

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

La película del Rey y La Patagonia Rebelde. Historias fílmicas de la Patagonia como fuente y como agente en la construcción del imaginario histórico argentino.

Tranchini, Elina (UNLP/ FLACSO / UNSAM).

Cita:

Tranchini, Elina (UNLP/ FLACSO / UNSAM). (2007). *La película del Rey y La Patagonia Rebelde. Historias fílmicas de la Patagonia como fuente y como agente en la construcción del imaginario histórico argentino*. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/474>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eU8X/HQz>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XI° Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia.

Tucumán, 19 al 22 de Septiembre de 2007

Título: *La película del Rey y La Patagonia Rebelde*. Historias fílmicas de la Patagonia como fuente y como agente en la construcción del imaginario histórico argentino.

Mesa Temática Abierta: HISTORIA Y CINE. EL CINE COMO FUENTE Y EL CINE COMO AGENTE- COMO OTRA FORMA DE HACER HISTORIA- I.

Autor: Elina Tranchini

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Sociología.

Profesora de Semiología e Investigación de las Producciones Culturales, Profesora Sociología General.

Dra. en Historia UNLP, Ms. en Ciencias Sociales con mención en Sociología FLACSO, Ms. en Análisis Cultural y Sociología de la Cultura UNSAM.

Contacto: Calle 416, n° 3198. Villa Elisa. 1894. Prov. Buenos Aires.

Tel Fax: 221 4741423

Email: emtranchini@cpsarg.com

emtranchini@gmail.com

elinatranchini@yahoo.com.ar

1. Introducción.

La memoria del pasado es incorporada a la constitución del imaginario social a través de las diferentes formas de narrativa, como la narrativa escrita de la historia y el relato visual del cine, con sus operaciones y códigos específicos. El cine permite una representación de lo social y del pasado como proceso, distinta a la representación provista por la historia, y ofrece una visión histórica de un mundo social perdido, capturando los sentimientos, la atmósfera y las experiencias sociales de una época. En tanto composición narrativa, el cine histórico se rige por códigos representativos distintos a los de las ciencias sociales y la historia escrita, por los diferentes recursos técnicos propios del cine, imagen, movimiento de la cámara, sonido, guión, montaje, y por estrategias narrativas específicas, alteración, condensación, compresión, metáfora, síntesis, simbolización, generalización, ficcionalización, personalización, dramatización.¹ El cine no reemplaza ni complementa los métodos y conclusiones de la historia. A diferencia de la historia, que constituye vínculos específicos entre el pasado social de los hombres y los documentos que atestiguan ese pasado, el cine histórico no requiere de las condiciones de verificabilidad y autenticidad que se exige a la historia escrita. Recrea los hechos del pasado mediante imágenes fílmicas, no es necesariamente constitutivo de conocimiento histórico, sino que construye ficciones configurando una estética visual y narrativa. Necesita sin embargo conmover al espectador haciéndole imaginar que los hechos que ve representados en la pantalla ocurrieron en realidad en el pasado. Más allá de una mayor o menor voluntad de fidelidad histórica, la preocupación por la verosimilitud es característica del cine, en particular del cine histórico y de las estéticas realistas.

En este paper examino las estrategias usadas en dos films, *La Patagonia Rebelde*, de 1974, de Héctor Olivera y *La película del Rey*, de 1985 de Carlos Sorín, para construir conocimiento histórico, para narrar ciertos hechos del pasado y, a la vez, conmover el interés del espectador por esos hechos. Si bien ambos films divulgan hechos históricos ocurridos en contextos patagónicos en épocas diversas, la segunda década del siglo XX en el caso del primero, mediados del siglo XIX el segundo, sin embargo, su lectura contemporánea permite advertir que refieren alusivamente de manera emblemática a tramos de la historia argentina reciente. En el caso del primer film, el período inmediatamente anterior a la dictadura de 1976, y en el

¹. Sobre este tema: Robert Rosenstone (ed.), *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Harvard University Press. Cambridge. 1995 (Trad.cast.: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona. Ariel. 1997).

caso del segundo, los comienzos de la democratización. Reconstruyendo hechos del pasado ambos films aluden metafóricamente a situaciones contemporáneas al momento de su filmación, con tanta difusión entre un público masivo y alcanzando tal efectivo impacto, que uno de estos films, *La Patagonia Rebelde*, fue censurado por años hasta llegada la democracia y sus actores perseguidos debieron exiliarse, y el otro film, *La película del Rey*, refrescó las formas del cine argentino posterior a los años 80 y se convirtió en musa inspiradora de la renovación puesta en práctica por el cine argentino contemporáneo. En ambos films, la cartografía patagónica se organiza como alegoría de la devastación política de la Argentina de la dictadura, y se articula con una narratividad histórica que condensa como tópicos de una realidad dispersiva a las causas perdidas y los proyectos agotados, y que dispara el disenso al que propone como épica de redención y resiliencia. Aunque en ambos films, el impacto metafórico se vincula a la representación de la verdad histórica, es la reconstrucción del verosímil de época presentada en ambos films la que condiciona mayormente su potencial político en el imaginario popular de la Argentina de la época.

2. Verdad histórica y verosímil de época: *La Patagonia rebelde*.

Después de 1973, la denuncia testimonial del cine militante de fines de los años sesenta y principios de los setenta, de los films de Fernando Solanas, Octavio Getino, Gerardo Vallejo, Jorge Cedrón, Raymundo Gleyzer, diluyó su expresionismo, y surgió una cinematografía de narrativa histórica, que relató episodios de las luchas obreras de principios del siglo XX, con realismo histórico, calidad formal y riqueza expositiva. *La Patagonia rebelde* fue dirigido por Héctor Olivera, y se basó en el texto *Los vengadores de la Patagonia trágica* de Osvaldo Bayer, también guionista del film junto a Olivera y a Fernando Ayala. El film documentó con la mayor rigurosidad histórica posible los episodios ocurridos en la Patagonia entre 1920 y 1922, cuando grupos de trabajadores (hoteleros, estibadores, choferes, mozos, carreros) anarquistas de Río Gallegos y Puerto Deseado, junto a peones rurales de las estancias laneras cercanas, se rebelaron en contra de los bajos salarios y malas condiciones de trabajo. El conflicto, que opuso a los obreros y peones en contra de los terratenientes, en connivencia éstos con la organización nacionalista Liga Patriótica Argentina, comenzó con una huelga que se prolongó por varios meses y terminó con la masacre brutal de más de mil quinientos obreros y peones ejecutados a manos de un batallón del Ejército argentino comandado por el teniente coronel Héctor Benigno Varela.

Cuando digo “con la mayor rigurosidad histórica posible”, refiero a la intencionalidad del film

de reconstruir los sucesos históricos de manera fidedigna, ésto es, buscando la verdad histórica y respetando las investigaciones hechas por los historiadores con anterioridad al momento de la filmación. La inclusión de personajes de los que no hay evidencias comprobables en los archivos y la alteración de algunos hechos, están al servicio de esta intencionalidad. Por ejemplo, se discute la existencia de registros que acrediten la verdadera presencia histórica de uno de los protagonistas del film, el alemán Pablo Schultz (Pepe Soriano). En todo caso, su inclusión en el film cumple la función de representar el prototipo del anarquista idealista de los primeros años del siglo XX, prototipo que condensa los atributos del anarquista inmigrante europeo, casi fundamentalista en su afán de lucha por una sociedad justa e igualitaria, y que antes que escapar, elige morir junto a sus compañeros por su ideal libertario.

Mucho se ha escrito sobre la censura sufrida por *La Patagonia rebelde*. La filmación terminó en marzo de 1974. Durante tres meses el estreno fue cajoneado por el gobierno de Perón que boicoteó su calificación impidiendo así su exhibición hasta junio de 1974, fecha en que se autorizó el estreno. El film obtuvo un amplio éxito entre el gran público. El 12 de octubre de ese año, el film fue censurado nuevamente, esta vez por el gobierno de Isabel Perón y por los gobiernos siguientes que lo prohibieron hasta 1984. La censura no se limitó a prohibir la exhibición del film, sino que se encarnizó en contra de todos aquellos que de una u otra manera hubieran apoyado el film. Varios de sus realizadores, actores y técnicos fueron amenazados y condenados a muerte por la organización terrorista Alianza Anticomunista Argentina, conocida como Triple A, y debieron exiliarse junto a sus familias, también amenazadas. Jorge Cepernic, gobernador de Santa Cruz durante la filmación, estuvo preso varios años por haber apoyado el film.²

Entiendo que tal encarnizamiento tuvo que ver con el tipo de composición histórica que logra el film, que transpuso fielmente al cine la investigación histórica de Bayer, reconstruyendo cuidadosamente el verosímil de época, y convirtiendo al film en un ícono de la cultura popular de esos años y a los aspectos de crítica política del film en un éxito masivo.

En primer lugar, el film puso en imágenes muy claramente la complejidad de las clases sociales involucradas en el conflicto. Hasta entonces, el cine militante de fines de los años sesenta y de principios de los setenta había puesto en pantalla a la pobreza como épica y a la

². Osvaldo Bayer, "A treinta años de aquellas humillaciones". *Página 12*, 13 de marzo de 2004. Una historia del film en, Mario Ranalletti, "Las razones de la violencia. *La Patagonia rebelde*, entre pasado y presente". *Amérique Latine Histoire et Mémoire*, n° 6. 2003. *Images des migrations en Amérique Latine*. Online. URL: <http://alhim.revues.org/document757.html>. Consultado el 19 de junio de 2007.

reivindicación revolucionaria como instrumento de esa épica, y entonces había mostrado los conflictos sociales con un cierto maniqueísmo, como insalvables entre clases opuestas, por lo que describía a las clases sociales como homogéneas y sin fracciones, siempre con intereses similares al interior de la clase (*La hora de los hornos*, *Operación Masacre*). *La Patagonia rebelde* muestra la heterogeneidad al interior de cada clase social y de cada fracción política involucradas en los conflictos. Entre los obreros y peones hay extranjeros, los europeos, el alemán Schultz y el español Soto, alfabetizados, y entonces más educados y politizados, y peones chilenos, menos politizados, e inclinados a creer en las falsas promesas de Varela. Los hay argentinos, el gaucho Facón Grande, caracterizado según los rasgos tradicionalmente atribuidos al gaucho por el cine criollista y por el cine gauchesco, honestidad, coraje en la pelea, respeto por los códigos de la justicia propia y desconfianza hacia la policía y los jueces. Los hay justos y los hay criminales, como los integrantes del Consejo Rojo. Los hay anarquistas o socialistas. Los hay indiferentes a la militancia política. Los hay más inclinados a la revolución, y otros que sólo prefieren luchar para obtener logros en sus pedidos de mejora social. Las escenas de la huelga, de las manifestaciones, de las marchas y de las conversaciones entre Soto y Schultz, se van produciendo con el paisaje patagónico como fondo, o en la playa pedregosa a la orilla del mar, o en medio de los caseríos con edificaciones bajas, recreando una atmósfera de tranquilidad que contrasta con la violencia de las escenas cuando llegan los soldados. La cronología de los encuentros entre los obreros y los militares es marcada con planos generales y panorámicas. Después de las primeras ejecuciones, de Facón Grande y de los dos viejos anarquistas, los difuminados acercan el paisaje al espectador, puntúan la narración, le recuerdan que la lucha de los obreros continúa.

Entre los miembros de la élite terrateniente hay extranjeros y nativos, los hay más conservadores y otros más radicalizados hacia un accionar de extrema derecha, los hay radicales yrigoyenistas con un doble accionar ambiguo que condena la represión pero que la apaña y más aún, que la impulsa, y otros que piden y facilitan que la represión tenga lugar, los hay más o menos cómplices con el accionar del Ejército y la Liga Patriótica Argentina, todos inclinados a funcionar como una élite subordinada a los intereses británicos y estadounidenses, pero que aparece como una élite dominante, a cuyos intereses el Ejército se subordina y sirve de manera claramente orgánica. Tal como lo entiende y sintetiza en criollo Facón Grande (Federico Luppi), esta élite está compuesta por “políticos y explotadores todos trezados”. Esta clase dominante se exhibe desenmascarada y sus contradicciones puestas en imágenes son explicadas al gran público. En la escena en que los terratenientes se entrevistan en Buenos Aires con alguien cercano a los círculos del poder, la conversación previa a la

entrevista es enfocada desde abajo permitiendo al espectador indentificar a los que hablan por sus vínculos con el poder, con sus rasgos exagerados por el contrapicado que enfatiza el momento de la intriga. En la cena de la Liga Patriótica Argentina en el hotel Español, Olivera describe a la clase dominante utilizando la profundidad de campo y filma la galería de personajes presentes en la reunión. En esta breve escena que recuerda a Renoir y *La règle de jeu*, la cámara se hace eco de la arrogancia de los presentes, y el plano secuencia recorre la mesa, filma lentamente los rostros sorprendidos o indiferentes de los comensales, espera al gobernador cuando invita a los presentes a ningunear el boicot de los cocineros, lo sigue hasta la cocina y lo filma cuando vuelve triunfante con la bandeja, dispuesto a servir la cena, aplaudido por los asistentes. Al mostrar la heterogeneidad al interior de cada una de las clases, los múltiples involucramientos, y al describir las negociaciones, traiciones, pactos, y luchas entre los grupos, fracciones y sectores, el film permite la identificación del espectador y acerca el film a los problemas de su vida cotidiana.

En segundo lugar, *La Patagonia Rebelde* introdujo en el cine argentino un nuevo tipo de héroe, el héroe colectivo, en este caso, “los trabajadores”, según se enuncia en el film, obreros del anarquismo sindical y peones rurales, unidos en lucha contra sus patrones. Este nuevo héroe aparecía al gran público más humanizado que el héroe de los films épicos de denuncia militante. Las individualidades (amores, miedos, sueños, vicios, proyectos) de cada uno de los personajes, del Alemán, del Gallego Soto, de Facón Grande, aunque finalmente quedaban diluídas frente a la fuerza de la lucha colectiva, estaban enunciadas en el film. El héroe colectivo aparecía a los ojos del espectador alejado de la épica de la militancia heroica de fines de los sesenta, investido de afectos, cualidades y defectos, cercano al espectador militante pero también al no militante, como héroe, pero como un héroe más posible de imitar, más accesible, un héroe con el que el espectador se identificaba, casi un anti héroe.

Tercero. El verosímil de época funcionó en auxilio de una estructura de consuelo que aligeraba los aspectos dramáticos de la épica. La reconstrucción de época buscó entretener al gran público. Hasta entonces, y a diferencia de otras cinematografías nacionales, por ejemplo de los “working-class” mudos del cine estadounidense en la New York de las décadas de 1910 y 1920, que habían combinado la descripción de la vida obrera con la filmación de melodramas,³ el cine argentino sólo había filmado las huelgas y luchas obreras con un tono

³. Sobre los working-class films, Geoff Eley, “Distant Voices, Still Lives. The Family is a Dangerous Place: Memory, Gender and the Image of the Working Class”. Robert Rosenstone (ed.), *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*. New Jersey. Princeton University Press. 1995, pp.17-44; Steven Ross, “Making a Pleasure of Agitation: The Rise of Worker Film Movement”. Steven Ross, *Working-Class*

dramático, como eje central de la épica militante, tal el caso del film mudo *Juan Sin Ropa*, de 1919, de Héctor Benoit, y de los films militantes de Fernando Solanas, en ambos casos incluyendo desplazamientos de multitudes, manifestaciones, luchas de la multitud con la policía; o como formando parte de un folletín sentimental o un melodrama, en los que el elemento épico se diluía en beneficio de un drama amoroso o pasional, tal el caso de *Los prisioneros de la tierra*, de 1939, de Mario Soffici. Con *La Patagonia Rebelde* nace un nuevo género que combina la memoria lúcida de las luchas obreras del pasado con el entretenimiento del gran público, y que acerca y divulga entre ese público la historia de aquellas luchas recurriendo a la cita de elementos y relatos familiares que borran los aspectos trágicos de la épica. En la escena de la representación filodramática de los comediantes anarquistas, el público del cine se entusiasmaba con la comicidad paródica de las canciones alusivas a la lucha contra la explotación y los patrones, comicidad que parodiaba una conocida zarzuela. El uso de los interiores con detalles de época, servía a los mismos fines de acercamiento del espectador a los aspectos familiares e identificatorios de los personajes. Otras escenas que entretenían al gran público deben haber exasperado a los censores. El papel de la Liga Patriótica Argentina aparecía explícitamente en clave de corrupción e intriga mafiosa, influyendo en el gobierno, disparando desde el tren al grupo de Facón Grande, impidiendo la acción del juez Viñas, y colaborando con la masacre.

La invitación a la resistencia política y la revolución y la consecuente irritación de los censores fueron reforzadas por un cuarto elemento. Si las escenas de las injusticias cometidas por los militares, sus mentiras y falsas promesas a los obreros, y particularmente las sobrecogedoras escenas de las torturas, ejecuciones y de la masacre en la estancia Santa Anita, así como los primeros planos de la mano del coronel Varela ordenando “cuatro tiros”, deben haber irritado aún más a los censores, la deslegitimación del Ejército ridiculizado como el villano de un western persiguiendo a los obreros por las quebradas como los cowboys a los indios, debe haber rozado el límite de lo que para la ultraderecha de la época era representable. Recuérdese el ritmo agitado de la acción en planos y contraplanos propio del western, tanto en las escenas en que el Ejército persigue a los obreros por los campos de margaritas como en la escena en que el tren militar es atacado por las huestes de Facón Grande. Piénsese en el impacto deslegitimador de esas imágenes.

Los abusos de los militares de 1920 aparecían cercanos para el espectador de 1974 que

Hollywood Silent Films and the Shaping of Class in America. New Jersey, Princeton University Press. 1998, pp.86-111.

recordaba las recientes dictaduras militares (las anteriores a 1973), en las que sin llegar al nivel del genocidio, también la tortura y censura política habían constituido la norma. La verosimilitud a veces coincide con la realidad, a veces coincide en marcar un vínculo entre el discurso y la verdad y entre el discurso y aquello que el espectador cree que es la verdad. Allí estaban en el film, los militares contemporáneos al espectador, trampeando a los trabajadores, ejecutando sumariamente, y cazando anarquistas a campo traviesa. El hecho de que las huelgas y algunas de las luchas contra la policía y el Ejército fueran filmadas con un tono de aventura y persecución que invocaba al western, aligeraba la épica en clave dramática de los films clásicos de denuncia, y al entretener al espectador, lo acercaba a la humanidad de los personajes involucrados en la huelga y a la veracidad de sus luchas. A pesar de la masacre, no estaba todo perdido. La lucha era creíble. Contra ese Ejército tan moralmente precario se podía combatir. El gran público aplaudía la muerte del sargento Mayer, la fuga de Soto hacia Chile, y deseaba que los trabajadores, aunque no obtuvieran una respuesta favorable a sus reclamos, por lo menos, escaparan de Varela.

Un quinto factor que disparó el potencial político del film fue el hecho de que el verosímil de época del film estuviera al servicio de proponer una moraleja política. El film comienza con un flashback que muestra el asesinato de Varela pocos años después a manos del anarquista Wilckens que venga la masacre obrera. El desarrollo narrativo del film se encargará de explicar este flashback y justificar el asesinato. La escena final con el primerísimo plano de la mirada de Varela que enfrenta el futuro, la culpa y la venganza, retoma el flashback del inicio y lo resignifica como moraleja política.

3. El verosímil de época como ficción: *La película del rey*.

Después de años del oscurantismo creativo impuesto por la dictadura militar, que pareció formatear y exiliar las posibilidades de creación literaria y cinematográfica por lo menos en el espacio cultural de la Argentina de la época, *La película del rey* significó el comienzo y la voluntad de producción de un cine de ruptura que se consolida como tendencia desde mediados de la década de 1990. Filmada dos años después de la recuperación del sistema democrático, con guión de Carlos Sorín y de Jorge Goldenberg, su tema central es la posibilidad (o la imposibilidad) de llevar a cabo los propios proyectos en una sociedad que parece caerse a pedazos. El film trata del cine dentro del cine, y del cine histórico dentro del cine histórico. Un joven director de cine, David Vass (Julio Chávez), viaja a la Patagonia para filmar un film histórico, la vida de Oréllie Antoine de Tounens, el francés que después de

proclamarse en 1860 rey de Araucanía y Patagonia, y ser perseguido por el Ejército argentino, huye a Chile donde es encarcelado y devuelto al gobierno argentino que finalmente lo deporta a Francia. El film narra la historia de los inconvenientes y obstáculos que deben sortear el director y el productor (Ulises Dumont), para llevar adelante el proyecto. *La película del rey* comienza como un sueño descabellado, el proyecto loco de un director de filmar un suceso histórico que le interesa, pero sin recurso alguno. La película se transforma en un road movie, y termina inconclusa, con maniqués en lugar de actores, con el viento patagónico que hace casi imposibles las tomas, con el director y el productor detenidos por el Ejército por incendio de campos.

Los inconvenientes y obstáculos que deben sortear los realizadores del film, la permanente certeza de que el proyecto se vuelve cada día menos viable, repiten la historia del oportunista y probablemente loco aventurero francés, así como también repetían al momento del estreno, la historia de muchos argentinos que habían sentido a la dictadura como una interrupción en sus vidas, y que se identificaron con toda la gama de obstáculos y peripecias sufridos por los personajes del film. Más allá de los obstáculos, el tema central del film de Sorín es la afirmación casi voluntarista de que nada puede constreñir la energía creativa. Si hay algo que no desaparece, que no muere, que vence todos los obstáculos y la falta de recursos, es la posibilidad de proyectar hacia el futuro y la creatividad y decisión personal para contar nuevas historias. En la escena final, el joven director vuelve a Buenos Aires con la película inconclusa, y en el tren camino a Buenos Aires, ya imagina con entusiasmo su próximo film sobre otro personaje del pasado americano, Pedro Bohórques esta vez, el falso Inca andaluz que sublevó en el siglo XVII a cuatro mil indígenas en los Valles Calchaquíes.

Según la visión de la Historia de David, la verdad histórica de la Patagonia de la época en que filma su película es la consecuencia inseparable de la verdad histórica de la Patagonia de la época en que vivió el rey. Cuando comienza el film, David está siendo entrevistado en un programa televisivo, y muestra mapas con el recorrido patagónico de Tounens. Dice David a los periodistas:

“Lo cierto es que los caciques de la Araucanía y la Patagonia lo eligieron rey, lo eligieron. Treinta mil indios juran la bandera de la Constitución en 1860 y él llega allí solo y sin ejército. Su único error fue creer que el gobierno de los blancos iba a aceptar la legitimidad de su mandato. Pero yo creo que no era un hombre loco, en todo caso era un hombre que tiene una idea, que tiene un proyecto (....) El rey establece una monarquía constitucional y el gobierno de los blancos establecieron exterminio, ejército, alcohol, viruela. ¡Andá a la

Patagonia ahora!.”

Según la concepción del cine de David, la verdad histórica no tiene por qué coincidir con la verosimilitud. La verdad histórica puede ser representada a través de la ficción. Historia y ficción son parte de la misma trama. Algunas secuencias de *The Stagecoach* le sirven de fuente inspiradora. Para David, hacer cine es hacer “ficción pura, como todas las películas”.

La película del rey tiene lugar en la Argentina de 1980. Durante la primera parte del film, los primeros 34 minutos, vemos a David construyendo el verosímil de época de su film, obsesionado con que ese verosímil de época se acerque a la verdad histórica, buscando meticulosamente al actor que personificará a de Tounens, al que encuentra finalmente en un mercado hippie. Vemos escenas del casting, de la elección del vestuario, del maquillaje, de la utilería, de los escenarios, del entrenamiento de los actores. La intención de David es realista y trata de hacer coincidir su búsqueda presente con las representaciones del pasado. Cuando necesita actores con rasgos raciales para personificar a los guerreros mapuches, busca a estos hombres en las calles de Buenos Aires, cavando zanjas y haciendo changas en la construcción, o disfrazados de gauchos para ser mostrados en los sitios de turismo. Una voz en off canta anunciando los efectos que el neoliberalismo tuvo en la vida de lo que fueron las poblaciones originarias. También, las condiciones en que la película de Vass será filmada:

“El valiente cacique Quillapán, señor de meseta y cordillera, temido desde el mar hasta el volcán, feroz defensor de la frontera, fue hallado reparando el pavimento en la calle Boedo al setecientos... El ladino baqueano Rosales, silencioso, ambiguo, escondedor, fue hallado como gaucho de vista en un restaurant para turistas”.

Comienza el rodaje, pero después de filmar algunas escenas, en medio de la Patagonia, David queda sin financiamiento, no puede hacer una reconstrucción de época, no puede concretar un verosímil de época. Tampoco podrá pagar a los actores, por lo que los reemplaza con maniqués que personifican a los protagonistas de la fallida aventura de dominio patagónico del aventurero francés. Tal como lo sostiene Metz, la verosimilitud supone la existencia de discursos enunciados previamente y cuya enunciación previa autoriza la credibilidad del discurso presente. El relato será verosímil, creíble, si se adecua al universo ficcional del género de que se trate.⁴ Si seguimos literalmente a Metz, y nos limitamos a pensar en el

⁴. Christian Metz, “El decir y lo dicho en el cine. ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?. *Communications*

director David filmando un film histórico, la aventura patagónica de Tounens, entonces los maniqués de *La nueva Francia*, la otra película del rey, dan al espectador una sensación de precariedad, son la imagen de que todo puede terminarse de un momento a otro, preanuncian el final de la aventura de Tounens y también del proyecto de David. En *La nueva Francia*, el verosímil de época no tendrá lugar, aunque está en la mente del protagonista del film y también director del film histórico sobre la vida de Tounens. A esa altura del desarrollo narrativo, que ha comenzado exponiendo las vicisitudes sufridas por David para llevar adelante su proyecto, el verosímil de época de *La nueva Francia* está también en la mente del espectador, que conoce el verosímil de época imaginado por David, porque eso es lo que se le ha mostrado durante la primera parte del film.

Defino a la verosimilitud a partir de la existencia de discursos enunciados previamente y cuya enunciación previa autoriza la credibilidad del discurso presente de acuerdo a las condiciones de enunciación que configuran los discursos actuales para autorizar esta credibilidad. Tal como lo ha observado Carrière respecto de la representación pictórica, hasta principios del siglo XVI la idea de verosímil de época era diferente a la actual. Fue a principios del siglo XVI, cuando el arte abandonó la costumbre de siglos de representar el pasado con la arquitectura y las vestimentas del presente, y los personajes de los Evangelios, de la mitología, de la antigüedad grecorromana y de la Edad Media, comenzaron a ser representados con los ropajes de la época en que vivieron. Hasta entonces, aunque la pintura y la escultura eran naturalistas, era impensable para el artista imaginar a estos personajes vestidos de otro modo.⁵ La observación de Carrière nos permite pensar que en el cine histórico el verosímil de época reconstruye la época en que los sucesos históricos filmados tuvieron efectivamente lugar, pero también la época en que ese verosímil de época es reconstruido.

Tratándose de cine, la inclusión de maniqués impresiona como antagónica a la verosimilitud, e inspira en el espectador una cierta extrañeza ante una tradición icónica no usual. Por ejemplo, en *El exilio de Gardel*, de Fernando Solanas, los maniqués y muñecos surgen excéntricamente, extrañados del contexto, invocando una presencia que está ausente, una corporeidad que no puede ser convocada, otorgando una visibilidad a lo impensable. Las imágenes de los maniqués acercan al espectador a la dolorosa experiencia del recuerdo de la figura del desaparecido, cuya presencia permanece viva a lo largo del film a pesar de su

n° 11. 1970.

⁵. Jean Claude Carrière, *La película que no se ve*. Barcelona. Paidós. 1997

ausencia fáctica. Como en el film de Solanas, en *La película del rey* también hay una ausencia. Desde el principio del film, el protagonista, David, director del film sobre de Tounens, aparece como un narrador en busca de un personaje que le es esquivo. La imagen del rey se rehusará a la mirada del espectador. *La nueva Francia*, la película del rey, será una narración sin personaje. En las últimas escenas David, protagonista de *La película del rey*, se convertirá también en protagonista de “la película del rey” de que es director. El narrador de la historia se convertirá en su propio personaje.

En *La película del rey* las imágenes de los maniqués aparecen vinculadas al paisaje, dependientes del paisaje. Dice Deleuze que en el cine, “la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, o de lo presente y lo pasado, o de lo actual y lo virtual (...) constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes dobles por naturaleza”.⁶ El paisaje de la Patagonia mostrado en planos panorámicos y picados suaves, la meseta patagónica, es escenario del film y también protagonista. La estepa árida y ventosa va transformándose en una instancia siempre presente, exigente y hostil, casi absorbente, que va germinando desde la piedra y el gris, envolviendo a los personajes, proliferando en fuegos en las escenas nocturnas, da luego sentido a la presencia de los maniqués, cristaliza finalmente hacia el blanco y lo arenoso en la secuencia del regreso del rey a caballo rodeado de maniqués. Los maniqués representan a los personajes de un film que no pudo ser filmado, son la marca de un obstáculo que fue vencido y la prueba fehaciente de la creatividad del director para llevar a cabo su proyecto trascendiendo las expectativas del realismo. No hay extrañamiento en los maniqués, que están allí como un artificio. La huída de la verosimilitud tiene que ver con la búsqueda de representación de la verdad, con la inclusión de la lógica de la sustitución, con la voluntad de enfrentar la destitución de la imagen.

⁶. Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós. 1987, p.99.