

Helada, congelada, golpeada: mujer y política en *La cordillera* (2017), de Santiago Mitre

María Valdez ⁽¹⁾

Resumen: El presente trabajo examina la vinculación entre mujer y política en el film argentino *La cordillera* (2017, Santiago Mitre). Se propone la definición de *suprematismo trastornado* para dar cuenta del trabajo de la puesta en escena del film, con el objeto de analizar la patologización de la mujer y su relación con la pauperización de la política. Por ende, se abreva en conceptos y/o postulaciones teórico-críticas específicas sobre el trauma, la melancolía y la depresión (Anne Dufourmantelle, Julia Kristeva, Georges Didi-Huberman, por ejemplo) pero también sobre la teoría estética y del color (Ludwig Wittgenstein, Derek Jarman, Kazimir Malévich, entre otros) para dar cuenta de este proceso. Este estudio de caso se enmarca en un estudio mayor respecto de la trilogía filmica de Santiago Mitre (*El estudiante*, *La patota* y *La cordillera*) como síntoma de la depreciación del sentido de la política en el cine argentino y su concomitante reflejo en la desvalorización, humillación y/o castigo de la mujer.

Palabras claves: mujer - cine argentino - patologización - política

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 201]

⁽¹⁾ María Valdez es Licenciada en Letras (UBA, Argentina), Doctora en Educación (UNED, España), docente e investigadora sobre historia, teoría y análisis filmico, gestión de la cultura y sobre estudios de género en la Universidad Nacional de Quilmes y en la Universidad Nacional de las Artes. Actualmente es la directora de la Licenciatura en Artes Digitales de la Universidad Nacional de Quilmes.

Un descuido que nos da cuidado¹

Quizás el conflicto, el verdadero, que propone *La cordillera*² (2017, Santiago Mitre), no se centre en la cumbre de presidentes latinoamericanos que se lleva a cabo entre las gélidas cimas de los Andes. Alianzas y estrategias políticas, aprietos territoriales, económicos y sociales son, de suyo, el espacio privilegiado de este tipo de dramas donde se ponen en

escena los dimes y diretes del escenario político. Quizás el conflicto no se teja en la duda capital que Hernán Blanco, el presidente argentino, debe zanjar respecto de la posición del país en el mapa regional y su vínculo con los Estados Unidos. Si bien es cierto que la película se asienta sobre estas premisas, no menos cierto es que además *La cordillera* arrastra una segunda trama esquiva y a la vez potente: la del problema que tiene como centro al otrora yerno de Blanco, Esteban. El joven posee información que pone en peligro a Blanco. Se trata de ciertas corruptelas menores, en relación con lo que un gobierno supone, pero que se convierten en una amenaza poderosa en medio del encuentro internacional. La estrategia presidencial es rápida: encerrar en la cumbre, en ese hotel en medio del cordón cordillerano, a la hija. Solo así se sabrá —¿se sabrá realmente?— cuáles son las verdaderas intenciones de Esteban y cómo puede colaborar Marina Blanco en desarmarlas.

Quizás entonces, repito, el verdadero conflicto se apriete acá, en esta condensación del espacio donde convergen la cumbre presidencial y la hija. La política y Marina. O, prefiero nominarlo así, Marina Blanco como *hecho político*. Y la política, por ende, como hecho a vilipendiar. No perdamos de vista que toda la acción transcurre en un hotel en medio de la cordillera. Un hotel que hospeda a los políticos y una cordillera que, además de ser el título del film, alberga lo ominoso; algo untuoso, pero a la vez cortante que amenaza el equilibrio del estado político. ¿Cómo se vinculan estos espacios aparentemente contrapuestos? ¿Qué evocan y sintetizan? ¿A quiénes invocan e interrelacionan? Y, sobre todo, ¿qué representa Marina Blanco?

Un soñado bien, un mal presente

Propongo entonces, un primer acercamiento a *La cordillera* a partir de la relación de síntesis y abstracción resumida en un fotograma ejemplar (fotograma 1) que leo como un compendio revelador de la película y cuyo despliegue desbarrancado será hipostasiado en la secuencia de la hipnosis terapéutica.



Un sencillo plano general, equilibrado entre la arquitectura del hotel —a la izquierda y delante en el plano—, y la contundencia de la cordillera —a la derecha y más hacia el fondo del plano—, establece la referencia necesaria que orquesta el sistema de relaciones que propone la puesta en escena. Por un lado, el hotel; ese hospedaje de la intriga política vestido de prolijidad, protocolo y artificio. Por el otro, la cordillera; esa carne pétrea que rezuma la vitalidad de la naturaleza. Si bien la quietud de la composición es pasmosa, la intranquilidad asoma. Un elemento común une los espacios disímiles: el blanco. En la cordillera, la nieve; en el hotel, los reflejos de la nevada y tal vez el amague de las cortinas junto con los brillos de los vidrios de las ventanas. La cualidad lechosa no es tranquila: quiebra esquirlada lo ortogonal del edificio y amenaza resbalar, inquietante, por las laderas de la cadena rocosa. ¿Qué es el blanco, entonces? Las lucubraciones sobre este color son un abanico que va desde la definición del blanco como la suma de todos los colores hasta las que lo describen como un principio acromático. Sea como fuere, al blanco quedan ligados la claridad, la pureza y la luminosidad³. Sin embargo, en esta composición, el blanco es peligroso. Un ultimátum de contaminación de los espacios ya se atisba en cómo el blanco interseca lo reglado, artificial y protocolar del edificio que custodia a la política y a los políticos, con lo desmadrado, escorzado y vital de la naturaleza. Y algo de este miasma marfilino se desplaza al vínculo entre padre e hija.

El presidente argentino afable, templado y mediador es Hernán Blanco. La hija adusta, intemperante y cuestionadora es Marina Blanco. Blanco sobre Blanco o, mejor dicho, Blanco *contra* Blanco. El mandatario argentino pretende que su hija atienda el juego de la política —de *su* juego político—, cuando, en realidad, Marina no quita los ojos de lo que subyace a este juego: el verdadero *blanco de plomo*⁴ que trasunta el brillo de Hernán Blanco. Es comprensible que Marina quiera escapar de ese lugar al que ha sido confinada. El hotel es el atrezo y la guardarropía de Hernán Blanco; representación y vestuario que ni le caben ni le pertenecen a la mujer. Por ende, Marina rompe la geometría mefítica de la reclusión con una sola acción, arrojar por la ventana una silla. Una silla tapizada en un ambiguo color beige o arena, tal vez un blanco marfil, tan cercano al blanco hueso del revés del asiento. La equilibrada pero tensa composición del plano general queda, por ende, desgarrada. Hotel y cordillera, angulación y curvas; todo se vincula y provoca un suprematismo trastornado de la imagen. Ludwig Wittgenstein es preciso: “Un juego de lenguaje: informar sobre si un cierto cuerpo es más claro o más oscuro que otro. —Pero ahora otro con él emparentado: enunciar la relación entre la claridad de ciertos matices de color” (1994; p.2). Ahora sí, entonces, surgen sobre la tramposa grafía de la nieve los matices de color de los Blanco: una mujer invertida y una silla incrustada en su entrecejo (fotograma 2).



Es hielo abrasador

En *La cordillera* las mujeres también son una serie de montañas conexas entre sí. Cuerpos geográficos, concatenan las pasiones, las ambiciones y los discursos de los varones que rigen la intriga dramática. Además de Hernán Blanco, el mapa varonil donde se juega el ajedrez del poder subraya la energía del presidente brasileño Oliveira Prete, la llaneza del gobernante mexicano Sebastián Sastre y la estrategia del funcionario norteamericano Dereck Mc Kinley. Las mujeres en torno al cuadrivio político son meros eslabones dentro del arco volcánico masculino. Luisa Cordero —secretaria y mano derecha de Hernán Blanco—, Paula Scherson —presidenta de Chile y anfitriona del encuentro gubernamental—, Claudia Klein —periodista en busca de la mejor noticia parlamentaria— y Natalia —miembro de la comitiva de recepción y amante de Blanco— son, en definitiva, séquitos preparados para lo que se espera de ellas: sostener, cobijar, registrar y satisfacer los apetitos del poder centralizado. Al mismo tiempo, las presidentas de Uruguay y de Bolivia son simples decorados mientras Marta, parte del séquito de Blanco, es subsidiaria de la función de Luisa Cordero. Hasta la traductora de Mc Kinley es desestimada como tal. Todas ellas son, sencillamente, *cuerpos a disposición* del interés masculino. Meros instrumentos, conforman tejidos organizacionales (Cordero, Scherson y Marta y, en segundo y ornamental término, las presidentas de Uruguay y Bolivia), sexuales (Natalia) o funcionales (Claudia Klein y la traductora) que visten e invisten al poder masculino, lo acunan y lo sostienen⁵. En cambio, Marina es un *cuerpo resistente*, un verdadero diapiro ascendente que debe ser controlado. La resistencia es la potestad de Marina. Resiste el cuerpo que se planta y se ofrece, en magnífico reverbero, a la fuerza de la palabra y los gestos de quienes pretenden someterlo. Arrojada al vacío pináculo de la cordillera, Marina sale al encuentro de la hechura política del padre. Marina es resistente porque es escandalosa, esto es, es un escollo en el cordón político que debe ser allanado. La palabra griega nos lo espeta en el rostro:

skándalon... la piedra con la que se tropieza, un obstáculo. Pedernal mórbido, Marina no debe chispear.

¿Cómo se acalla a la piedra reflectante? Una respuesta cabal es entender cómo el texto filmico propone la patologización de la mujer como maniobra. Y cómo dicha patologización está marcada, pronunciada o relatada por otra mujer, Luisa Cordero. Luisa es el vehículo del discurso médico; es quien llama y convoca a los psiquiatras. Primero, recordándole a Hernán Blanco su comunicación con el médico de la joven ante el peligro de la amenaza potencial del ex marido. Segundo, presentando la historia de la muchacha a Desiderio García, psiquiatra local convocado ante el accidente en el hotel. Angustia, desórdenes, adolescencia difícil, episodios confusos, son algunos de los epítetos con los que Luisa caracteriza a Marina. En sentido estricto, quien ingresa a Marina en el discurso clínico es Cordero. Ella es la alienista principal embozada bajo la pátina de la secretaria pulcra y eficiente. Todavía más, es quien fecha el cuadro patológico y quien tanto ofrece el parte médico a Desiderio García como también le marca los límites de sus indagaciones. No existe mansedumbre en este Cordero de un dios Blanco; en todo caso, el aplomo que la caracteriza disfraza al lobo con piel de cordero. Por eso Luisa ahoga los escándalos. “El escándalo no se apacigua ni se reconcilia; la línea de fuga que abre ya no puede ser cerrada”, escribe Anne Dufourmantelle (2019, p.209). Luisa Cordero es una ubicua retina que protege y organiza el ojo avizor del presidente. Cuerpo a disposición por excelencia, la secretaria privada pretende rellenar la línea de fuga que ha abierto Marina. La actitud protectora que tiene con la joven es un simulacro de acompañamiento cariñoso que esconde el afán controlador de Cordero. Terapeuta falaz de la oquedad, es la encargada de volver el cuerpo resistente de Marina un cuerpo blando, un cuerpo a disposición. Luisa Cordero es la voz suprema, parafraseando a Wittgenstein, que informa, construye y patologiza la claridad de Marina, cercenando su potencia.

Vuelvo a la mujer invertida. La mujer resistente soporta dos cosas: estar boca abajo y portar, cual tercer ojo, una silla encajada en el ceño. El extraño plano sobreimprime mujer, silla y nieve. Boca abajo, pendiente, Marina se encuentra, en realidad, sobre la cama hospitalaria que va tomando nitidez a medida que se desvanece tanto la nieve como la silla. La voz en *off* de un galeno o quizás un técnico hospitalario o un enfermero repercute sobre el plano. «Buenas tardes, señorita, ¿cómo está? ¿se siente bien? Señorita Marina ¿me oye? ¿sabe por qué está aquí? ¿sabe dónde está?», dice la voz mientras la mujer invertida otea hacia todos lados. El final de la frase coincide con el corte al plano detalle del ojo izquierdo de Marina, de perfil y en movimiento, mientras es introducida dentro de un resonador magnético. ¿Ella sabe dónde está? Pues en un resonador... y lo que resuena, en definitiva, es lo que está dentro de su cabeza; eso que brotará, posteriormente, en la terapia estratégica que le propicia Desiderio García, esto es, la hipnoterapia.

Es fuego helado

La puesta en escena de la sesión de hipnosis aglutina sueño, recuerdo, imaginación e introversión. El regreso al pasado traumático es casi literal en su llaneza ramplona y, en ese terreno, la posición del psiquiatra es obvia en un doble sentido. Primero, porque se encuentra sentado frente a la joven y, desde ahí, comanda la sesión terapéutica, jugando a la proximidad y la lejanía con su paciente. Segundo, porque en el juego de planos y contraplanos, la voz en *off* de García se yuxtapone sobre los primerísimos primeros planos de la joven, reforzando la función de la palabra en el tratamiento psiquiátrico. El médico, además, porta atributos iconográficos —el péndulo, la pequeña linterna— que empañan la nitidez de una sesión tradicional de terapia y la empastan con un variopinto abanico de sugerencias en torno al mesmerismo construido como argumento de suspenso, casi lindero al terror⁶. Acá coadyuva el uso de la música extradiegética con su pausado efectismo dramático y que comienza, justamente, cuando García enarbola el péndulo frente a Marina.

La mujer resistente, entonces, es impulsada al trance por el psiquiatra. Un primerísimo primer plano del rostro, herido, con recientes cicatrices a la vista, nos interpela frontalmente y, en el juego macabro, espectador y terapeuta ocupan un siniestro exacto lugar. Suspendida, helada, ella se pronuncia: «No veo nada. Está oscuro. Quiero abrir le ventana». La orden de García no se hace esperar: «Puedes hacer lo que quieras; puedes decir lo que quieras», mientras su voz *off* amenaza (porque de eso se trata) a los otros espectadores, Hernán Blanco y Luisa Cordero: la primera parte de la frase se solapa sobre el rostro turbado de la secretaria, semi escondida tras el quicio de una puerta, mientras la segunda se anuda sobre un plano medio del presidente, sentado y visiblemente preocupado. Ambos parecen temer que la joven hable. Pero no hay que confundirse; García no sabrá nunca lo que abre esa línea de fuga, no accederá jamás a la visión de la escandalosa. El juego con el derroque de la escotomización que anida en Marina —esa ceguera inconsciente por la que el sujeto borra los hechos insoportables o insufribles de su memoria o de su conciencia— se pone en marcha.

La inmersión de la joven en su pasado, habilitada por el permiso médico, no se hace esperar. «Voy a abrir la ventana. Quiero ver», dice Marina y, por corte directo, un plano general absolutamente negro da paso a una paulatina claridad central, propia de la ventana que se abrirá en breve, mientras la voz del galeno pregunta y la joven responde. El primerísimo primer plano de la muchacha funde rostro, ventana y la sombra de una niña (no es otra que ella, de espaldas, abriendo la lucerna).

Lo lejano abismado que se tracciona hacia el presente a través de la voz femenina posee un nombre, Durazno y es el caballo que Hernán regalara, en ese pasado luctuoso, a la niña. Símbolo ctónico ejemplar, el corcel surge de las entrañas de la tierra; su galope, como la sangre en las venas, acarrea tanto la muerte como la vida para el registro mitológico. El caballo, además, porta sobre sí la representación de los cuatro elementos, el agua, la tierra, el fuego y el aire⁷. La retrospectiva hipomorfa cobra así su otro costado animal, el que la liga al ímpetu del deseo. En otras palabras, la amazona desbocada debe llamarse a sosiego o, en todo caso, será llamada a sosiego. ¿Cómo se teje esta trampa?

Con la intención de buscar hacia atrás para esbozar una cura futura, Desiderio García pregunta sobre Durazno «¿quién te lo regaló?». «No sé», apura la joven. «Piensa, Marina, ¿quién te lo regaló?», insiste el psiquiatra. «Mi papá», hociquea la mujer.

En ese preciso instante el deseo queda triangulado a la vez que parsimoniosamente compuesto cuando el último trémulo de la joven queda expuesto, sobreexpuesto y apretado, en congelado primerísimo primer plano, entre la imagen paterna y la imagen médica.

Hay en esta composición mucho de invocación al suprematismo trastornado cordillerano. La imbricación de los tonos albugíneos (las camisas de los hombres, la pantalla de la lámpara) opera contaminando los cuerpos expectantes, oscuros ellos en su registro sombrío. El de del padre —atento a su deseo de poder más allá de la investidura presidencial— y el de García —comedido en su búsqueda de un saber primero que garantice su eficacia como médico—, son cuerpos legales y, desde esta perspectiva, son los que pactan la caída de Marina tras la primera y única sesión hipnótica.

Porque aquello que se desbocó es el recuerdo de un hecho delictivo, de una transgresión primera, indirecta si se quiere, que la joven recuerda y que evidencia al padre como asesino. Por eso es llamativo que la mención a Arturo, la víctima, y lo que desencadena, tome como referencia casi el cabal plano de conjunto de Hernán Blanco, Marina y Desiderio García, sobre el que surge de a poco el espacio del crimen.

Es sugestivo que, en ese recuerdo, Marina aparezca primero ubicada en el mismo lugar que el galeno mientras que el lugar paterno ahora es ocupado, en leve desplazamiento, por un niño⁸. Sea por la composición interna al cuadro, sea por línea de montaje, Marina está situada entre o a merced de los hombres.

Aún hay más. En este recuerdo supremo, la joven es una niña. Apenas una chiquilla destinada no solo a ver lo prohibido sino también a volverlo cuerpo. ¿Cómo leer, si no, a la niña *inserta en Arturo*?

Se trata de un recurso sencillo: a pleno día y fuera de la casa de Arturo, Marina espía la disputa entre este y su padre. Su reflejo es el que se imprime sobre el cuerpo del hombre, mediado por la estructura ortogonal de ventanas y puertas que queda desestabilizada por los movimientos de Arturo y Hernán dentro del cuarto. En sentido estricto, es la tercera vez que el suprematismo trastornado —ese que sintetiza la carnadura funesta de *La cordillera* y que acá retoma el blanco, los destellos, las esquirlas y lo sombrío con fugaz brío— aparece; esta vez ligado a un hecho del pasado remoto que se actualiza en el recuerdo de Marina. La discusión entre Arturo y Hernán finaliza abruptamente. Blanco sale del rancho y, tras un salto temporal, la noche se avecina y con ella el incendio de la casa y el predio donde vive Arturo. Una sola presencia observa todo, Marina. Un plano general mece en su centro a la niña traumática, paralizada y de espaldas, que observa la abrasadora línea de fuego en medio de la noche. «No lo volví a ver más», musita la muchacha y García aclara «¿Al caballo?». «Sí. No lo vi más», continúa la voz femenina, mientras que sobre ese plano general se sobreimprime otro, de idéntica tesitura, que toma el exterior del rancho destruido y a una mujer joven, también de espaldas, observando el desmán. No se trata solo de la noche y el día conviviendo sino también de una nueva incrustación de un cuerpo en otro. La noche es de Marina niña, pero el día es de Marina mujer, todas ellas en una, en el despeñadero de ese plano apaciblemente demoledor.

El quiebre del índice temporal, avieso y cuestionador, elabora un tiempo único, perpetuo y constante que se continúa en el diálogo y las imágenes que siguen. Tras saber que el caballo no fue visto más, Desiderio García pregunta «¿Y a Arturo?». «A Arturo, tampoco», responde Marina. Este diálogo acompaña el ahora sí despejado y matutino plano general

—donde la mujer de espaldas recorre el exterior de la casa incinerada— para convertirse, tras un sorpresivo salto de eje, en un plano general corto que se ubica dentro de la casa y que registra algo de ese exterior.

Subrayo que es un plano general corto, partido al medio y de una opacidad enorme, aunque sea de día: a la izquierda y muy adelante se observa el resto de un pilar, quizás un desecho de los cimientos estructurales de la casa derruida; a la derecha y en leve profundidad asoma una niña, Marina, desdibujada y enmarcada tanto por la pilastra como por los quicios o tal vez los restos de ventanas o puertas. La voz finaliza, suave pero angustiada, «Se prendió todo...» y, ante la insistencia de García («¿qué pasó?»), por corte directo la noche vuelve, toda ella profunda, en un plano medio que registra a Marina adulta, de frente, con lóbrega vestimenta y sobre cuyo rostro se reflejan haces luminosos, destellos del fuego arrasador.

A partir de acá, la sesión hipnótica se precipita y, la enferma atribulada profiere un «¡basta!» al que sigue una retahíla discursiva entre médico y paciente:

- ¿No quieres seguir?
- No sé.
- ¿Quieres que descansemos un poco?
- Sí.
- ¿Estás cansada?
- Un poco...
- ¿Estás triste?
- Muy triste
- Paremos...

La serie se apoya en el movimiento de cámara que, partiendo del plano medio se acerca cada vez más al rostro femenino. La fluidez iniciada se quiebra por dos insertos de otros primeros planos de Marina en el cuarto del hotel donde se lleva a cabo la sesión terapéutica... ¿Qué hay en ese primer plano o, debería decir, en esos primeros planos que son siempre el mismo y a la vez distintos? ¿Qué revela el rostro y, a la vez, qué demanda del terapeuta y su entorno, ocupado también por Hernán Blanco y Luisa Cordero?

Describo largamente la sesión de hipnosis dado que su primera consecuencia es, apenas terminado el relato de la joven, el silencio cómplice mediado por el *raccord* de miradas entre Blanco y su secretaria. ¿Qué saben la ley y su escriba? ¿Qué temen del relato de la lengua? ¿Cómo se recupera y se encuadra nuevamente, observa Cordero, a la que está fuera de todo encuadre posible? ¿Tan infausto es, para Luisa, lo que se desmadra en el fuera de campo? ¿Cómo interpretar esa mirada enmarcada, nomotética?

En segundo lugar, porque desencadena la palabra de Blanco quien ahora es el que ubica a Marina en un lugar confuso, complejo y enlazado fatalmente a la enfermedad. Insiste el presidente en que la niña nunca tuvo un caballo. Afirmo el mandatario que, si bien Arturo y la casa sí existieron, Marina nunca los conoció porque no había nacido. Para el psiquiatra esto no es problema, porque el lenguaje siempre está en lugar de otra cosa, bien lo ha enseñado el psicoanálisis. Al fin y al cabo, lo que quiere el galeno es una segunda oportunidad para llegar al fondo del trauma y perforar la escotomización de la joven.

No obstante, sostengo que la puesta en escena ya ha abismado el dolor y ha construido un saber que debe ser eliminado del texto fílmico. Y con ella a la mujer. Y su función como *memento mori*.

Una herida que duele y no se siente

La imago es cosa de aparición visual y, al mismo tiempo, de experiencia corporal. Si, como dice Lacan, toda relación con el propio cuerpo y con el semejante expresa la eficacia psíquica de la imagen, lo que nos queda por descubrir es si lo contrario es cierto: si toda relación con la imagen expresa una experiencia del propio cuerpo y, con él, del semejante (Didi-Huberman, 2007, p. 65)

Marina, a lo largo de la secuencia de la hipnosis, ronda y roza las atribuciones de la histérica, en el sentido de la pose fotográfica, de la contractura del rostro que permite atisbar el terror que inunda al cuerpo (Didi-Huberman, 2007b, p. 142-146). Las imágenes del rostro de la joven son complejamente experienciales. Quizás por eso la Marina adulta sea vista con mayor nitidez que la niña, siempre desdibujada, entre la duermevela y la condición fantasmática. Es necesario que la adulta regrese en tanto adulta al pasado, enfrente el trauma y que ahí y solo ahí la palabra se proyecte. No olvidemos que, en el cine, una boca no habla, argumenta Jacques Aumont; solo emite sonidos. La unidad que otorgamos a la tríada boca, palabra y voz se encuentra siempre, según este autor, «*bajo la férula de la palabra*» (1998, p.55)⁹. ¿Será que lo que está en disputa es la palabra? ¿Qué es todo lo que verdaderamente «se prendió» en el cuerpo de la joven, cual pira discursiva que horada el presente? ¿Es tan fuerte la almenara femenina que amenaza tanto a la palabra presidencial como a la clínica, esas dos caras de un Jano insuflado de su papel de custodio universal? Hay que comprender aquí también la lógica del suprematismo trastornado, anclado en el quiebre del registro espacio temporal y en la permuta inestable de las voces *off* y *over* en relación con las imágenes sobre las que se pronuncian. En el caso del médico, el intercambio es procaz porque desde el costado clínico incita al trabajo sobre la escotomización para luego cercenarlo de cuajo, bajo el viso del cuidado de la escandalosa. ¿Por qué apacigua el buceo en la memoria, en el recuerdo y en la herida, cuando Marina solo acota que está muy triste? El freno clínico ¿dónde deja acorralada a la joven? Pues en la resbaladiza y meliflua cornisa que funda y con/funde depresión y melancolía.

En el caso de Marina, el intercambio eventual de la voz sobre las imágenes elabora en *La cordillera* —en sentido estricto y en concordancia aplastante con la totalidad de la puesta en escena—, la aniquilación de la joven. Apretada entre una arquitectura assolada, errante en una geografía glacial, aunque del llano se trate, Marina queda fija y muda, sobre el final de la serie. Y no se trata de la mudez elegida que provoca la presencia de Desiderio García dentro de la diégesis, sino de otra más atávica e indestructible, instalada y definitiva. Es la mudez que se revela como irremediable Hiroshima del amor: «Ni artificio trágico o pacifista frente a la explosión atómica ni artificio retórico frente a la mutilación de los sentimientos», nos recuerda Julia Kristeva (2015, p. 224).

Por eso Marina ya no ve a Durazno, ya no ve al caballo que, en definitiva, es ella misma. A la centáuride desbocada, silenciada, solo le queda el espectáculo de su propia mutilación desplazada al espacio. ¿Qué son, si no, la casa quemada y el campo frío?

Por eso tampoco puede ver a Arturo. Existe una vinculación estrecha entre Marina y Arturo. Ambos deben ser callados, sea a través del trauma, sea a través de la muerte (¿no son tal vez lo mismo, quizás los dos extremos de una misma continuidad de los riscos nevados?). La puesta en escena lo anuncia cabalmente: la niña dentro de Arturo es el trauma que prenuncia la muerte. Y el reverbero final de los primeros planos de Marina, sacudidos en su crispada temporalidad consternada, son la evidencia preclara del conflicto traumático que, durante casi toda la remisión al pasado, apenas asoma: Hernán Blanco.

Si el compendio ejemplar (fotograma 1) estalla en otro tiempo y en otro espacio es, justamente, en *este* tiempo y en *este* espacio del recuerdo, del trauma y de la muerte.

La mujer invertida (fotograma 2) es revertida sobre su interior. No hay un hotel, pero hay una casa. Una casa/rancho que alberga a la niña —de ahí Marina inscrita en el cuerpo de Arturo—; pero también un hospedaje mortal desgranado casi lánguidamente en la composición de los encuadres y en el ritmo narrativo que desliza al suprematismo trastornado a otro territorio. Es el alud cordillerano lo que resume la encabritada. En el centro de *La cordillera*, entonces, la mujer peligrosa. La cuadratura del hotel, de la habitación, de los cuadros que la orlan, de los quicios de las puertas, son otras formas de desarrollar espacialmente la sujeción de la mujer incluso antes de que comience a hablar. En todo caso, la hipnosis funciona, en este descalabro del sentido, como un falso intento de cura que busca, a ciencia cierta, la continuidad del trauma. Por eso no debiera extrañar que el compás de espera que propone la quietud del compendio ejemplar (fotograma 1) encuentre su coda en la mujer invertida y en la herida que porta.

La silla empotrada en el entrecejo es, entonces, una metonimia menesterosa del sillón presidencial y de lo que este designa. Que además es la ley del padre, con el lastre espeso y profundo que esta denominación invoca. Y también por esto la sesión de hipnosis naufraga. Desiderio García es un Belerofonte precario al servicio de un Yóbates macabro; no posee la estatura para montar intachablemente al Pegaso femenino. ¿Qué silla de montar es, entonces, la que debe someter a la potranca? ¿Puede Durazno/Marina escapar y no ser atropellada? ¿Existe quien pueda manejar a la yegua? ¿La montura que lleva entre los ojos no es acaso la evidencia del problema? ¿Qué jinete es, en definitiva, Hernán Blanco?

Un cobarde con nombre de valiente

La secuencia de la hipnosis es brutal bajo el disfraz de ensoñación fantasmal y de corrimiento hacia el suspenso apocalíptico. La puesta en escena abreva cómodamente de las estrategias en torno a la representación de la hipnosis, su folclore cultural y los mundos semánticos que invoca. Al mismo tiempo, es un remedo abortado en torno a la estructura dramática del tratamiento hipnótico (Pérez Álvarez, 1999, p. 27-38), y una pauperización de la cura a través de la palabra. El fragmento pretende colocar entre paréntesis los pro-

blemas de la cumbre presidencial para prestar atención a la historia privada, al conflicto familiar de los Blanco, a la preocupación del padre por la hija.

En realidad, hemos accedido a la patologización suficiente y necesaria para iniciar la inmolación de la joven. La trampa en *La cordillera* es la cesión del derecho veraz de la palabra a Hernán Blanco. Nunca sabremos si lo que dice a Desiderio García sobre su hija es cierto. Pero no importa. Lo que realmente importa es el verosímil que diseña sobre Marina. Primero, tergiversando el relato de la desenfadada. Segundo, cortando la posibilidad de una segunda sesión terapéutica. El arco que comienza con la patologización de la joven por parte de Luisa Cordero, tiene como centro tensional a Blanco, para finalizar en el apretón de manos entre los dos hombres, a la hora de la despedida de García.

La imagen es pertinente. Entre el presidente y el psiquiatra hay una zona vacía; un hueco en profundidad, cuasi blanco que designa a quien no está, Marina. Todo el plano está teñido del gélido cobalto de la cordillera, como si el hotel no pudiera cobijar nada más que al trauma que lo habita y se hiciera carne de esa experiencia. «Uno de los grandes poderes de la imagen consiste en producir al mismo tiempo *síntoma* (una interrupción en el saber) y *conocimiento* (la interrupción en el caos)» (Didi-Huberman, 2012, p.25). Por eso es necesario convertir las palabras de Marina en glosolalia, como bien acreditó, por ejemplo, la secuencia de la hipnosis. Porque Marina es *das unheimlich* (Freud, 2007), lo aciago descarado que no tiene sosiego y condensa lo familiar como amenaza. Es imposible, además, que Desiderio García corte el nudo gordiano: demasiado atado a su nombre, al *desiderium* que lo encarna, él es también «una forma de errancia o de carencia que delata la vulnerabilidad del deseante» (Bordelois, 2006, p. 121). ¿Cómo se llega entonces, al apretón de manos final? Hace falta que el mandatario, alertado por el primer desboque de palabras de la mujer en trance, ponga un límite a la voz temeraria. Le queda al presidente rematar a la mujer ominosa.

Al día siguiente de la sesión terapéutica, Hernán Blanco, tras una sesión de la cumbre presidencial áspera y fallida, opta por salir a almorzar con su hija, pero fuera del hotel. Para eso, decide librarse del chofer y conducir el automóvil que los lleva al restaurante escogido. El viaje amaga liberar la tensión entre padre e hija. Es interesante que la excusa automovilística ponga en escena la cuestión del manejo y cómo es imposible, para un presidente, manejar un vehículo. ¿Qué maneja entonces, un presidente? La charla sobre el automóvil no se hace esperar. Tampoco Marina utiliza el auto paterno porque es — y lo pronuncia casi con ironía — “el auto blanco de Blanco”. Este primer intercambio gracioso abre el juego sobre el apellido familiar utilizado para la campaña presidencial. Y quien abre el juego es, nuevamente, Marina.

El color de la victoria es Blanco.

Con Blanco no hay trabajo en negro.

Sin números rojos, votó Blanco.

No votes en blanco, votó a Blanco.

Argentina, celeste y Blanco.

Sumado al recreo, Hernán Blanco termina, incluso, cantando con su hija el lema musical de campaña: “Como vos, un hombre como vos. Quiere lo mejor, como vos, un hombre como vos, un nuevo amanecer, como vos, un hombre como vos”.

La distensión del momento no debe llamar a engaño; es apenas la introducción a la cúspide del conflicto: la conversación que los Blanco tienen en el teleférico¹⁰.

Encerrados literalmente en una cápsula suspendida entre las alturas, Hernán y su hija hablan primero sobre Esteban, lo que no es menor; así como en el inicio del film el ex marido es el desencadenante para llevar a la joven a la cordillera, ahora, una vez ahí, su nombre desencadena también la otra lógica del encierro organizada por Hernán Blanco. Sencillamente, el presidente hace dudar a la hija respecto de su propia historia, la amonesta provocando el titubeo y, sobre todo, le infunde miedo. Sin embargo, es ahí, fuera de todo trance y de toda sesión hipnótica, donde Marina reorganiza pormenorizadamente el relato de la muerte de Arturo Balbuena. No hay escapatoria para el presidente que, con un categórico «¡basta, basta!» corta la conversación.

El suprematismo trastornado se adhiere a la puesta en escena otorgando al transbordador las cualidades del hotel, por su semejante color exterior, bordeando las potencias de los cálidos, y en la rígida estructura de sus aberturas vidriadas. Adentro, todo se tiñe de un añil helado, de la musculatura impávida de la cordillera¹¹.

Entendido este fragmento como la contrapartida necesaria de la sesión hipnótica, hay que comprender la obligatoria coacción de Hernán Blanco: no es posible que Desiderio García vuelva a ver a su hija. Ahora cobra otro sentido el apretón de manos entre ambos hombres. Revisando a Didi-Huberman, se trata de reconfigurar y ahondar en el síntoma para desconocer y finiquitar todo conocimiento posible. La neutralización del peligro de la astenosfera Marina funciona perfectamente.

El texto fílmico juega las bazas del suspenso mezclado con el terror, ya lo señalé. Pero lo retomo porque, en definitiva, el manto del género cinematográfico taponó lo que revela la organización del relato. ¿Qué propone una película como *La cordillera*, además y sobre todo a partir de la destrucción y la estigmatización femenina, pero también de la displi-cencia respecto de palabra y de la jerigonza nociva en torno al discurso psiquiátrico? En otras palabras, ¿qué taponó el blanco de Blanco? Ese latiguillo feroz de campaña electoral que se convierte, en definitiva, en una muesca molesta sobre el tejido fílmico.

Es una libertad encarcelada

El inicio de *La cordillera* abre con dos problemas a resolver: la cumbre presidencial y la impudicia de un hecho del pasado cercano. En ambos está involucrado Hernán Blanco, presidente argentino votado recientemente. Hay que observar cómo es presentado Hernán Blanco dentro de la diégesis y comprender el reto que le espera. La primera secuencia del film plantea el conflicto en ciernes. La segunda, introduce al mandatario y lo aboca sobre su primer desafío internacional: la cumbre de presidentes.

Acostado sobre el impoluto sillón del avión presidencial, con un antifaz negro y auriculares, vestido con camisa y corbata, el hombre reposa. Su mano derecha se asienta tras la cabeza; la izquierda descansa sobre su ingle. La primera imagen de Blanco es casi publicitaria. Remeda más a un empresario moderno y atildado, o a un modelo publicitario que a la cabeza política de un país. Para que la cabeza se yerga, hay que ejecutar una *performance* que la ubique en su lugar estratégico. La excusa narrativa que *posiciona* a Blanco en su rol es el programa radial *Febo asoma*¹², que sus asesores evitan pero que Blanco reclama escuchar. El periodista Augusto Donati¹³, a cargo del mismo, es lapidario con el presidente argentino¹⁴. Lo define, lisa y llanamente, como el hombre invisible, incapaz de hacerse cargo del rol para el que fue electo. La *performatividad* del *gender* elaborada como forma de construcción política (Butler, 2006) comienza y Blanco demostrará, a lo largo de su travesía, que no solo no es invisible, sino que sus condiciones de visibilidad y éxito se enlazan también con un ejercicio deficitario de la política, una vez que traicione los pactos preexistentes, sobre el final del film.

Ungido de la túnica blanca que invoca su apellido y su rango —¿qué mejor falta de decoro que la abyección del *candidus*, de la toga sincera o, si se quiere, de la investidura presidencial?¹⁵—, Hernán ordena que nadie responda a la provocación de Donati. Como con la hija, quien cercena toda respuesta posible o situación discursiva siniestra es, claro está, el presidente. Blanco actúa la política en detrimento de la política. Si la política puede ser entendida como conflicto irresoluble que tensiona la relación entre la acción política y la conciencia dramática del hombre público (Rinesi, 2005), *La cordillera* propone la disolución de todo conflicto posible con el objeto de construir un aplanamiento sardónico de la política. En el film, “hacer política” es un accionar espurio vestido de protocolo.

«El blanco grita, es opaco, no deja ver a través. El blanco está obsesionado con el poder» (Jarman, 2017, p. 42). En esa obsesión, el poder cubritivo del blanco de Blanco, tan presente como valor límite en la espacialidad del avión presidencial, hará todo lo que sea necesario para que su visibilidad sea total y absoluta. La otra potencia blanca, la de Marina Blanco es la que hace zozobrar la intención paterna.

Los fragmentos correspondientes a la sesión de hipnosis y a la conversación entre padre e hija se adhieren, justamente a la coreografía performática de Hernán Blanco. Tras la asamblea inicial de presidentes, que sucede entre una tensión deliberada entre las partes políticas involucradas, Blanco accede a la entrevista con Claudia Klein. Entrevista que será interrumpida por Cordero, debido al accidente ocasionado por la hija. La conversación versa sobre el doblete hombre común/ “un hombre como vos” —tópico que se pone en abismo en la escena del viaje con la hija en auto— donde la idea del trabajo y la cita a Marx¹⁶ manifiestan su cualidad de discurso impostado, poco creíble, armado para la ocasión performática.

El segundo momento acontece cuando, a instancias de su jefe de gabinete, Mariano Castex, Blanco se retira de la cumbre tras la salida de su par brasileño Oliveira Prete. Es el día siguiente del accidente de Marina, y temprano por la mañana. A este suceso sigue el paseo con la hija, el almuerzo, el diálogo en el transbordador. Pero también el final de la entrevista con Claudia Klein. La mujer ataca y pregunta por la creencia en el bien y el mal; y asevera que los políticos manipulan los conceptos de bien y mal acorde a sus intereses y a costa del destino político de los pueblos. En esta segunda parte, la dupla “el bien/el mal” son extrapoladas a un grado supino de la ficción, donde el costado astuto del relato oral de

Blanco se manifiesta en plenitud. El cuento del abuelo sobre el diablo (el mal) metamorfoseado en zorro (y cómo acosaba al Hernán niño) instala al infierno como una deixis de lo real. El final del relato produce un salto cualitativo donde jamás accedemos al final de la entrevista. En su lugar, la voz *over* de Blanco, relatando el miedo al zorro y sus consecuencias, se derrama sobre el recorrido hacia Santiago de Chile, para el encuentro con Dereck McKinley. Así, la verdadera alimaña enviada del diablo es el funcionario norteamericano. Es allí y solo allí donde radica la maldad. Y Blanco es el níveo candidato que se atreve con el diablo, lo enfrenta y, a la postre, logra sus objetivos.

Los dos segmentos reseñados responden por desplazamiento al trauma *que es la hija*. El primero, porque establece con qué sentido de la *performance* el hombre desmonta lo político mediante la observación del entorno inquietante. El segundo, porque le otorga a la palabra presidencial un valor definitivo y totalizante. Un valor capaz de obliterar cualquier otra voz que lo desafíe y de establecerse como lógica de lenguaje político. ¿Qué significa entonces Marina Blanco como hecho político?

El que en todo es contrario de sí mismo

Me referí varias veces, a lo largo de este trabajo, al suprematismo trastornado que defino como *modus operandi* de *La cordillera*. El fotograma compendio con el que comencé este andar (fotograma 1) es mi excusa inicial, en definitiva, para proponer que *La cordillera* pretende una abstracción reflexiva, objetiva y distanciada (otra variante de la frialdad que caracteriza al film) sobre lo político cuando, en realidad, esgrime exactamente lo contrario.

En 1919, Kazimir Malévich cerraba el *Manifiesto suprematista* con un acto de fe inaudito: rematada la relación con la referencia, aniquilada la correspondencia con el objetivo, el pintor puede trasladar sus composiciones de la tela al espacio¹⁷. La radicalización de la forma pura (Tatarkiewicz, 1992, p.265) también era, a su manera y con sus contradicciones internas, un futurible casi romántico¹⁸. El texto ha sido un disparador para pensar la lógica compositiva del film y sus derivas.

La película se evidencia, bajo esa pátina engañadora de objetividad compositiva, como una perturbación plástico-política, como un verdadero trastorno de cualquier índice suprematista entendido, si se prefiere, como mirada crítica.

Existe una jugada ideológica fuerte en *La cordillera*. La puesta en escena une trauma, política, mudez y asesinato. Los hombres conflictivos (Arturo Balbuena y Esteban) no tienen cabida dentro del relato. La única que entiende y comprende esto es Marina. En este sentido, la trampa ideológica del film estriba en construir a la mujer como un sinapismo melancólico, depresivo, fantasioso y/o mentiroso. Porque es ella la que resulta traída y atraída dentro de la ficción por el doble juego mortuorio: es la “ex” del marido que fenecerá y es la testigo de la muerte del vecino y compañero de labores municipales de Hernán Blanco. Se trata de dos cadáveres exquisitos ligados, insoslayablemente, al trabajo y los secretos del padre.

Cuanto más revelemos las conexiones del material con la naturaleza —incluyendo la del hombre— y cuanto más sintamos la necesidad de hacer de nuestras ciudades verdaderos paisajes urbanos (*Stadtlandschaften*) —esto es, naturaleza conformada intelectualmente— más evidente se hará que el carácter de la piel (o membrana) que existe entre el espacio exterior y las dimensiones delimitadas del cuerpo humano esta fundamentalmente relacionado con el modo en que el espacio está definido y dimensionado a nivel psicofísico — por ejemplo, a través del color. (Ebeling, 2015, p. 52)

En cierto punto, desde el inicio del film *Marina* también está muriendo. Pero la calidad maleable y extensiva de la epidermis *Marina*¹⁹ se resiste al estertor, une todos los espacios y por eso es temible para el padre. Ella es la cicatriz que siempre señala dónde está la herida. Pero lo que entiende y manipula *La cordillera* es el uso estético y, por ende, político, de la sutura. No le interesa a la película ahondar en la complejidad de lo político, la vuelve superficie lata y representación cristalizada. Así, la política es baladí y su espectacularización, trampa. Y entiendo, sobre el final, que *Marina Blanco*, en tanto hecho político es lo abjurado en el film, lo traicionado y defenestrado porque reúne en sí la complejidad de lo político. Fríamente bonito, el presidente Hernán Blanco no se queda atrás: el garzo sofista también es la rendición palpable del sentido de la política. Blanco *contra* Blanco pero a la vez los Blanco como valor total que amalgama la humillación femenina y la depreciación del compromiso político.

Impoluta en su estética, en su ritmo narrativo y en su pretendida y pomposa vocación crítica, *La cordillera* recuerda, fatídicamente, los afanes de Georges Bataille: «Cuando mayor es la belleza, más profunda es la mancha» (2006, p. 151).

Notas:

1. Todos los intertítulos están tomados del soneto *Definición del amor*, de Francisco Quevedo, que permite un juego semántico rico a la hora de trabajar el oxímoron como valor desplazado en el análisis de la puesta en escena del film.
2. Ficha artística de la película: Hernán Blanco (Ricardo Darín), Marina Blanco (Dolores Fonzi), Luisa Cordero (Érica Rivas), Elena Anaya (Claudia Klein), Sebastián Sastre (Daniel Giménez Cacho), Desiderio García (Alfredo Castro), Mariano Castex (Gerardo Romano), Oliveira Prete (Leonardo Franco), Paula Scherson (Paulina García), Derek Mc Kinley (Christian Slater), Natalia (Gabriela Pastor), Marta (Claudia Cantero). Si bien aparecen en papeles secundarios, señalo también a la presidenta de Uruguay (Diana Santini), la presidenta de Bolivia (Carol Inturias), y a Arturo (Marcelo Ferrari), dado que aparecen en el cuerpo de este texto.
3. El problema del color forma parte de una vasta literatura artística, filosófica y científica. Sobre todo, en lo que refiere a la percepción del mismo y cómo esta se vuelve subjetiva. La relación cromatismo, subjetividad, historia y cultura encuentra una sofisticada lectura

en Manlio Brusatin y su *Historia de los colores* (1986). En toda la bibliografía que he consultado, además, el uso del blanco, su ligazón al principio lumínico per se y los campos semánticos que abre, ligados a la pureza, es notable.

4. El blanco de plomo o albayalde es un pigmento pictórico de singular opacidad y muy venenoso, al punto tal que algunos países han prohibido su uso. Sobre la amplitud de la definición del blanco y sus posibilidades puede consultarse Gallego, R. & Sanz, J.C. (2001). *Diccionario Akal del color*. Akal.

5. En el caso de las mujeres que enumero, entiendo por *cuerpos a disposición* a aquellos personajes femeninos que, desde la puesta en escena y en su articulación narrativa, funcionan como simples depositarios de los deseos, necesidades y apetitos de otros, principalmente hombres. Son ocupadas, en tanto cuerpos semióticos, por la red discursiva—centralizada en esta película, pero también en *El estudiante* y en *La patota*, todas películas de Santiago Mitre— que trama poder, ideología, clase, género y raza desde una posición tanto falocéntrica como heteronormativa. Por *cuerpos resistentes*, en cambio, defino los personajes femeninos que operan contraviniendo, cuestionando y oponiendo resistencia, de maneras diversas, a dicha red.

6. La observación sobre el mesmerismo no es ingenua. La doctrina creada por Franz Mézmer (1733-1815), además de ser considerada un antecedente capital de la hipnosis, también es denominada «teoría del magnetismo animal». La relación entre los elementos que componen al sujeto y los propios de la naturaleza es parte del principio del mesmerismo, con su parentesco con la alquimia y otras ciencias ocultas. Sobre este particular es estimulante la lectura de *Daemoniaca: curación mágica, posesión y profecía en el marco del magnetismo animal romántico*, de Luis Montiel (2006), en tanto recupera, en clave antropológica, la historia de la curación de enfermedades nerviosas por vía psíquica, durante el Romanticismo alemán, con especial atención sobre dos médicos reputados, Justinus Kerner (1786-1862) y Dietrich Georg Kieser (1779-1862) y sus detalladas investigaciones.

7. El papel de los caballos en la mitología es enorme desde la antigüedad clásica. Sus funciones y hasta incluso sus colores han dado letra profusa y han sido motivo atención desde Apolodoro en su *Biblioteca mitológica* (1987) hasta Pierre Grimal en su ejemplar *Diccionario de mitología griega y romana* (1984), por citar textos reconocidos y de amplia difusión. Respecto de la síntesis sobre la simbología del noble animal, es de referencia insoslayable el *Diccionario de los símbolos* (1995) de Jean. Chevalier y Alain Gheerbrant.

8. El niño, fuera de foco, es la única vez que aparece. Promueve la reflexión leerlo, en todo el juego de duplicidades que manifiesta el film, como un correlato de los otros dos niños, los mellizos hijos de Marina que son mencionados, dentro del texto filmico, como representación (su fotografía en el escrito presidencial) y verbalmente a lo largo de la trama.

9. El subrayado pertenece al autor del texto.

10. Dejo deliberadamente de lado la puesta en escena de la conversación que padre e hija mantienen mientras almuerzan y donde el tema central es la cuestión sexual y la frecuencia de la misma. Porque atañe a otra variable de análisis donde sexualidad y política también pueden ser puestas en abismo.

11. La extensión de este trabajo no permite la descripción exhaustiva del fragmento, donde la relación entre imagen, sonido y línea de montaje es tan preclara como la propia de la sesión hipnótica.

12. El nombre del programa es una ironía llana sobre el título de la marcha militar *Marcha de San Lorenzo* cuya música fue compuesta en 1901 por Cayetano Alberto Silva (1868-1920) y con letra escrita por Carlos Javier Benielli (1878-1934). La génesis de esta marcha muy popular en el acervo de marchas militares en Argentina amerita otro tipo de recorrido. Basta señalar, por ejemplo, que Silva dedicó su composición al ministro de Guerra y modernizador del Ejército Argentino, coronel Pablo Ricchieri, a la sazón funcionario durante la presidencia del General Julio Argentino Roca.

13. Marcelo Longobardi (1961-) periodista y conductor radial argentino, es famoso por sus programas de corte político que transmite desde hace años en el país. Desde 2013 es el conductor del programa *Cada mañana*, por Radio Mitre.

14. Donati jamás aparece, es solo una voz que se escucha por el iPad del asesor presidencial Iván (Esteban Bilgliardi). Iván conecta el programa radial desde el dispositivo que, en plano detalle, también acusa una prístina condición de los blancos y los azulinos.

15. Evoco la relación lingüística y etimológica de *candidato*: los postulantes a cargos públicos en la república Romana (*cursus honorum*) vestían una toga blanca, en parte para ser distinguidos fácilmente y en parte porque la vestimenta metaforizaba la honradez o pureza de los futuros representantes del pueblo.

16. Hernán Blanco recita de memoria la definición de trabajo de Karl Marx, con remarcado esfuerzo, como un alumno aplicado que intenta sorprender y satisfacer las expectativas de la maestra en la escuela. Motiva pudor este recitativo que puede ser incluso leído como un prevaricato del original marxiano.

17. «Por suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas», inicia el manifiesto y a partir de ahí Malevich elabora su defensa de la abstracción y su crítica a las corrientes estéticas vanguardistas en boga (impresionismo, cezannismo, cubismo, por ejemplo). Véase: Malevich, K. (2007). *Escritos*. Editorial Síntesis.

18. Cabe señalar el costado romántico de la vocación suprematista que atisbara Renato Poggioli, al incluirla dentro de la tendencia agónica. Véase para esto *Teoría del arte de vanguardia*, de este autor.

19. La condición epidérmica de Marina es notable, además, porque dentro del film, la joven está asociada a su abrigo de piel animal. Baste recordar que, cuando Hernán entra al cuarto donde la joven arrojó la silla por la ventana, lo que queda de ella, como una metonimia corporal, es su tapado de piel.

Esquirlas bibliográficas

Apollodoro (1987). *Biblioteca mitológica*. Akal.

Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Paidós.

Bataille, G. (2006). *El erotismo*. Tusquets.

Bordelois, I. (2006). *Etimología de las pasiones*. Libros del Zorzal.

Brusatin, M. (1986). *Historia de los colores*. Paidós Estética.

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós.

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1995). *Diccionario de los símbolos*. Herder.

- Didi-Huberman, G. (2007). *La imagen mariposa*. Mudito & Co.
 ----- (2007b). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Cátedra.
 ----- (2012). *Arde la imagen*. Serieve.
- Dufourmantelle, A. (2019). *Elogio del riesgo*. Nocturna editora & Paradiso editores.
- Ebeling, S. (2015). *El espacio como membrana. Con un ensayo de Spiros Papapetros*. Mudito & Co.
- Freud, S. (2007). Lo ominoso. En *Obras completas. De la historia de una neurosis infantil (el «Hombre de los Lobos») y otras obras (1917-1919)* (2ª ed., vol. XVII). Amorrortu editores.
- Gallego, R. & Sanz, J.C. (2001). *Diccionario Akal del color*. Akal.
- Grimal, P. (1984). *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós.
- Jarman, D. (2017). *Croma. Un libro de color*. Caja negra.
- Kristeva, J. (2015). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Waldhuter.
- Malevich, K. (2007). *Escritos*. Editorial Síntesis.
- Mitre, S. (dir.) (2017). *La cordillera* [película]. K&S Films, La Unión de los Ríos, Maneki Films y Mod Producciones.
- Pérez Álvarez, M. (1999). Teoría dramaturgica de la hipnosis. *Anales de psicología/Annals of Psychology*, 15 (1), 27-38.
- Poggioli, R. (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Revista de Occidente.
- Rinesi, E. (2005). *Política y tragedia: Hamlet, entre Maquiavelo y Hobbes*. Colihue.
- Tartakiewicz, W. (1992). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos.
- Wittgenstein, L. (1994). *Observaciones sobre los colores*. Paidós.

Carámbanos colaterales

- Cápona González, D. (2020). La tensión intradesiderativa en Spinoza: tentativas sobre la noción de desiderium. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 37(1), 23-35.
- Derrida, J. (2001). *La tarjeta postal. De Sócrates a Freud y más allá*. Siglo XXI.
- Gage, J. (2001). *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*. Siruela.
- Goethe, J. W. v. (1992). *Teoría de los colores*. Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Jekyll, G. (2011). *Wood and Garden. Notes and Thoughts, Practical and Critical of a Working Amateur*. Project Gutenberg.
- Jiménez, A. (1991). *La primacía del color*. Monte Ávila.
- Marx, Karl (1961). Manuscritos económico-filosóficos. En Fromm, E. *Marx y su concepto del hombre*. Fondo de Cultura Económica
- Newton, I. (1947). *Óptica o tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz*. Emecé editores.

Abstract: This paper examines the link between women and politics in the Argentine film *La Cordillera* (2017, Santiago Mitre). The definition of *deranged suprematism* is proposed to account for the work of the film's mise-en-scène, with the aim of analyzing the pathologization of women and its relationship with the pauperization of politics. Therefore, it draws on specific theoretical-critical concepts and/or postulations on trauma, melancholy and depression (Anne Dufourmantelle, Julia Kristeva, Georges Didi-Huberman, for example) but also on aesthetic and color theory (Ludwig Wittgenstein, Derek Jarman, Kazimir Malevich, among others) to account for this process. This case study is part of a larger study regarding Santiago Mitre's film trilogy (*El estudiante*, *La patota* and *La cordillera*) as a symptom of the depreciation of the meaning of politics in Argentine cinema and its concomitant reflection in the devaluation, humiliation and/or punishment of women.

Keywords: woman - Argentine cinema - pathologization - politics

Resumo: Este trabalho examina o vínculo entre a mulher e a política no filme argentino *La cordillera* (2017, Santiago Mitre). A definição de *suprematismo desenfreado* é proposta para explicar o trabalho da encenação do filme, a fim de analisar a patologização das mulheres e sua relação com a pauperização da política. Portanto, ele se baseia em conceitos teórico-críticos específicos e/ou postulações sobre trauma, melancolia e depressão (Anne Dufourmantelle, Julia Kristeva, Georges Didi-Huberman, por exemplo), mas também na teoria estética e da cor (Ludwig Wittgenstein, Derek Jarman, Kazimir Malevich, entre outros) para dar conta deste processo. Este estudo de caso faz parte de um estudo mais amplo sobre a trilogia cinematográfica de Santiago Mitre (*O estudante*, *La patota* e *La cordillera*) como um sintoma da desvalorização do sentido da política no cinema argentino e seu concomitante reflexo na desvalorização, humilhação e / ou punição da mulher.

Palavras chave: mulher - cinema argentino - patologização - política

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
