

La lectura intersticial del cine intercultural

The Interstitial Reading of Intercultural Cinema

VICENTE CASTELLANOS CERDA

Universidad Autónoma Metropolitana Cuajimalpa

RESUMEN: Desarrollo una propuesta teórica y analítica sobre el funcionamiento de las lecturas intersticiales que produce cierto tipo de cinematografía que he nombrado intercultural porque construye intersticios que dislocan al espectador como sujeto negociante. Esta dislocación produce un efecto de opinión que exhibe los diferentes lugares a partir de los cuales se piensa la otredad en función de uno mismo. Las lecturas intersticiales son parte de un tercer espacio en disputa que enriquece al espectador de cine como sujeto político. Tomo como caso el análisis de la película argentina de 2015, titulada *La Patota*, de Santiago Mitre, remake del film del mismo nombre de Daniel Tinayre de 1960.

ABSTRACT: I develop a theoretical and analytical proposal about the functioning of interstitial readings that produces a certain type of cinematography that I have named intercultural because it builds interstices that dislocate the spectator as a negotiating subject. This dislocation produces an opinion that exhibits the different places from which otherness is thought. The interstitial readings are part of a third space in dispute that enriches the cinema viewer as a political subject. I take as an example the analysis of the Argentine film *La Patota*, Santiago Mitre (2015), remake of the film of the same name by Daniel Tinayre from 1960.

PALABRAS CLAVE: Lectura intersticial, cine intercultural, negociación, disenso, alteridad.

KEYWORDS: Interstitial reading, intercultural cinema, negotiation, dissent, alterity.

RECIBIDO: 11 de febrero de 2018 • **ACEPTADO:** 4 de mayo de 2018

VICENTE CASTELLANOS CERDA
Universidad Autónoma Metropolitana Cuajimalpa

La lectura intersticial del cine intercultural

Considero que la interculturalidad es una característica de las sociedades occidentales contemporáneas que se ha acentuado en nuestros días; por ello, me interesa saber cómo funciona el cine en una sociedad cada vez más reconocida en los ámbitos públicos en sus diferencias culturales, sobre todo porque el cine ha sido un vehículo de representación de realidades diversas.

El cine intercultural no es un género ni un tipo histórico de películas; es un cine intersticial que produce lecturas en las que el conflicto ideológico y cultural se evidencia para dar lugar a un proceso de comprensión, no libre de contradicciones ni tensiones. Lejos de representar o reproducir identidades designadas, el cine intercultural ayuda a la construcción de saberes que superan con mucho las ideas preconcebidas sobre raza, clase social, género, migración, preferencia sexual, postura ideológica y otras diferencias que distinguen a las personas en la actualidad.

La lectura intersticial se da entre la cultura que la produce y otras que pretenden su desambiguación. De esto resulta una tercera comprensión de la realidad, representada en la película al poner en crisis dos espacios de sentido: el del espectador, frente al que emana del filme. En este espacio no se da una fusión o una competencia de lecturas, sino una dislocación de estas; entran en tensión al poner en duda algún tipo de seguridad intelectual o cognitiva por parte del espectador. Por ello, el

cine intercultural existe en la lectura, no en sus características formales de posible género cinematográfico.

Evito oponer una cultura hegemónica frente a las minoritarias subalternas, más bien, y, siguiendo a Lotman (1991), concibo al espacio de la cultura como la semiosfera donde se dan procesos de significación ilimitados de traducción de un espacio semiótico a otros alosemióticos. Lo común y lo diferente se traducen para que resulte un tercer significado intersticial (entre el cuerpo del filme y el cuerpo del espectador) que es en sí un nuevo problema. El problema de ese tercer significado lo trabajo con los aportes de Homi Bhabha (2002), quien ubica al intersticio en el espacio de la negociación del sentido.

Las lecturas intersticiales, caracterizadas por ser fronteras, negociadas y conflictivas, obligan a pensar en ese “otro” de manera diferente, debido al dialógico que se produce entre el filme y su espectador. Encuentro que estas lecturas requieren de categorías analíticas que:

- evidencien un conflicto social de un “otro” apenas reconocible. Se trata de una dislocación cultural que se exhibe, pero no se comprende en un primer momento;
- reconstruyan campos semánticos a partir de las diferencias que se muestran en el tratamiento temático y formal de las películas, pues la lectura intersticial se aleja de la síntesis para acercarse a la asimilación crítica de tensiones culturales;
- den cuenta de los intersticios cinematográficos como aquellas construcciones espacio-temporales que aparecen en la película en las que el espectador negocia experiencias intersubjetivas;¹
- entiendan que la negociación no implica ceder, sino concebir la articulación de elementos antagónicos que pueden mantenerse independientes o hibridizarse y derivan en un aprendizaje y reubicación del espectador como sujeto político gracias a una tercera lectura que propicia la aparición del disenso y la alteridad.

¹ Comprendo la materia prima del cine como un flujo de espacio-tiempo construido por imágenes, sonidos y sucesiones, lo que le da condición de expresión artística propia. En el caso del cine intercultural, este tratamiento obliga al espectador a dislocar ciertos significados con los que se explica el entorno natural y social, por lo que debe moverse de lugar epistemológico para comprender de otro modo lo que ese intersticio cinematográfico le produjo.

En suma, trato de aprovechar la lección de los entrecruzamientos interdisciplinarios y cinematográficos que pretenden estudiar, representar u opinar sobre un mundo diverso en lo cultural, así como conflictivo en lo político.

El cine intercultural propicia lecturas críticas en negociación; de ahí que se trabaje con las tensiones políticas y sociales que sus contenidos transportan. Asimilar de modo crítico una película intercultural supone considerar la enunciación por encima del enunciado, es decir, dar cuenta del aquí y ahora de un proceso comunicativo que es sacado de su contexto original para ubicarse en otro. En estos espacios dislocados (fuera de lugar), el sujeto espectador se halla en una frontera que lo obliga a presentarse: *¿quién soy yo frente a ese otro representado en la película?* Es decir, frente al extrañamiento que produce la película, el espectador debe afirmar algún rasgo de su identidad: hombre, mujer, madre, padre, ciudadano, pobre, rico. Presentarse implica tomar conciencia en primera persona y en tiempo presente: *¿quién soy como espectador interpelado por el filme, ese que ahora tiene un malestar social y está obligado a elaborar una lectura intersticial?* Por eso, la película debe concebirse como un acontecimiento que no se caracteriza por ser inesperado, sino porque disloca ciertas ideas del espectador acerca de lo que supone y sabe del mundo (su mundo).

Los campos semánticos —en cuanto relaciones de significación dadas por sinonimia, antonimia, así como por referentes denotativos o construcciones retóricas— también se dislocan y aparece el “síntoma del acontecimiento”, es decir, lo innombrable. *¿Cómo llamar lo que no se comprende en mi cuerpo y en el cuerpo del filme?* He ahí el valor heurístico del cine intercultural, pues al intentar nombrar, el espectador inicia un proceso de comprensión para asimilar con distancia crítica tanto el acontecimiento como el modo en que sus ideas, valores y prejuicios se dislocaron. Da respuesta a quién es él frente a ese otro representado en la película mediante el tercer espacio que propicia la lectura intersticial.

El acontecimiento en el cine intercultural se ubica en el intersticio entre dos o más regímenes culturales de conocimiento de las formas que se tienen de saber, de representar y de autorreconocerse. Bhabha (2002) refiere cómo la ambivalencia del encuentro intercultural deriva en otros

espacios liminales e híbridos. De entre esos lugares, resultan: “Procesos de hibridación cultural, que desplazan, resignifican y desfiguran las historias y tradiciones estables que los preceden para establecer nuevas formas de autoridad, ilegibles de las epistemologías que han sido dislocadas” (Siskind 2013: 13-14).

La hibridación no es suma de componentes, no es fusión; es comprensión política del otro, de su cultura, de sus valores, de sus expresiones y modos de ver el mundo. Se trata ya no de pensar(nos) en los límites de las identidades sociales, sino en nuestras diferencias culturales. Esto hace que el sujeto histórico se desplace a un espacio “entremedios” (Bhabha 2002).

La hibridación nos conduce a interrogar el espacio público, la geopolítica y el tiempo de la historia como sujetos espectadores y como sujetos de la historia. El cine intercultural ayuda a construir esos espacios y tiempos “entremedios”, Bhabha lo dice para la literatura —yo incluyo el cine—: “El estudio de la literatura mundial podría ser el estudio del modo en que las culturas se reconocen a través de sus proyecciones en la otredad” (Bhabha 2002: 29). O el estudio del cine puede ser el estudio del otro.

Las películas, como objetos interculturales concretos en su dimensión enunciativa, objetos del aquí y ahora, proyectan, representan y, al mismo tiempo, construyen, la otredad evidente en las diferencias entre personas: el color de piel, las expresiones lingüísticas, las preferencias y gustos, los modos de vivir y anhelar; diferencias que por lo regular incomodan, para obligarnos a resignificar desde una frontera, un espacio periférico, en el que de repente los contenidos y tratamientos de las películas nos ubican para revelarnos en nuestras discontinuidades y desigualdades. Estos momentos privilegiados de alteridad producen la lectura intersticial.

El cine intercultural es un cine político, de intenciones, de desplazamiento y de reforzamiento de los antagonismos, no con la finalidad de confrontar, sino de adquisición de un poder simbólico que permite negociar la diferencia.

En suma, un intersticio cinematográfico en una película intercultural es una construcción espacio-temporal que revela una “verdad” (presencia de realidad) para el espectador. Funciona, en términos retóricos,

como una metonimia de la otredad, es decir, se trata de una imagen o un sonido, o una secuencia de imágenes y sonidos, que representan una parte del mundo conocido, e incluso, por conocido, comfortable, con elementos que lo dislocan por estar fuera de lugar: “El cine no es solo ‘signo’; da testimonio de un objeto y transfiere la presencia de ese objeto a sus espectadores” (Marks 2000: xvii). Pero, contrario a lo que afirma Marks, porque ese objeto reconocible y presente para el espectador es también ‘signo’; es que podemos hablar de su valor antitético entre el reconocimiento de lo familiar y el extrañamiento de la dislocación de lo diferente. Esta antítesis obliga a la negociación de significados, pues el desplazamiento de los centros de gravedad causa dislocaciones en las nociones de “verdad” que producen los intersticios cinematográficos.

Estas construcciones espacio-temporales existen en dos planos. El plano de su materialidad cinematográfica, que se puede definir como intermodal en sus estilos; por ejemplo, no es igual el estilo de un cineasta latinoamericano a otro asiático; o bien se puede afirmar que la decisión sobre el punto de vista de la cámara depende de la intención ideológica del director.

Los tratamientos intermodales son artísticos y políticos a la vez. Revelan la condición de creador, provocador o artista del cineasta al tratar la materialidad espacio-temporal del cine de determinada manera, sea experimental o apegada a algún canon, pero siempre con la finalidad de expresar la emergencia de una “verdad”.

He dicho que negociar no es ceder, sino trabajar con la articulación de elementos antagónicos, de la que debe resultar un pensamiento tercero, tal vez híbrido o más arraigado a la singularidad, y con ello contar con un tipo de consenso o disenso.

No se negocian los logros o fracasos; se negocian las experiencias intersubjetivas que nos constituyen como sujetos en otredad. Negociar, implica forzosamente estar frente al otro en una relación de poder que nos “sujeta” a un discurso histórico de adquisición o defensa de un lugar en la esfera pública; en otras palabras, esta relación de poder es una manifestación discursiva y social de un individuo que “está” en sociedad.

Como manifestación simbólica, este cine entra en el terreno de la comunicación intersubjetiva de generación de significados, por lo que,

la posición de los negociantes es de articulaciones, cambios y reubicaciones. Ni se oprime ni se libera con una película; se acompaña al otro que se mueve a la par, sin forzosamente hacerlo de modo sincrónico.

La negociación permite que el sujeto espectador dé cuenta de su “estar” en el mundo, se revele su conciencia en las discontinuidades que aparecen en presencia de la otredad. Esta conciencia nueva, aunque no siempre mejor, genera un extrañamiento en las seguridades culturales y, con ello, un proceso de aprendizaje. “Un conocimiento solo puede volverse político mediante un proceso agnóstico: disenso, alteridad y otredad son las condiciones discursivas para la circulación y reconocimiento de un sujeto politizado y con ‘verdad’ pública” (Bhabha 2003: 43).

Películas que dislocan al sujeto negociante en presencia del otro. Caso La Patota (2015)

Para conocer el modo en que las nociones expuestas pueden operar en el análisis del cine intercultural, afirmo que algunas películas propician lecturas intersticiales por su tratamiento temático y formal, el cual me interesa para proponer una serie de recursos analíticos en el cruzamiento que se da entre los estudios de cine y otros campos de saber.

A continuación, analizo la película argentina *La Patota*, de Santiago Mitre, estrenada en 2015.² Es un filme que ha causado polémica en América Latina, y en particular en México, al exhibirse en la quinta edición de la Muestra Internacional de Cine con Perspectiva de Género (MicGénero), en agosto de 2016. Y es que la trama obliga al espectador a una lectura intersticial entre lo que suponemos es el proceder jurídico, familiar y personal de una víctima frente a una situación de violencia, y lo que la protagonista hace, como mujer que considera que esas formaciones discursivas de la ley, de solidaridad filial y psicológica que no le ayudan a comprenderse en el lugar en que está tras el hecho de violencia.

La protagonista, Paulina (Dolores Fonzi), es violada y queda embarazada mientras desarrolla trabajo de base sobre el tema de derechos

² Existe una versión previa de 1960 con la actuación de Mirtha Legrand y la dirección de Daniel Tinayre.

políticos con estudiantes jóvenes de una comunidad rural. El planteamiento, como se puede deducir, tiene un importante tratamiento político acerca del ejercicio de impartición de justicia y los derechos civiles.

Paulina es una abogada doctorante que suspende sus estudios, en contra de la voluntad de su padre, un importante juez de Argentina, para trabajar en comunidades marginadas al amparo de un programa que ella misma nombra: “El Plan de difusión de derechos”.

La violación es el punto de inflexión que causa las lecturas dislocadas; Paulina no desea denunciar a sus agresores, a pesar de que es presionada por el padre, el novio y las instituciones encargadas de impartir justicia para que denuncie y reconozca a los violadores, y estos sean juzgados y castigados.

Los marcos normativos no son suficientes para Paulina, quien, en un diálogo —tras un poco más de una hora de película—, explica claramente sus motivaciones a la terapeuta asignada a su caso. Ante la pregunta “¿Qué buscas?”, Paulina responde: “Busco saber la verdad, ¿es asunto de la justicia? Cuando hay pobres, la justicia no busca la verdad, busca culpables”. Esta secuencia es un intersticio cinematográfico fundamental que nos disloca frente al discurso de Paulina, quien se nos aparece apenas reconocible en sus motivaciones, al exhibir los supuestos legales que el Estado se ha encargado de que asumamos con naturalidad y acríticamente, en circunstancias donde existe una víctima y un victimario. La ley nos ha disciplinado con la creencia de que el castigo es el correlato fundamental de la justicia. Paulina nos hace pensar que no siempre es así; ella prefiere una actitud intercultural de comprender al otro agresor en su complejidad social y motivaciones personales. Esto no lo resuelve la película, pero es el aporte más importante al debate político y de género que ha producido.

La claridad del texto fílmico respecto a la postura de Paulina y sus largas argumentaciones lógicas, dadas en sendas discusiones con su padre, no son suficientes para que cierto tipo de espectador se reubique como sujeto político. Y es precisamente este trabajo con las posibles lecturas interculturales, unas que se hibridizan y otras que se conservan en sus márgenes originales, lo que nos puede ayudar a comprender cómo el plantemiento intercultural de *La Patota* produce una discusión social a partir de la negociación de experiencias intersubjetivas.

Trabajo con una lectura endógena y otras exógenas. La endógena, o propiamente fílmica, agrupa las opiniones acerca de la circunstancia de violación y embarazo de Paulina, en los personajes del padre, el novio y la propia protagonista. Las exógenas tienen diversas fuentes: la crítica especializada que opinó sobre el filme; una entrevista a Dolores Fonzi, actriz que caracterizó a Paulina, quien expresa las razones de su comportamiento; así como una serie de comentarios que aparecieron en internet de espectadores, solo reconocibles por los apelativos que ellos eligen en Youtube, tras opinar en el tráiler del filme entre 2015 y 2017 (launiondelosrios 2015). A excepción del último tipo de lectura, que expresa una franca dislocación y decisión de no acompañar un proceso de comprensión, las otras se caracterizan por exponer una comprensión un tanto ambigua de los motivos de Paulina exhibidos en la película, pero que llevan siempre al cuestionamiento de base de tipo intercultural: ¿quién soy yo frente a ese otro representado en la película?

El tráiler de la película me ayudó a organizar las lecturas endógenas, pues sintetiza muy bien la posición político-ideológica de los tres personajes que me interesan al resaltar el lugar desde el cual ven el mundo en general y la situación de Paulina en particular. El padre (Óscar Martínez) es un importante juez; él desarrolla su trabajo a favor de los derechos políticos en la cima del aparato de justicia y en las relaciones de poder de alto nivel de su país. Se trata de un juez formado en la lógica de los derechos humanos, que piensa que la ley es el mejor medio para su universalización. Sin embargo, estos principios, con cierto nivel de abstracción y de buenas intenciones, se resumen en el castigo ante el caso de su hija; es decir, es, antes que padre, juez. Como tal, piensa que el trabajo de base que Paulina realiza es una tardía e ingenua forma de “poner el cuerpo por la causa”. Para él, ella es una abogada de categoría, formada académicamente, que debe ver por los “otros” en la posición que le corresponde, no en el de una mochilera.

Para Paulina, su padre es una contradicción entre su clasismo y su honesta disposición por procurar bienestar a los pobres. Esta dicotomía es importante porque el resto de las lecturas fluyen entre un polo reformista de derechos humanos y la comprensión de una verdad histórica: la desigualdad social. El punto de inflexión, como mencioné, es la

violación y embarazo de Paulina. Un intersticio en que las lecturas se confrontan ante la ambigüedad y, que, al hacerlo, salen de las zonas de confort cultural.

El novio (Esteban Lamothe) es una persona básica, como Paulina misma lo define. Un simpatizante de los derechos humanos y del respeto por el trabajo de la mujer. Sin embargo, no es alguien que enfrente el conflicto y por eso huye cuando ella decide no abortar.

Paulina puede parecer una activista, “una mochilera que pone el cuerpo”, como dice el padre, pero a lo largo de la película se puede percibir que su búsqueda es ante todo intelectual. Realiza trabajo en comunidades marginadas porque quiere comprender y esa búsqueda toma un giro inesperado para ella a partir de la violación y el embarazo. En sus palabras, ella intenta “entender antes de decidir”.

Estas posiciones ambivalentes obligan al espectador a un permanente cuestionamiento de los hechos que se suceden a lo largo del filme y un juego de ir y venir de proyecciones, simpatías y antipatías principalmente entre Paulina y su padre, pues el novio tiene una presencia ocasional, pero significativa.

Paulina, como sujeto político, está consciente de quién es frente a su situación: mujer violada-embarazada. El padre, en la desesperación, piensa que está loca, la ubica fuera de sí porque de otra manera no se explicarían dos decisiones fundamentales para su tranquilidad: el hecho de no denunciar a los agresores y el de no abortar. El novio comparte con el padre la incompreensión; el machismo, pues, también cree que Paulina está loca.

Esto les ahorra el proceso de acompañamiento que demanda la otra Paulina que aparece tras la agresión. Si bien ambos varones coinciden en trabajar por una sociedad más justa e igualitaria, en la concreción de los hechos justifican los mecanismos de represión ideológica y física, como pueden ser la tortura y la cárcel para los culpables.

Paulina se defiende ante esta nueva agresión simbólica y obliga a que las lecturas endógenas del padre y del novio se disloquen. En la última secuencia de la película le dice a su padre: “No estoy loca. Ni creo que vos lo estés. *No estoy en tu lugar. Estoy en mi lugar*”. Otro intersticio cinematográfico, ahora, para entender cómo el cine intercultural es un cine de espacios simbólicos en tensión y que nos permite ubicarnos en

un supuesto “mejor lugar” que el otro. Paulina no define los lugares de los demás, quiere ir a esos lugares que le son ajenos (como a la propia comunidad donde hace su trabajo), y comprenderlos para decidir. En cambio, el padre y el novio están convencidos de que el lugar de la justicia es mejor que el de Paulina y que ella debe aceptar que es una víctima. Paulina, como ya es característico en ella, revira también en la secuencia final al padre: “Soy una víctima, pero no me sirve de nada ser una víctima”. Si acepta el lugar impuesto de víctima, entonces solo queda un camino: la cárcel para los agresores y el aborto para ella.

En este momento aparece otro punto de inflexión para dislocar en otro sentido las lecturas endógenas del padre y del novio. La decisión de tener a su hijo, es, para el novio, sencillamente inaceptable y recurre a la solicitud de la más machista de las pruebas científicas: la de la paternidad, que corrobore si es de él, o que corrobore que es de uno de los violadores. Ante la negativa de Paulina, sencillamente huye.

El padre pone en un dilema a Paulina; su intento de aparente comprensión de la posición de su hija termina siendo una estrategia para convencerla de que aborte. Le cuestiona sobre si ese hijo fuera de su novio, ¿lo tendría o lo abortaría.? Para Paulina no está en debate un dilema ético o religioso; por lo tanto, la respuesta es obvia: lo abortaría. Justo en ese momento el padre se da por vencido, sin ceder su lugar privilegiado de juez y padre.

La conclusión, pienso, es netamente intercultural, gracias a un sólido y coherente argumento de Paulina, quien defiende su lugar en el mundo por intentar comprender al otro en un proceso de acompañamiento, de encuentros y malentendidos, de conflicto social, económico y político, pero del que resulta el enriquecimiento de las lecturas de lo que ella es frente al otro agresor. En este sentido, le dice a su padre: “El hijo es el resultado de una realidad que no puedes entender”.

Estudiar las lecturas endógenas de estos tres personajes evidencia un aparente sesgo del director Santiago Mitre en el tratamiento temático del guion. Se trata de la ausencia de opinión de esos otros que he nombrado agresores. Los violadores son estudiantes de Paulina, habitantes de un poblado rural marginado, personas que no caen en el juego del poder de ser educados dócilmente, ni siquiera para defender sus derechos elementales. En el filme se ve que estos jóvenes se relacionan en

un mundo de violencia física, pero tienen algún tipo de esperanza en el estudio y en el amor. El machismo está presente en forma de celos y de sometimiento de la mujer. La suerte de Paulina está definida en esta ambigüedad que muestra la película, por lo que su violación parece ser más una situación azarosa que premeditada por parte de los jóvenes.

Ella busca entender y por eso no denuncia. Al contrario, invita a uno de sus agresores a encontrarse cara a cara en el lugar donde fue violada. Incluso la terapeuta le hace la pregunta expresa: “¿Por qué lo fuiste a ver?” Ella guarda silencio, no sabe la respuesta ni el director decide exponerla. Si bien Paulina no responde, es una amiga de ella la que le da la estrategia de búsqueda en su necesidad de comprenderlos ante el hecho de no encontrar eco en sus enseñanzas: “Tu problema es tenerles lástima; enfréntalos”. Paulina cambia su “mejor lugar”, de lástima por el pobre, para enfrentarlos en su miseria cotidiana.

Paulina mira a los ojos de su agresor para enfrentarlo al solicitarle que hablen, pero él no llega. El brazo de la justicia, incitado por el padre, se adelanta y es detenido. La película deja en suspenso la respuesta que espera Paulina y, obviamente, el espectador dislocado hubiera deseado cambiar su “mejor lugar”, pero no tiene elementos discursivos provenientes del filme para hacerlo.

La falta de respuesta lleva a Paulina a tomar la decisión de tener a su hijo, el único que puede dejar abierta la posibilidad de comprensión, de saber la verdad, de entender al otro, pobre, marginado: ese violentado que la ha violentado a ella.

Esta lectura de Paulina, de su lugar, es la que ocasiona el rompimiento con su padre y su novio, pero también la que produce un cierto tipo de malestar cultural que se expresa en las lecturas exógenas o extracinematógráficas.

La crítica especializada también desvaría sobre el tratamiento que Santiago Mitre da a la película. Si bien se destaca que es un remake de la original de 1960, su actualización, a la luz de una cultura más consciente de los derechos humanos y de la igualdad, resulta un polémico debate contemporáneo.

Para dar cuenta de las lecturas intersticiales del público especializado sobre *La Patota*, he elegido tres críticas extraídas del portal argen-

tino *A sala llena*,³ porque conjunta críticas variadas justo al momento del estreno y se hacen evidentes las lecturas dislocadas de la crítica y cierta intención por comprender el actuar de la protagonista y la postura del director.

Emiliano Fernández coloca a Paulina como la víctima piadosa, a la manera de otros cineastas, como es el caso de Lars von Trier en *Dogville* (Dinamarca, 2003), que han trabajado con la relación de violencia y pobreza. Una víctima que, para este crítico, parece derivar en un comportamiento deshumanizado:

El personaje de Fonzi no solo perdona a sus agresores sino que por momentos se comporta más como un robot que como un ser humano, dentro de un cuadro narrativo que funciona bajo el doble precepto del viaje del outsider a una cultura extraña y esa especie de obligación intrínseca de llevar hasta las últimas consecuencias la ideología redentora del típico burgués progre, el cual gusta de poner la otra mejilla ante los envites del mundo circundante (*A Sala Llena* 2015b).

Es interesante confrontar esta lectura, sesgada y superficial, con el análisis que he realizado de los diálogos de la protagonista. Destaca la idea de Emiliano Fernández de deshumanizar a Paulina: su comportamiento es el de un robot, ¿por qué? No lo aclara, pero al parecer porque no se somete a los cánones de ser una víctima en busca de justicia. Por eso enseguida afirma que se asoma a una cultura extraña con una actitud redentora pequeñoburguesa.

La actitud de Paulina está lejos de tener un fundamento católico de redención y perdón perverso, a la manera como lo hace el catolicismo. Las pistas textuales a lo largo del filme, considero, son contundentes para pensar que las motivaciones de Paulina son claras y están encaminadas a la comprensión del otro, no a tenerles lástima. Este crítico dislocado decide quedarse en su “mejor lugar” para negarle a Paulina su causa.

³ “A Sala Llena es un portal sobre cine, teatro, música y series. Desde 2009 nos ocupamos de reseñar los estrenos de cada semana, desde las superproducciones hollywoodenses hasta las películas más independientes, sean argentinas o extranjeras. Nuestra premisa se basa en la pluralidad de opiniones. Por esta razón, un mismo film puede tener más de una crítica; aunque todas sean positivas (...)”, <<http://www.asalallena.com.ar>>, consultado en enero de 2018.

Sin embargo, existen otras lecturas de la crítica especializada que procuran la hibridación para trabajar con el conflicto que deriva en una reubicación del espectador como sujeto político. En este sentido, para Martín Chiavarino la película tensiona las ideas de un progreso de izquierda que intenta instrumentarse en sociedades desiguales y vulnerables: “Con gran maestría Mitre logra así lo que se propone, que es crear una historia que cuestiona todos los discursos del progresismo a través de una confrontación extrema solicitando del espectador una toma de posición ante la situación general de violencia social” (A Sala Llena 2015b).

Este crítico propone una lectura sobre los temas de carácter social que se abordan en la película como correlato ideológico; sin embargo, prefiere mantenerse alejado de las diversas posturas que expresan los personajes. A la vez, resalta la intención del director de alterar la conciencia burguesa del espectador al demandarle una toma de posición, un lugar como lo tienen el padre o Paulina.

Aquí cabe la reflexión sobre cuál es ese lugar del espectador. La película propone una variedad de espacios simbólicos que demandan la construcción de un sujeto político. El espectador oscila sobre todo porque Paulina es un personaje que cuestiona estructuras cognitivas que la sociedad moderna y progresista se ha encargado de reiterar y los ciudadanos en aprender. La idea de que las leyes son universales y para todos, por ejemplo, es la primera duda que Paulina expresa, así como el ser considerada por los marcos normativos, por su familia y por los espectadores, como víctima. Ella rompe con esto y, por lo tanto, con el lugar de comodidad del espectador. No se trata de un distanciamiento de tipo artístico construido con los recursos visuales del lenguaje cinematográfico; más bien, el director aprovecha el talento de las actuaciones y la solidez del guion para que sean los argumentos lingüísticos en forma de diálogos los que obliguen al espectador a oscilar.

En el mismo sentido, Matías Orta acentúa el poder provocador de este filme:

Hay películas que ponen a prueba al espectador. Sea por temáticas o escenas que pueden resultar incómodas, provocan odios y amores (amores hacia el riesgo artístico, claro), pero nunca la indiferencia, y generan discusiones

incluso con uno mismo. Estas obras incluyen historias dramáticas con violencia y dilemas morales. *La Patota* es un muy buen ejemplo.

[...] Generará compasión, bronca, desconcierto, amargura, indignación, pero *La Patota* es una película potente e indispensable, que ya se ganó un lugar como tema de discusión a la salida de la sala y en cada ámbito cotidiano (A Sala Llena 2015b).

Exacto, *La Patota* no es una película que produzca indiferencia y ese es su logro político, es decir, el de generar opinión pública, de poner en debate los discursos sabidos sobre la ley, el orden y el correcto actuar en la sociedad. También tiene un logro intercultural que Paulina expresa a lo largo del filme: el de intentar entender para decidir. Requiere explicaciones, no las que están prestablecidas en la ley o en la cultura burguesa, sino en la expresión intersubjetiva de los directamente afectados en una situación de violencia. Paulina no hace de sus agresores objetos de justicia, sino sujetos en circunstancias sociales que pueden explicar su actuar.

De entre las críticas que he seleccionado, existe una que se acerca a la comprensión intercultural de la película. Se trata del texto de Pablo O. Scholz publicado en el diario *El Clarín* de Argentina. Para este crítico no basta con tener un lugar para juzgar; es necesario moverse de este: “A la Paulina que crearon Santiago Mitre y Mariano Llinás en el guión deberían entenderla más que juzgarla” (Scholz 2015). Como Paulina, Scholz propone considerar al otro en su complejidad individual y social.

El respeto a la diversidad cultural parece ser un signo de nuestro tiempo, sin embargo, los atavismos aún suelen ser más poderosos para generar opinión y actuar en la sociedad. Las lecturas exógenas de los espectadores que he seleccionado, cuya fuente son algunas opiniones que acompañan el tráiler que está en Youtube, hablan por sí solas de esta distancia que existe entre los ideales y la realidad. Se trata de lecturas dislocadas que no alcanzaron el estadio de intentar la comprensión.

1. ¡Qué película por Dios!, me dejó rarísimo al final. Nunca había visto una película así. ¿Es excelente?, ¿es rara?, ¿es normal? Cada uno con su juicio. Para mí fue espectacular. Se las recomiendo a cualquiera tenga ganas de experimentar con algo novedoso (*sic*). Por Bach ito.

2. La verdad quedé muy ¡sorprendido! Si comprendo el perjuicio de que un bebé no tiene la culpa y que matando y metiendo preso tampoco es la solución. Hipótesis: perdonar es la cuestión. Teatro del siglo XXI, el final tendría que ser otro. Por Adrián Rodríguez.
3. ¿Una hija que busca la verdad? mmm. Por Larala (launiondelosrios).

Tal vez, la brevedad y contundencia ideológica de la última opinión ejemplifique muy bien cómo es que la película produce ese malestar cultural que he mencionado y nos hace ver claramente que aún ciertos temas son juzgados antes de ser comprendidos.

Una última lectura exógena me parece importante porque solo una persona que demostró que puede cambiar de lugar en la trama de la película puede hacerlo también al entrar y salir de esta. Se trata de la opinión de Dolores Fonzi (Paulina). En una entrevista que realiza la especialista en violencia de género y psicoterapia integral para la mujer, Bárbara Zorrilla, para un programa que se transmite en internet, llamado *CasAmérica*,⁴ Fonzi responde a una atinada pregunta de la conductora: “¿quién es Paulina?”

Paulina es una heroína a pesar suyo. Las heroínas son rebeldes de alguna manera y ella se rebela ante las estructuras establecidas de su padre, ante el patriarcado. Paulina es una mujer fuerte porque más allá de lo que le sucede, sigue adelante con una convicción. Tiene una decisión sobre su vida tomada desde su lugar privilegiado, porque es una mujer que tiene recursos, sigue su propia convicción y se hace caso (casamerica 2015).

Es precisamente por esta convicción que expresa Dolores Fonzi por la que las decisiones de Paulina no se comprenden. Si bien puede haber cierto enigma en la construcción de la trama, lo cierto es que la incompreensión está relacionada, reitero, con una educación que el poder

⁴ “Casa de América es un consorcio público que tiene como objetivo estrechar los lazos entre España y el continente americano, especialmente con Iberoamérica. Se organizan seminarios, conferencias, mesas redondas, exposiciones, proyecciones cinematográficas, conciertos, coloquios, presentaciones de libros, entrevistas o emisiones de radio y televisión: distintos formatos que buscan propiciar un clima adecuado para hablar de temas americanos y dar a conocer las diferentes realidades de ese continente en España” (Casamerica.es).

político nos ha impuesto con la idea del reino de la ley, pero también con aquellas ideas sobre qué es una víctima y, aún peor, cómo debe comportarse la víctima.

La conductora hace otras preguntas muy pertinentes acerca del poder intercultural de la película. Destaco algunas, pues forman parte de los espacios en blanco que la película no resuelve.

¿Qué trataba de demostrar Paulina al tener ese niño? Dolores Fonzi piensa que su personaje cree en la soberanía de su propio cuerpo, en su derecho a elegir, y en eso coinciden. Pero la respuesta es más reveladora sobre los motivos de abortar o no abortar, pues lejos de ser una postura moral, considera que es un tema de clase y lo que espera es detener el círculo de violencia. Sin embargo, ni Fonzi como actriz ni Paulina como personaje saben muy bien por qué. La decisión del director, afirma, es en el sentido de que el espectador elabore su propia argumentación a partir de un dilema, de una incertidumbre difícil de comprender.

Otro momento de la entrevista en el que la conductora hace un enlace entre las lecturas endógenas y exógenas es cuando le pregunta a Fonzi si Paulina existe fuera de la película. En un primer momento, ella no responde, pero unos minutos después, retoma la pregunta para explicar que sí existe; existe en las mujeres que, a partir de un hecho violento, se convencen de ellas mismas, por lo que su militancia adquiere inevitablemente tintes políticos, de confrontación con el poder público.

Dos últimas respuestas de Dolores Fonzi me permiten dilucidar cómo funciona la dislocación de las lecturas en el cine intercultural: unas, como he afirmado, que no se mueven de ese “mejor lugar”, privilegiado y confortable, mientras que otras buscan acompañar al otro en un proceso de comprensión mutua que resulte en una tercera lectura, con otras tensiones, pero que de alguna forma ayudan a entender para decidir.

Las lecturas que he destacado coinciden en que esta película no pasa inadvertida, algo mueve, algo molesta y, por lo tanto, se puede aprender de esta que las formaciones discursivas de carácter jurídico, familiar o psicológico respecto a la víctima y su victimización no son suficientes para entendernos en las diferencias culturales y de clase.

Me he referido a hechos discursivos de personajes, críticos especializados y espectadores que no paran en su deseo de “colocar” a Paulina.

Lo más común ha sido colocarla como víctima; la más pedestre fue nombrarla loca. Si una mujer no tiene miedo a colocarse a sí misma, entonces los demás temen a esa mujer. Cierran la posibilidad de acompañarla en sus decisiones.

El cine intercultural produce lecturas dislocadas para pensar que la realidad no se ha podido disciplinar ni por la ley ni por los prejuicios ni por el poder político, pero al mismo tiempo los poderes discursivos ejercen influencia en el modo en que conocemos nuestro entorno social.

Paulina es un personaje que incomoda porque tiene una determinación grande sobre ella misma que guía sus decisiones. Siempre busca ponerle el cuerpo a su vida, por lo que tal vez no logre que la entiendan, pero sí toca la conciencia de los demás y revela la molestia del otro, que se niega a identificarse con ella. Fonzi dice en la entrevista: “Mira un piropo que me hicieron estos días que estoy haciendo prensa para la película. Es un piropo raro: *mira no entendemos a Paulina, pero nos identificamos bastante*” (casamerica 2015).

Creo que este “piropo” revela el largo camino que aún tenemos que recorrer en la construcción de esos terceros espacios intersticiales de comprensión mutua y reubicación de nosotros como sujetos políticos. No basta con saberse dislocado; es necesario relativizar cualquier “mejor lugar”, salirse de la identificación con el otro, dejar de tener lástima, miedo, o de plano huir, ante la otredad.

Las lecturas intersticiales son una manera de reconocernos en las tensiones y contradicciones que ha generado el reconocimiento de la diferencia cultural y la pluralidad política. Este filme funciona como tal, es decir, como un dispositivo sociocultural que disloca saberes y poderes arraigados en la parte menos comprendida de nosotros mismos: las interacciones intersubjetivas. Considero, tras el análisis de esta película que he nombrado intercultural, que el espacio del disenso constituye una frontera simbólica fundamental para hibridizar nuestras epistemologías y transformar el espacio público en un lugar de autorrepresentación y reconocimiento de eso que precisamente no somos.

Bibliografía

- A Sala Llena (2015a). *Nosotros / Quiénes Somos*. 29 de marzo de 2015, <<http://www.asalallena.com.ar>>, consultado por última vez en enero de 2018.
- A Sala Llena (2015b). “La patota”, *A Sala Llena | Cine | Estrenos*. 16 de junio de 2015, <<http://www.asalallena.com.ar/cine/la-patota/>>, consultado por última vez en enero de 2018.
- BHABHA, Homi (2002). *El lugar de la cultura*. Argentina, Ediciones Manantial.
- BHABHA, Homi (2003). “El entre medio de la cultura”, en S. Hall y P. du Gay (eds.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu: 94-105.
- casamerica (2015), “Paulina”, *Youtube*, 26 de noviembre de 2015, <<https://www.youtube.com/watch?v=JK-tUwQbps0&feature=youtu.be>>, consultado en enero de 2018.
- Casamerica.es (sin fecha). *Institución | Casamérica*, <<http://www.casamerica.es/institucion>>, consultado por última vez en enero de 2018.
- launiondelosrios (2015), “LA PATOTA TRÁILER OFICIAL”, *Youtube*, 4 de junio de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=iwrOi36_Xeo>, consultado por última vez en enero de 2018.
- LOTMAN, Yuri (1991) “Acerca de la semiosfera”, *Revista Criterios*, vol. II, núm. XII: 3-22.
- MARKS, Laura (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema. Embodiment and the Senses*. Durham and London, Durke University Press.
- SCHOLZ, Pablo O. (2015) “‘La patota’: Hay que entenderla”, *Clarín*, 17 de junio de 2015, 18:57, <https://www.clarin.com/cine/la_patota-dolores_fonzi-santiago_mitre-paulina-critica_de_cine-oscar_martinez-esteban_lamoth_0_ByRp5PYD7l.html>, consultado por última vez en enero de 2018.
- SISKIND, Mariano (2013). “Introducción. Los intersticios de lo nuevo: para una ética de las dislocaciones globales”, en Homi Bhabha, *Nuevas minorías, nuevos derechos: Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. México, Siglo XXI: 11-22.