un imperativo, a una norma pero si se actúa sin espíritu de justicia, sin inventar cada vez cierta manera de actuar la ley para hacer justicia, no se es justo (Derrida, 1991, p. 143).

Bibliografía

AGUILAR, Gonzalo, (2008), *On the Existence of the New Argentine Cinema*. AGUILAR, Gonzalo, *Other Words. New Argentine Film*. New York, Palgrave Macmillan, p. 1-32

ANDERMANN, Jens, FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro, (2013), "Introducción". En ANDERMANN, Jens, FERNANDEZ BRAVO, Álvaro (comp.), *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*, Buenos Aires, Ediciones Coligue, p. 7-19.

BIRGIN, H.,(2000), *Las trampas del poder punitivo. El Género del Derecho Penal*. Buenos Aires, Biblos.

DAY, Sophie, (1994), "What counts as rape? Physical assault and broken contracts: contrasting views of rape among London sex workers". In HARVEY, Penelope, GOW, Peter (ed.), *Sex and Violence, Issues in Representation and Experience*. Londres, Routledge, p. 172-189.

El cuerpo del delito sexual en la historia de la cinematográfica argentina: La Patota 1960 y 2015

DERRIDA, Jacques (1991): *Gesetzeskraft. Der "mystische Grund der Autorität"*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag. Traducción al castellano, <http://www.textosenlinea.com.ar/libros/Derrida%20-%20Fuerza%20de%20ley%20-%201994.pdf>

GIRARD, René, 1998, *La violencia y lo sagrado*. Barcelona Anagrama.

LOBATO Mirta y VENTUROLI, Sofia, 2013, *Formas de Ciudadanía en América Latina*. AHILA Asociación de Historiadores Latinoamericanistas Europeos, Nr. 10, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, p. 9-24

LOZANO, Claudia, (2010) "El libre mercado y las relaciones de género: El poder político la impunidad y los asesinatos de mujeres". En BONILLA MALDONADO, Daniel, GONZÁLEZ, Carmen, CRAWFORD, Collin (Coords.) *Derecho, Democracia y Economía de Mercado*. Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Derecho, UNIANDES, p. 177-202.

LUDMER, Josefina, (1999), *El cuerpo del delito. Un Manual*, Buenos Aires, Libros Perfil.

JUSTO, Marcelo, (1998), Reportaje a la psicoanalista inglesa Juliet Mitchell sobre violencia sexual "*Miedo sin nombre, primordial: la violación*". Entrevista realizada en Londres,

<http://www.pagina12.com.ar/1998/98-08/98-08-21/psico01.htm>

SORIANO, Michèle, MULLALY, Laurence, (2014), "Introducción: De Cierta Manera: cuando las cineastas latinoamericanas reconfiguran las normas de género." En MULLALY, Laurence, SORIANO, Michèle, *De Cierta Manera: cine y género en América Latina*, Paris, L' Harmatann, p. 9-27.

SEGATO, Rita, 2003, "La estructura del género y el mandato de la violación." En SEGATO, Rita, 2003, *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayo sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires, Prometeo, Universidad de Quilmes, p. 21-53.

TUBERT, Silvia, 2005, *Una relación imposible: género y psicoanálisis*, Perspectivas bioéticas, Número monográfico "Bioética y género", Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Año 10, No 18, p. 15-42.

Recibido con pedido de publicación 01/06/2016

Aceptado para publicación 29/07/2016

Versión definitiva 16/08/2016

