



Las múltiples vidas de *Orélie*: Un breve análisis de *La película del rey* y *Un rey para la Patagonia. Una superproducción subdesarrollada*

Paula Jimena Rodríguez Marino

Question/Cuestión, Nro.79, Vol.3, Diciembre 2024

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

IICom -FPyCS -UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e931>

Las múltiples vidas de *Orélie*: Un breve análisis de *La película del rey* y *Un rey para la Patagonia. Una superproducción subdesarrollada*

Paula Jimena Rodríguez Marino

Universidad Nacional de Río Negro

Argentina

prmarino@unrn.edu.ar

<http://orcid.org/0000-0003-0677-5790>

Resumen

Esta propuesta presentará las formas de escenificar a la Patagonia en *La película del rey* (Carlos Sorín, 1986) y *Un rey para la Patagonia. Una superproducción subdesarrollada* (Lucas Turturro, 2011). Se analizará cómo se asocia la Patagonia al territorio y a los paisajes desérticos. Esto se realiza a través del uso del cronotopo del camino (Bajtín, 1990) y del de la incertidumbre, junto a los emplazamientos de tránsito. Por último, nos adentraremos en las formas en las que se presenta a Orélie Antoine de Tounens.

Abstract

The aim of this article is to analyze the ways to scenic the Patagonia in *La película del rey* (Carlos Sorín, 1986) and *Un rey para la Patagonia. Una superproducción subdesarrollada* (Lucas Turturro, 2011). It also

tries to demonstrate how Patagonia is linked with the notions of desert territory and landscape. In doing so, the paper uses concepts such as chronotope of the road and emplacement of transit. Finally, explores the forms in which appears the duplicity of Orélie Antoine de Tounens.

Palabras clave: Orélie Antoine de Tounens- Patagonia-cine-territorio

Keywords: Orélie Antoine de Tounens-Patagonia-cinema-territory

Introducción

Entre 2007 y 2008 encontramos los primeros estudios de Paz Escobar sobre las particularidades del cine de la Patagonia y en 2008 Ernesto Bohoslavsky ya se refiere a algunos mitos propios del cine y de la literatura de la Patagonia. Son parte de los primeros antecedentes de los estudios sobre el tema. Nuestro interés radica en poder dilucidar cuáles son los discursos sobre la Patagonia que aparecen en el cine argentino contemporáneo. A modo de adelanto, encontramos que la representación de la llanura o la meseta es más usual en los filmes sobre la Patagonia, esas zonas son mostradas como grandes extensiones casi sin población. Este será uno de los problemas en las películas sobre la región que se sumará a formas desérticas de poner en escena el paisaje. Destacamos la escasez de la presencia de figuras históricas en el cine sobre la Patagonia y que en particular no se han realizado otros trabajos sobre Orélie Antoine de Tounens(1) en el cine de los que tengamos conocimiento.

En este artículo trabajaremos sobre conceptos como los de territorio, centralidad y paisaje para analizar cómo los discursos sobre la Patagonia se anidan en estos dos filmes. Estableceremos que *Un rey para la Patagonia* de Lucas Turturro y *La película del rey* de Carlos Sorín utilizan el cronotopo (formas espacio-temporales) del camino, así como emplazamientos de lugar para organizar el relato. Se hará hincapié en las formas *porteñizantes*(2) de narrar para demostrar que la Patagonia no aparece ligada a la aventura y a la novedad sino al derrotero de un personaje y a una figura trágica que se multiplica.

Centralidades y paisajes

En *Un Rey para la Patagonia* el director Lucas Turturro reconoce en el filme la intención del personaje de expandir su reinado tanto a Chile como hacia Argentina, hacia los territorios del Sur. Las andanzas de Fresán y del poco notorio funcionario de Francia (como lo describe en el filme) permiten que el director

ubique al francés y al publicista en posiciones hacia los márgenes que rechazan el centro. A partir de lo anterior, Turturro organiza el relato utilizando a estos dos personajes y, desde esta perspectiva, expande la mirada sobre la Patagonia. El punto desde el cual se organizan los acontecimientos y se muestran los paisajes es a través de la historia de estos personajes excéntricos. En esta línea, el territorio lo consideramos asociado a la perspectiva regional en donde la estructura conceptual remite a símbolos que convierten a la región en algo tangible, a íconos como la bandera y a la conformación de paisajes, depende de la producción cultural como la literatura de viajeros y el cine. El territorio también supone relaciones de poder y formas de pensar la región. Es una categoría que, junto con la de región, «no es» sino que «está siendo» (Benedetti, 2011, p.52;54;67). El paisaje se refiere tanto a lo material como lo simbólico y está fuertemente asociado a la noción de naturaleza, pero también a la de representación, «actualización». De este modo, el paisaje marca la distancia entre el observador y lo observado. Los paisajes son productos sociales (Souto, 2011, p. 159;143; 170).

En el caso de *La película del rey* es distinta la focalización unificada alrededor de la figura de David, el director de esta versión de la *Nueva Francia*. Ese era el nombre que Orélie de Tounens, el procurador francés, le había dado a su reino desde el centro de Chile hasta la Patagonia Argentina. Se trata de una postura *porteñizante* y en donde la narración se conjuga hacia esa posición centralista. Es la que eligió Carlos Sorín, el director de *La película del rey* para estructurar su relato. De esta manera se configuran tanto el territorio como la región, que tienden a confundirse. La región toma una forma muy semejante a la del territorio (Benedetti, 2011, p 56). En la película de Sorín, la naturaleza está asociada al cronotopo del camino. El espacio abierto, desértico patagónico no parece tener indicios de modernización (civilizatoria). Esto se reproduce en todo el filme, pero se ve en la secuencia inicial y en la escena final a través del viaje en tren desde la Patagonia hacia la Ciudad de Buenos Aires. En el final mediante un *close up*, se muestra la insistencia de David, el protagonista de *La película del rey*, de regreso en el tren. Otra vez, se ven la vegetación rala, polvo y viento, como si fuera el tipo de vegetación predominante en el sur del país. Es en esta asociación con Buenos Aires que *La película del rey* tiene una posición asociada con el centro, a diferencia de *Un rey para la Patagonia...* y su revalorización de los lugares por fuera de Buenos Aires. Sin embargo, es cierto que en la película de Sorín hay ironía hacia posiciones típicamente *porteñizantes* y obtusas como la de señalar a los extras que personificarán al pueblo araucano y decir, como lo hace la vestuarista «¿No están divinos?!» al mostrarlos disfrazados. Esta misma actitud en referencia a la representación de los pueblos originarios aparece por parte del productor que, en medio de la estepa, consigue a algunos trabajadores rurales que harán de araucanos a caballo: «Te conseguí diez indios» y

prosigue «a pie te puedo conseguir más». David remata: «Voy a ver el que tenga más cara de indio». Así se refiere al primer plano con el cual iniciará la secuencia del primer día de filmación. Los trabajadores rurales aparecerán borrachos, mostrados como incapaces de completar con el trabajo encomendado. En particular sucede con quien iba a representar al antagonista de Antoine, el Cacique Quillapan, el resto de los extras desaparece y comienza rápidamente el desbarajuste de la producción, ese descalabro en el filme pareciera acentuarse con la aridez del paisaje.

Como habíamos señalado con anterioridad (Rodríguez Marino, 2019), coincidimos con Escobar con que en las películas sobre la Patagonia predominan los paisajes de la naturaleza y no puede ser representada ligada a lo urbano (2014, p.120-122). Un filme como *Un rey para la Patagonia* no alcanza a quebrar esos lugares comunes como las imágenes de la llanura y de la meseta que también se explotan en *La película del rey*. Esos lugares son parte de la construcción de «paisajes nacionales» como forma de naturalizar la relación entre territorio y nación (Souto, 2011, p.164). Es cierto que esta concepción paisajística es dualista, que ratifica a la naturaleza «[...] la idea de paisaje presupone una distancia, una separación física entre el observador y el espacio geográfico contemplado» (Idem), y que responde a posiciones que tienden a favorecer visiones *porteñizantes*. El filme de Turturro se diferencia, en este aspecto, de *La película del Rey*, porque desafía estas significaciones hegemónicas. La presencia de la meseta del sur que funciona como personaje y escenario en el filme de Sorín es deudora de esa mirada ubicada desde el centro del país porque se organiza enunciativamente la narración desde Buenos Aires. Ese punto de vista implica que la territorialidad patagónica y la nación son entendidas desde la posición dominante de la capital. La mirada de Sorín y la de sus personajes, así como la elección de las tomas están guiadas por esa modalidad *porteñizante* que hace que el territorio patagónico se mida en función de su lejanía paisajística con Buenos Aires. De todas formas, como señalamos antes, hay algunos pocos filmes como *Un rey para la Patagonia...* que utilizan lo paisajístico y la naturaleza como un recurso más que no es necesariamente, organizador del relato. El paisaje no deja de ser una noción ambigua que también remite a las relaciones con la cultura (Souto, 2011, p.131;176). La idea de los márgenes en esta película se construye para representar las características de su protagonista Fresán y de Orélie como si fuesen personajes históricos y ficticios. Por ejemplo, la localidad de Carmen de Patagones es un lugar en los márgenes sureños de la Provincia de Buenos Aires y el lugar de pertenencia del artista gráfico y publicista.

1. Posiciones patagónicas en *La película del rey* y en *Un rey para la Patagonia...*: territorio y paisaje.

La Patagonia aparece en estos filmes como espacio rural excluyendo lo urbano. En la presentación de la película de Turturro las imágenes de lobos marinos y de una playa de la región aparecen insertadas en el documental. Se trata de una familia en la Lobería(3), y son imágenes documentales producidas para este filme que se combinan con otros materiales de archivo. En *Un rey para la Patagonia...* lo que se va a destacar es la interrelación entre la propia historia (la que narra Turturro), la de Juan Fresán; su película fallida y la historia de Orélie. En ese esquema aparece la naturaleza de la Norpatagonia como parte de la continuidad entre las historias de Fresán y de Orélie. Así se la identifica con los lobos marinos, el mar y la playa, aunque de una forma menos usual que con la llanura o la meseta. En *Un Rey para la Patagonia*, el director reconoce en el filme la intención del personaje del francés de expandir su reinado tanto a Chile como hacia Argentina. A partir del vagabundeo -ese deambular propio del mismo cronotopo- de Orélie y de Fresán, de esa posición en los márgenes que tienen ambos, hay una expulsión del centro. A partir de lo anterior, Turturro organiza el relato desde estos dos personajes y comenzando con esta perspectiva expande la mirada sobre la Patagonia. El punto desde el cual se organizan los acontecimientos y se muestran los paisajes es a través de la historia de estos personajes excéntricos en lugar de focalizarse desde Buenos Aires como sucede en otros filmes sobre la Patagonia. Hay una multiplicidad de modos de enunciación (como el lugar desde el cual se narra) que tienen a Fresán y a Orélie como punto de partida. En el caso de *La película del rey* es distinta la focalización unificada alrededor de la figura de David, el director de esta versión de la *Nueva Francia*. Ese era el nombre que de Tounens le había dado a su reino desde el centro de Chile hasta la Patagonia argentina. Se trata en ese filme de una postura centralista y en la que la narración se conjuga hacia el centro. Es la que eligió Sorín para estructurar su relato y de esta manera se configura el territorio desde el punto de vista de la concepción geo-histórica(4). En la película de Sorín, la naturaleza está asociada al cronotopo del viaje (Bajtín, 1990, p.237), que a su vez se estructura según la dicotomía civilización y barbarie iniciada por el ex presidente argentino, Domingo Faustino Sarmiento. El espacio abierto, desértico patagónico no parece tener indicios de modernización (civilizatoria).

Podríamos decir que las concepciones basadas en el centro y en los márgenes sobre el territorio, crean cartografías imaginarias. Se construye una forma de regionalización (Benedetti, 2011, p.54) de la Patagonia que depende del entramado de poder, material y simbólico de la cual *La película del rey* es deudora. En cambio, el filme de Turturro intenta desarmar esa asociación, al menos, desde la historia narrada. ¡En *Un rey para la Patagonia*, el director advierte a través de un sobreimpreso «NO!, exclamó. El documental no se refiere a la Patagonia. Leed cualquier cosa menos Patagonia. Teogonía, cosmogonía,

agonía. Eso es: ¡Agonía!» con la imagen del oleaje del mar y el sol de fondo que se esconde en un atardecer. Esto es parte de la presentación del filme y la explicitación de qué tipo de enunciación pretende Turturro para su producción.

La territorialidad aparece indistinta en *La película del rey* como un *continuum* de desierto: matas, rocas, promontorios, viento, polvo y desolación. La Araucanía aparece por omisión. El pueblo es designado como araucano, pero esa construcción territorial no aparece dentro del espacio del cuadro, parece que Chile no existiera y que Orélie no hubiese cruzado Los Andes. La detención por parte de autoridades chilenas en 1862 (Barossi, 2019, p.166) es filmada en locaciones que representan al territorio argentino y no se hace mención a qué ejército era ni a que tomó todo el territorio araucano y patagónico por asalto, solamente aparece el patagónico argentino. Se establece la posición enunciativa por la falta, en imagen y palabra. En *La película del rey* solo en el comienzo está Buenos Aires como locación, luego la construcción de la territorialidad como dimensión simbólico-conceptual (Benedetti, 2011, p. 67) excluye la puesta en escena de ciudades. En cambio, en *Un rey para la Patagonia...* la localidad de Carmen de Patagones aparece filmada desde la costa viedmense y se la introduce por medio de una escena del casco histórico y como espacio en off desde las entrevistas. A pesar de la irreverencia del director y de su alejamiento de las formas canónicas para retratar a la Patagonia, «Lo primero que salta a la vista al tomar los films en su totalidad, es que la Patagonia está identificada con lo *rural* en un sentido amplio (es decir, baja densidad poblacional y poca relación entre centros poblados): en la mayoría de ellos aparecen *pueblos* o parajes y no ciudades» (Escobar, 2014, p 120). Es cierto que esta cuestión es más evidente y abundante en *La película del rey*: la ruralidad está más presente allí, aunque la idea de poblado, pequeño pueblo, no deje de rondar a *Un rey para para la Patagonia....*

El paisaje de la llanura y de meseta patagónicas en *La película del rey* también asocian la idea de tránsito o de lo que lo sería un emplazamiento de pasaje (Foucault, 2010, p.71; 1060). Por esa razón, es que tanto en *Un rey para la Patagonia...* como en el filme de Sorín, la importancia la centralidad y la marginalidad del punto desde el cual se ve el paisaje no minimiza la relación con la *road movie*(5). En *La película del rey* y, en menor medida en el filme de Turturro, aparece esa película de caminos encarnada en este tipo de cronotopo (Bajtín, 1989, p. 250) y de la errancia (Escobar, 2016, p.731;734), así como, a los del desamparo y de la inermidad (Rodríguez Marino y otros, 2019, p.311). Es un territorio hostil y expulsivo en el filme de Sorín y lo es también en fragmentos de *Un rey para la Patagonia....* En ambas versiones los directores de *La Nueva Francia*, respectivamente, insisten como si la hostilidad no les hiciera mella. Respecto de esta

cuestión y, en particular la figura de la estepa mirada como desierto o la salina como tal, parte de la construcción de la expansión europea es que: «El paradigma cultural europeo-occidental asignó la categoría de desierto no a los territorios deshabitados ni estériles sino a los no apropiados ni trabajados según las pautas capitalistas» (Navarro Floria, 2002, p.140). La visión de Navarro Floria (2002) desliga la concepción de la Patagonia como desierto a la naturaleza y la reintegra al orden cultural.

Cronotopos, emplazamientos de tránsito y de permanencia

En *La película del rey* en medio de la estepa patagónica aparece un orfanato, parte de lo que parece ser la Línea Sur(6), ese lugar se convierte en uno de permanencia transitoria (Foucault, 2010, p.71;1060) para el equipo de producción. Es un sitio que, sin embargo, no los conecta con sus ocupantes. Los niños son testigos mudos. El mismo equipo recorre la estepa en un micro destartado, y asentados en un espacio filman el vagabundeo de Orélie por el territorio. Ese paraje está asociado al cronotopo del camino (Bajtín, 1989, p.250) que se supone que es escenario de múltiples aventuras. En el caso de *La película del rey* se suceden algunas, pero están más determinadas por la falta de financiamiento que por la errancia. Esta sea, tal vez, más marcada en el material creado para presentar al Orélie de Turturro. La barda es en *Un rey para la Patagonia*...otro de los lugares de tránsito, junto con la estepa, que tiene la particularidad de ser característica de la Patagonia Norte. Así como Fresán fue a Viedma y Carmen de Patagones a filmar su ópera prima. Turturro repitió el gesto. Aquí señalamos como lugares de tránsito dos de tipo geográfico que exceden un poco, tal vez, la tipología marcada por Foucault. En Carmen de Patagones, Turturro encontró un lugar de permanencia transitoria del artista plástico y su equipo de producción. En los dos filmes, los únicos lugares de permanencia son de tipo transitorio. En el filme de Turturro, además de remitir a la espacialidad, lo hacen a la temporalidad porque los recorridos del personaje del francés y de Fresán remiten, también, al tiempo que está marcado por la fatalidad (Bajtín, 1989, p.240-250). Orélie como figura también en el filme de Sorín es un personaje trágico, ese vagabundeo que se explota en los filmes oculta el rechazo y la traición de la que será víctima.

Sin embargo, hay en el filme de Sorín algunos emplazamientos de tránsito y otro de permanencia transitoria. El primero es en la plaza del pueblo al cual llegan a filmar y donde se les hace una fiesta, «La Patagonia también es Latinoamérica» dirá un poblador devenido en locutor. El lugar de permanencia transitoria es un orfanato católico para varones que alojan al equipo de filmación durante la noche. Los niños de ese lugar mirarán detrás del vidrio cómo se inician las grabaciones.

Las representaciones de Orélie en la película de Turturro parece estar aún más destinada al carácter errante, casi sin emplazamientos de permanencia (Foucault, 2010, p.1060-1062). Aparece uno de tipo transitoria que es parte de una carreta en la que viaja Orélie. En el inicio de *Un rey para la Patagonia...* se suceden imágenes de gaviotas en vuelo por el mar y sobreimpresas las ubicaciones para identificar el recorrido en barco de Orélie: Southampton, 1858, Océano Atlántico, Estrecho de Magallanes, Océano Pacífico, Costa de Chile y llega al Puerto de Coquimbo. Turturro cierra con un plano(7) de la costa de Carmen de Patagones vista desde la costa viedmense. El lugar a donde habrían llegado él y Fresán, una así dos recorridos.

En los dos filmes, las escenas en las que Orélie recorre la estepa a caballo se remite a lo que denominamos cronotopo del desierto (Rodríguez Marino, 2019, p.3)(8). Son espacios que institucionalizan los emplazamientos de tránsito y de permanencia que vincula la espacialidad, en este caso, atlántica y de la meseta al motivo del viaje y del desplazamiento en el espacio del cuadro (Op.Cit.). Esos viajes y desplazamientos forman parte del cronotopo del camino (Bajtín, 1989, p.250). El cronotopo del desierto en los dos filmes permite resaltar el vagabundeo. El desamparo también está asociado al cronotopo del desierto.

En el caso de *La película del rey...* el desamparo aparece una escena en la que David se viste de Orélie para dar continuidad a la filmación y reemplaza a los extras que actuaban como araucanos por maniqués rodeados por fuego. Esta escena también es parte de la traición, la figura de Orélie que está rodeada por el ejército y sólo. Posición semejante a la de David y al abandono de los actores y técnicos ante la falta/ausencia de pago a excepción de unos pocos. Los soldados que lo apresan son maniqués para el personaje de Orélie y así lo concibe David, que es quien lo interpreta, porque ya no tiene extras. David, en realidad, a través de su voz es el que insiste en que lo traicionaron. Los araucanos lo habrían traicionado a Orélie con el Virreinato por incitar a la rebelión, es ésta la visión de este filme. La escena muestra fuego en maniqués y antorchas. Es el final de la filmación.

El desamparo también aparece en *Un rey para la Patagonia....* La figura de Orélie rogando detrás de la carreta con sus ministros que se aleja por la salina. Esta es una de las pocas películas producida desde Buenos Aires que incorpora imágenes del río, Negro en este caso, y de la costa marítima. Eso contrarresta un poco con las vistas de lo desértico. Sin embargo, no todo es aridez; en el inicio del filme a las imágenes del mar de la norpatagonia aparecen los sobreimpresos «El documental no se refiere a la Patagonia. Leed cualquier cosa menos Patagonia». Esa posición queda marcada por la voz en *off* que dice «esto no es una introducción» y que muestra metraje sobre la llegada de Orélie, imágenes de

pingüinos y lo que sería un acto fundacional (de Orélie o de Buenos Aires) virado a rojo, parte de lo que sobrevivió del metraje original de Fresán. La locución es un recurso muy marcado en el filme de Turturro que lo reubica dentro del documental a pesar de que esté ficcionalizado y se pretenda quebrar los límites del género con las reintroducciones de escenas ficcionales originales y de archivo. Además de la gran importancia a la música y a la voz en *off*, Turturro, utiliza los subtítulos para escenas sin sonido que son parte de su recreación de la filmación de Fresán. La música extradiegética (fuera del espacio del espacio de la diégesis, del mundo creado por la narración) refuerza el carácter objetivado del filme, a pesar de que tenga pasajes friccionados. En el caso del filme de Sorín la música extradiegética también acompaña a las andanzas de Orélie y a su reemplazo por Vas. En este caso la música extradiegética colabora con la construcción de la diégesis propia del film.

La particularidad que tiene el cronotopo del camino es que no hay encuentros fortuitos con otros personajes como sucede en otras narraciones (Bajtín, 1989, p. 251). Esa falta de encuentros casuales otorga mayor previsibilidad al relato. Esto es propio de los relatos sobre la Patagonia. El héroe tampoco es culpable en el sentido tradicional, si lo es, es víctima de su necedad y su orgullo, de sus obsesiones. Tampoco hay un aprendizaje, Orélie muere, Fresán también y el personaje de Vass quiere seguir con otra historia de otro aventurero semejante, Pedro Borques, un andaluz que sublevó a los incas, el falso inca en el siglo XVII. Lo que sí parece haber en esas muertes es la expiación (Bajtín, 1989, p.271). El cronotopo del camino influye en la construcción de la identidad como una de tipo errante y en proceso. La figura de Orélie, el personaje histórico convertido en relato mítico. Además, en el caso de la película de Sorín se justifica narrativamente la cronotopía de la errancia (Escobar, 2016) o del vagabundeo (Bajtín, 1990; 1981) y de la incertidumbre (Escobar, 2012) por las condiciones de producción dentro y fuera del relato. La Patagonia aparece en estas dos películas, al contrario de lo sucede en otras(9), como un lugar que no es para la segunda oportunidad (Rodríguez Marino, 2018, p.5;10) sino del fracaso. Esta presencia de un destino malogrado en con escenario en la Patagonia es poco común, estos filmes contradicen la figura de la Patagonia como lugar de redención.

Orélie y sus espejos

Un rey para la Patagonia... es la historia que Turturro, el cineasta, también como personaje de su propia trama. Cuenta sobre la historia que Fresán quiso y no pudo narrar. Parte de ese juego de espejos es que sea la historia de Orélie Antoine de Tunens que luego sería incluida en el filme que el personaje ficticio,

David, quiere filmar en *La película del rey*. Sorín formó parte del equipo de filmación de Fresán. En los dos casos los filmes se llaman *La nueva Francia* (Telam, 22 de septiembre de 2022).

La insistencia en la presentación de Orélie en *Un rey para la Patagonia...* que, como el personaje histórico, no era más que un «modesto procurador francés sin alcurnia» según la locución en *off*, intenta resaltar la grandilocuencia de su empresa. Esa misma locura es la que aparece cuando David Vass en *La película del rey* se fusiona con el personaje de Orélie. Ya no hay financiamiento para su filme, un helicóptero lo va a buscar en medio del rodaje en la estepa. Un helicóptero desciende en medio de la escena y se advierte el peligro de incendio, se llevan a David (vestido como Orélie). Aun así, la empresa no ha terminado para el director ante la imposibilidad de aceptar la pérdida, un camarógrafo y la prostituta son los únicos que permanecen con ellos y miran desde el desierto como se va el helicóptero.

Hay más de un Orélie en cada uno de los filmes. Si bien esto es más evidente en el filme de Sorín, en el caso del de Turturro, aparece material de archivo y un fragmento de un reconocido reportaje al descendiente de Orélie

que también aparece en *La película del rey*. Se trata del mismo reportaje realizado en París para la televisión argentina. El material de archivo tiene uso diferente en cada uno de los filmes.

El juego de espejos se puede ver desde la posición de los cineastas: así como en *La película del rey* el personaje del director del filme sobre Orélie, *La nueva Francia*, en *Un rey para la Patagonia...* Turturro afirma que su filme es una obsesión. La posición de enunciación de este director está explicitada, en parte, en la voz en *off* afirmando que no es un documental ni una ficción sino una simbiosis de ambos. Es lo que ha sido trabajado a partir de 9 rollos de filmico que «definen su destino». Afirma el mismo director: «Porque ni se imaginan lo que es hacer una película con un muerto» (por Fresán).

Aquellos nueve rollos son parte también del juego de espejos que también forman el filme y, no solamente, las figuras de Orélie. El filme de Fresán se llamaba, asimismo, *La nueva Francia*, que quedó igualmente inconclusa por falta de fondos y por el exilio del director. La película de Fresán rodada en la Comarca Viedma-Carmen de Patagones (lugar de origen del artista gráfico) se denominaba una «superproducción histórica subdesarrollada». En realidad, eran sólo las filmaciones que había hecho en los años '70 junto a Jorge Goldemberg, quien luego fue guionista de *La película del rey* y a Carlos Sorín. El reflejo de ese rodaje interrumpido es la historia del filme de Sorín. A pesar de que este último director afirma contar la historia de *La nueva Francia* de Fresán en realidad produce un juego de espejos (Telam, 22 de septiembre de 2022) como se evidencia en el filme de Turturro. Este filme plantea el inicio de esta

lógica especular en su simple anécdota de pueblo narrada oralmente. Sin embargo, eso es parte del mito, ya existía bibliografía sobre Orélie.

Las variaciones de Orélie en las que aparecen en paralelo en el filme de Turturro y yuxtaponen el metraje original tomado de las grabaciones de Fresán con nuevas representaciones de Orélie. Hay una escena en la que también aparece el drama que lo que Orélie considera una traición es presentado por el director alternando blanco y negro y color para remarcar la artificiosidad de los gestos del devenido rey patagónico. La suerte corrida por Orélie, atrapado por el chileno Cornelio Saavedra Rodríguez (Méndez Barossi, 2019), aparece a través de un montaje⁽¹⁰⁾ (incluso de la elipsis) que combina fragmentos de documental, con capturas actuales de Carmen de Patagones y fotografías de fines del siglo XIX.

Orélie camina por una Buenos Aires del siglo XX mientras se narra el regreso de Fresán del exilio. Esto es parte de la reconstrucción ficcional que Turturro combinada con otras imágenes color y blanco y negro del material de archivo.

La figura de Orélie es en sus múltiples versiones una errante, excéntrica, rimbombante, marcada por el fracaso. Es cierto también que la sumatoria de recursos de locución en *off*, el material de archivo, las entrevistas y las nuevas representaciones de Orélie otorgan al filme un aire que también es exagerado (Bernardes, 20 de Octubre de 2011).

David Vass, el director ficticio de *La película del rey*, sería la representación de Juan Fresán tal y como fue pensado por Sorín. Sin embargo, ese personaje no se parece al excéntrico garboso que pulula en algunas escenas del filme de Turturro. Si Orélie es una figura fantasmagórica, Fresán también lo es.

Las figuras de Orélie encarnadas en David y en el actor que está presente en la mayor parte del rodaje en el filme de Sorín son figuras que se encadenan a través de un montaje lineal se respeta el orden cronológico de la historia. Por el contrario, en *Un rey para la Patagonia...* las figuras de Fresán, como un remedo de Orélie, las recreaciones en color de la figura de Orélie aparecen por medio del montaje en paralelo alternando acciones en tiempos o espacios diferentes. Las figuras de Orélie en *La película del rey* también se destacan por el uso de los planos enteros para mostrar al actor que lo personifica y varios planos medios mientras él y el director de la película interactúan a partir de las orientaciones de Vass. Esos planos se convierten en medios cuando el actor renuncia y Vass se caracteriza como Orélie.

En *Un rey para la Patagonia...* el actor que hace del personaje de Orélie en las grabaciones de Turturro aparece mediante plano americano y otro entero en una vieja casa abandonada en la época actual. También se lo ve a Orélie, nuevamente caracterizado, a través de un *close up* y un plano medio del francés solo, de pie. Ese plano se conjuga con otro americano de Fresán, solo y perdido, como Orélie.

Otro semejante es un plano entero en el que Orélie llega a lo que en realidad es Viedma como si fuese Fresán que regresa del exilio, también solo y desprovisto.

Así en definitiva hay por lo menos tres Orélie en el filme de Turturro: el propio que aparece en fotografías, el personificado por un local en los años '70 en la filmación de Fresán y por un actor en la reconstrucción de Turturro. Por lo menos dos en la película de Sorín: el actor amateur que lo personifica y Vass que lo reemplaza. Nunca hay un sólo Orélie.

A modo de cierre

La película del rey se presenta como un relato que, a pesar de la ironía sobre el centramiento en el punto de vista de Buenos Aires para mirar la Patagonia, lo sostiene. *Un rey para la Patagonia...* no está completamente exenta de esta mirada, esto sucede, en ambos filmes y en especial en la relación que mantienen con el territorio y el paisaje. Sin embargo, en las entrevistas Turturro intenta igualar el valor de los testificantes, reconociendo el valor de quienes fueron cercanos a Fresán y, muchos de ellos parten de la Comarca Viedma-Carmen de Patagones, pero sin naturalizar esta posición.

En las dos películas la construcción del cronotopo del camino está asociado al paisaje y a la confirmación de un territorio. Ese cronotopo del camino deparará algunas aventuras de las que habrá emplazamientos de permanencia transitoria para resguardarse o descansar. La Patagonia aparece en las películas como un territorio propicio para perderse, hostil, pero digno de ser conquistado. Esos paisajes se muestran, mayoritariamente, a través de planos generales o enteros.

La figura de Orélie aparece duplicada o con un alter ego en cada uno de los filmes como si el legado del francés fuese multiplicar sus obsesiones. Es de llamar la atención que ninguno de los filmes elija terminar con la muerte de Orélie, aunque haya material de archivo sugerente en *Un rey para la Patagonia...* Aunque Orélie fue arrestado es Vass quien, en el espacio del cuadro, es llevado por la Gendarmería por haber provocado el fuego. Finales los de los filmes que, salvo en el caso del de Sorín, no permiten pensar en la continuidad de la aventura.

Las vidas múltiples de Orélie, reproducidas en directores ficticios y reales, remiten a la insistencia, la obsesión de ese proyecto de constituir un reinado con la Araucanía y la Patagonia.

La excentricidad de Orélie aparece en los dos filmes. Ambos combinan historia y ficción. Son relatos sumidos en la derrota, el desamparo, la explotación y la tragedia. Estos son, solamente, algunos de los ingredientes de narraciones que explotaron en la Patagonia argentina a partir del exotismo. La particularidad del filme de Sorín es la de reactualizar la aventura de Orélie Antoine como un relato que se

narrar durante la primera etapa democrática (luego de la última dictadura cívico-militar) desde una posición porteña. El filme de Sorín antecede en un cuarto de siglo al de Turturro, hay posiciones que ya no se repiten, como las verbalizaciones sobre la apariencia de los pueblos originarios. Hay ironías que ya no son actuales. En *Un rey para la Patagonia...* se trata de reeditar esa experiencia fuera del centro, incluyendo a la Comarca Viedma-Patagones, imágenes no exentas de ironía. Es parte de su homenaje al que podemos calificar como otro soñador, el artista Juan Fresán.

La Patagonia aparece ligada a concepciones de vastedad, soledad, intemperie que, como habíamos señalado, las identificamos con el cronotopo del desierto. Aquí la región no representa una segunda oportunidad, sino que es sitio para la traición. Es para resaltar la estructura especular que tienen los filmes sobre la figura de Orélie como si no pudiese narrarse de otra forma.

Referencias bibliográficas

Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M., Vernet, M. (1995). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, España: Paidós.

Aumont, J. y Marie, M. (2002). *Análisis del film*. Barcelona, España: Paidós.

Bajtín, M. (1990). *Estética de la creación verbal*. Distrito Federal, México: Siglo XXI Editores.

Bajtín, Mijail. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, España: Taurus

Benedetti, A. (2011). Territorio: Concepto integrador de la geografía contemporánea En P. Souto (Coord). *Territorio, lugar, paisaje: prácticas y conceptos básicos en Geografía* (pp. 9-82). Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras/UBA.

Bernardes, H. (20 de octubre de 2011). Una historia de obsesión y fracaso, *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-23252-2011-10-20.html>

Bohoslavsky, E. (2008). *La Patagonia de la guerra de Malvinas al final de la familia ypefiana*. Los Polvorines, Argentina: Universidad Nacional de General Sarmiento/ Biblioteca Nacional.

Escobar, P. (2016). Cronotopías de la errancia: la Patagonia e *Invierno Mala Vida*. Ponencia presentada en el V Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual de la Universidad Nacional de Quilmes. Bernal, Argentina. Recuperado de: https://www.academia.edu/28742167/Cronotopía_de_la_errancia_la_Patagonia_en_Invierno_mala_vida

Escobar, P. (2014). Escenas de la Patagonia neoliberal: las representaciones de las actividades económicas en películas argentinas filmadas en la región (1985-2006), *Revista Estudios del ISHIR*, 4(8), 118-129.

Escobar, P. (diciembre, 2012). Cronotopías de la incertidumbre: escenas de la Patagonia neoliberal Comunicación iS +D (Ed.). Ponencia presentada en las VII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina. Recuperado de <http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar/actas/Escobar.pdf>

Escobar, P. (2007). Cine e historia: la Patagonia en imágenes (1936 1976). En Anónimo (Ed.), Actas de las XI Jornadas Interescuelas / Departamento de Historia. (pp.9-21). Tucumán, Argentina. Recuperado de: <http://www.aacademica.org/000-108/463>

Escobar, P. (2008). ¿Paisaje después de una derrota? Ideología, alegoría y utopía en *La película del rey*. Ponencia presentada en VIII Jornadas Nacionales y V Latinoamericanas del Grupo de Trabajo Hacer la Historia. A 90 años de la Reforma Universitaria. Córdoba, Argentina.

Foucault, M. (2010 [1994]). Espacios diferentes En: Ángel Gabilondo *Obras esenciales*. Madrid, España: Paidós.

Méndez Barossi, R. Orlie Antoine de Tounens, ¿Un aventurero o un agente de Napoleón III? (2019) *Anuario de Historia*, N°3. Recuperado de <https://anuariodehistoria.unr.edu.ar/index.php/Anuario/article/view/272>

Navarro Floria, P. (2002). El desierto y la cuestión del territorio en el discurso político argentino sobre la frontera Sur. *Revista Complutense de Historia de América*. 28(1), 139-168.

S/A. (22 de septiembre de 2022). El francés que hace 160 años se autoproclamada rey de la Araucanía y de la Patagonia. *Telam*. Recuperado de <https://www.telam.com.ar/notas/202209/605535-sorin-rey-patagonia-Orélie-antoine-tounens-chile-mapuche-monarquia.html>

Rodríguez Marino, P.(2018).Capítulo 18. Emplazamientos y cronotopos en Historias mínimas y en Tierra adentro En : Núñez, P., Núñez, A., Tamagnini, M., Matossian, B., y Odone Correa, C. (Comps.) *Araucanía Norpatagonia II : La fluidez, lo disruptivo y el sentido de la frontera*.(493-521) Viedma, Argentina : Editorial UNRN. Recuperado de <http://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/5799>

Rodríguez Marino, P- e Iriarte, Facundo (2019) Los caminos del duelo, el castigo y la expiación: narraciones sobre la Patagonia. En: Baldessar, M.J. & Monje, D. I. (Org) *Diálogos Latino-Americanos: coloquios Brasil-Argentina*. (pp. 307-3018). San Pablo, Brasil: INTERCOM.Recuperado de RID-UNRN: Los caminos del duelo, el castigo y la expiación: narraciones sobre la Patagonia.

Rodríguez Marino, P. (2019). Discursos y escenificaciones sobre la Patagonia en el cine argentino. Recuperado de <http://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/7924>

Souto, P. (2011). El concepto de paisaje. Significado y usos en la geografía contemporánea. En P. Souto (coord). *Territorio, lugar, paisaje: prácticas y conceptos básicos en Geografía* (pp.129-183). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras/UBA.

Sorín, C. (Director y Productor). (1986). *La película del rey* [Película] Recuperada de: <https://youtu.be/Xhv3cZQYBXo?si=2dLkE2ZwDPbt0y2A>

Bruno, A. (Productora) y Turturro, L. N. (Director). (2011). *Un rey para la Patagonia. Una superproducción subdesarrollada.* [Documental] Recuperada de: <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/7917/>
<http://anuariodehistoria.unr.edu.ar/ojs/index.php/Anuario/index>

Notas

(1)Ni siquiera hay un sólo nombre o grafía para Orelie, Orélie, Orlie, Orllie y Aurelie.

(2)El término porteñizante se utilizó para designar relatos centrados en la perspectiva de Buenos Aires y cuyas formas se imponen para representar otras regiones del país.

(3)Playa de la zona de la Comarca Viedma-Carmen de Patagones poblada por esos animales.

(4) a región o el territorio se definen a partir de prácticas culturales y materiales, son categorías heurísticas (Benedetti, 2011).

(5) Una *road movie* es lo conoce como película de carretera, está centrada en el viaje y tanto en los motivos como los personajes.

(6) La Línea Sur en la provincia de Río Negro se extiende desde la zona atlántica hasta llegar a la zona andina.

(7)Involucra el ritmo, la duración, el movimiento y el tamaño. Permite discernir el punto de vista (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1995, p. 41-42).

(8) Se lo denominó de esta forma para señalar a las narraciones que privilegiaban este espacio-tiempo, exploraban el vagabundeo y se asociaban con el cronotopo del camino y con la sensación de desamparo e intemperie frente a lo que designamos como cronotopo del refugio.

(9)Por ejemplo, en *Historias mínimas* (Carlos Sorín, 2002), *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999) o *La reconstrucción* (Taratuto, 2013).

(10) Permite vincular el punto de vista, el encuadre y el espacio narrativo (Aumont y Marie, 2002, p. 175-176).