



## Notas a propósito de *La película del rey* (1986) de Carlos Sorín [1]

Lic. Ana Verónica Juliano

Universidad Nacional de Tucumán  
[verojuliano@gmail.com](mailto:verojuliano@gmail.com)

---

### Localice en este documento

Buscar

**Resumen:** Diversas textualidades emergentes en los años inmediatos a la caída de la última dictadura militar en Argentina (1976 - 1983), recurren en una serie de aspectos formales, que prefiguran una poética que las aglutina: autorreferencialidad; indefinición genérica; cuestionamiento al discurso hegemónico de la historiografía; uso estratégico del humor, la parodia, el erotismo y la escatología. En esta línea crítica se inscribe la *opera prima* de Carlos Sorín, *La película del rey* (1986).

**Palabras clave:** Argentina - post-dictadura - film - dialogismo

Cierta parte de la producción de sentido gestada en el campo cultural argentino de la post-dictadura, disputó un espacio de significación legítima con el discurso - monológico y unilateral [2] - sostenido por los militares y algunos sectores de la sociedad argentina.

Estas producciones emergentes tuvieron por objeto la experiencia histórica y se constituyeron, en el sentido bajtiniano del término, como *palabras responsivas* [3] a la uniformidad y alienación impuestas por las políticas implementadas entonces [4]. En esta línea crítica se inscribe *La película del rey*, *opera prima* de Carlos Sorín.

Analizando diversas textualidades de los años inmediatos a la caída del régimen, advertimos la recurrencia de una serie de aspectos formales en el *corpus*:

- 1.- Los textos se tornan autorreflexivos.
- 2.- Se produce la hibridación de las fronteras genéricas.

3.- Se evoca la “totalidad” a partir de fragmento, en clave metonímica. Problemática de la representación.

4.-Se cuestiona fuertemente el discurso historiográfico.

5.- Proliferan textos codificados desde el humor negro, el absurdo, la parodia, lo erótico - escatológico.

Este patrón en el modo de producción de los discursos se comprende sólo a partir de la dialéctica del texto con el contexto, es decir, la relación de permanente retroalimentación entre las producciones culturales y las condiciones socio-históricas en las que tienen lugar y que van configurando diversos sistemas de valores, formas de la conciencia y visiones del mundo que se filtran en los textos. En palabras de Valentín Voloshinov:

El pensamiento y el mundo interno de cada uno tienen su auditorio social estabilizado, que comprende el entorno en el cual se forman las razones, los motivos, los valores (Voloshinov, 1976: 108)

A continuación, analizaremos estos aspectos en el film antes mencionado.

## **1. Los textos se tornan autorreflexivos.**

*La película del rey* toma como referencia la historia de Orllie Antoine de Tounens, un aventurero francés que, hacia 1860, se erige rey de la Araucanía. El film no representa esa historia sino las vicisitudes de la filmación de la misma. La estrategia del film dentro del film, nos remite a otras textualidades tales como *La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca* de Shakespeare (el teatro dentro del teatro), *Las Meninas* de Velázquez (la pintura en la pintura) o el *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes (la novela inserta en la novela) con quien la película establece una particular relación. Intoxicado por los relatos de viaje (como el caballero de la triste figura, por las novelas de caballería), el francés decide fundar una monarquía en la Patagonia argentina. Su proyecto se verá truncado: será traicionado y, luego, declarado insano y deportado.

La película se vuelve sobre sí misma: importa más el desarrollo del proceso que el producto resultante del mismo. David Vass, el joven director (*alter ego* de Sorín), permanentemente explicita su concepción acerca del cine (‘ficción pura’), como modo de vida (‘hay muchos modos de aguantarse la vida y éste es el mío, tampoco sé si es el mejor’), en permanente tensión con el mercado (‘es muy fácil hacerse el artista con el hambre de los compañeros’). Asistimos claramente, al desarrollo de una poética en la praxis artística.

## **2. Se produce la hibridación de las fronteras genéricas.**

El título del film funciona como primera entrada al texto y activa en el espectador su memoria genérica, lo predispone, le genera expectativas que se verán satisfechas -o no- al finalizar la proyección.

*La película del rey* alude a la épica pero lo hace en clave paródica. Desarticula las convenciones del género y les invierte el sentido. No hay héroes, ni grandes gestas. Sólo avatares que traen aparejados infortunios y fracasos.

Resulta evidente el diálogo con otras modalidades discursivas tales como el *western*. Primero, a través de la citación directa (David observa en su sala de proyección un *western*) y de la estilización, David filma “al modo de” la escena de la captura de la madama y los funcionarios del rey en manos de los indios.

## **3. Se evoca la “totalidad” a partir de fragmento, en clave metonímica.**

Se advierte una estructura de sentimiento en la que domina el desencanto, el escepticismo, la proliferación de enunciaciones disfóricas, de desacreditación de la utopía [5]. Como afirma José Pablo Feinmann:

La crisis de la Modernidad (crisis que la nueva novela debe elaborar ficcionalmente) se ha expresado en la pérdida de muchas certezas y en el coherente potenciamiento de nuevas categorías del Saber. Al cogito de Descartes, el Sujeto Absoluto de Hegel, el Ego trascendental de Husserl, al cogito prerreflexivo de Sartre se opone hoy un sujeto descentralizado, con múltiples puntos de vista que determinan verdades parcializadas, zonales. A la continuidad sustancial hegeliana, a la temporalidad lineal se oponen las temporalidades diferenciadas. A los metarrelatos de la Ilustración, el Idealismo Alemán y el Marxismo se opone una visión fragmentada de la historia, ajena a la utopía y, desde luego, a la esperanza (Feinmann, 1994: 205 - 219)

Tomando como referencia la historia particular de un excéntrico, como Tounens, se alude a la imposibilidad de comprender la Historia como un bloque unitario y coherente, sin contradicciones. Por ello se toma un fragmento, nostálgico de la totalidad y, en clave metonímica, se quiere reponer ese sentido fracturado.

#### 4. Se cuestiona fuertemente el discurso historiográfico.

Partiendo de la idea benjaminiana de que “la tarea consiste en cepillar la historia a contrapelo”, estas series discursivas están movilizadas por el afán de cuestionar la denominada “historia oficial”, discursivizada desde el poder y aceptada como legítima por el cuerpo social.

Se recogen aquí las voces marginales, de los “subalternos” que vienen a desestabilizar el *statu quo*: abundan locos, traidores, ebrios, prostitutas, homosexuales. Ellos son los protagonistas de esta historia, una historia sin mayúscula; los antagonistas de la Historia.

#### 5. Proliferan textos codificados desde el humor negro, el absurdo, la parodia, lo erótico-escatológico.

Ya hemos mencionado la presencia del elemento paródico en cuanto al verosímil de género, en relación a la épica y el *western*.

Los personajes que acompañan al monarca Orllie Antoine de Tounens, responden a una estética grotesca, colindante con lo escatológico: el valiente cacique tiene problemas con la bebida; un ministro, ‘tahúr, estafador y aventurero’; el otro, ‘patético galán de meretrices’; el baquiano, ‘silencioso y traidor’; una madama de burdel con evidente sobrepeso y risa exagerada. Cabe señalar, además, que quienes encarnan estos personajes son artistas venidos a menos, artesanos, albañiles, empleados gastronómicos, prostitutas. Ningún actor profesional debido a la falta de presupuesto, posterior a la fuga del productor (las tensiones entre capital económico/capital simbólico, son permanentes).

En *La película del rey*, la dimensión interdiscursiva se hace evidente no sólo por la ya mencionada estrategia del film dentro del film sino también por la presencia conflictiva de distintos discursos (y por lo tanto, posiciones ideológicas) provenientes principalmente de la historiografía.

Como ya se ha señalado, este film contextualizado en la post-dictadura argentina propone leer el presente en clave histórica. La referencia del film enmarcado no es el pasado inmediato. No hay alusiones directas a la última dictadura pero puede recuperarse ese sentido en la condena al rey. Los motivos: ‘perturbar el orden público’ e ‘incitar a la rebelión’. Lo declaran loco y luego es desterrado.

Esta ponderación negativa del otro como “loco” (en la película: ‘es un orate, un demente, un lunático, un chiflado’) trae aparejada su anulación en tanto subjetividad. Michel Foucault reconoce diversos procedimientos de exclusión (la **prohibición** y las oposiciones **razón-locura** y **verdad-falsedad**). En palabras del autor:

Desde la más alejada Edad Media, el loco es aquél cuyo discurso no puede circular como el de los otros: llega a suceder que su palabra es considerada como nula y sin valor, no conteniendo ni verdad ni importancia, no pudiendo testimoniar ante la justicia, no pudiendo autenticar una partida o un contrato, no pudiendo ni siquiera, en el sacrificio de la misa, permitir la transubstanciación y hacer del pan un cuerpo [...] (Foucault, 1992: 13)

En este caso, el rey es concebido como una alteridad amenazante al estado de las cosas. ¿En qué radica su poder desestabilizador? Tiene un proyecto colectivo, de integración, cuyo sustento es el derecho natural de que todos los hombres son iguales. En palabras de Vass (el joven director): ‘yo creo que no es un hombre loco, en todo caso, es un hombre que tiene una idea, un proyecto’.

La declaración de la locura y el destierro como condena, aluden oblicuamente a una estructura social en la que el pensamiento disidente es castigado [6], dejando en evidencia el autoritarismo y la imposición de valores que fomentan, entre otros, el individualismo en detrimento de los proyectos colectivos, tal como sucedió durante las dictaduras en Latinoamérica. Como plantea Andrés Avellaneda, el régimen propuso *un modelo arquetípico de felicidad basado en la aceptación y el no cuestionamiento, en un estilo de vida simple frente a lo complejo reputado como desviación, anormalidad, patología* [7].

Otro aspecto interesante es el doble movimiento de mitificación y desmitificación de las geografías americanas. En consonancia con los discursos críticos respecto a la conquista de América y las

construcciones ficcionales de los espacios (nos referimos a las imágenes preconcebidas de los “conquistadores” como “paraíso” o “vacío”), también en *La película del rey* se entrecruzan estas visiones. Además, la inclusión de un elemento que produce cierto extrañamiento en esta geografía imaginada, una presencia tropical - ‘otra dimensión americana’ ligada a lo exótico- representada por la actriz brasileña.

Persistente aún en el imaginario colectivo, la Patagonia se construye como un ámbito propicio para la concreción de un proyecto: para Orllie Antoine de Tounens fundar una monarquía; para David Vass, filmar su película. La utopía al alcance de la mano. Ambos casos están signados por el fracaso y sobreviene el desencanto.

No obstante, el joven director no se resigna y, en el camino de regreso a Buenos Aires, empieza a gestar un nuevo proyecto filmico: la historia de Pedro Bohorquez, el falso inca, en los Valles Calchaquíes. En definitiva, otra propuesta alternativa a los sentidos históricos dominantes, que igualmente toma como protagonista a un personaje marginal y se despliega sobre un espacio “otro”, excéntrico, en una geografía imaginada.

Final abierto. La película se refleja infinitamente sobre los espejos enfrentados.

## Notas

- [1] *La película del rey* (Argentina, 1986). Dirección: Carlos Sorín. Producción: Perla Lichteinstein y Gustavo Sierra. Guión: Jorge Goldenberg y Carlos Sorín. Fotografía: Esteban Courtalón. Elenco: Julio Chávez, Ulises Dumont, Miguel Dedovich, Villanueva Cosse, Ana María Giunta, David Llewellyn, Roxana Berco, Marilia Paranhos, Rubén Szumacher, César García, Hilda Rey, Marcela Luppi, Fernando Bravo, Diego Varzi, Roberto Pagés. Edición: Alberto Yacellini. Música: Carlos Franzetti. Sonido: Bebe Kamín y Miguel Ángel Polo. Escenografía: Margarita Jusid. Vestuario: Margarita Jusid. Duración: 107 minutos.
- [2] “La palabra de fronteras consagradas e inexpugnables, y por lo tanto palabra inerte, con limitadas posibilidades de contactos y combinaciones. La palabra que frena y congela el pensamiento. La que exige repetición piadosa, no desarrollo posterior, correcciones y complementos”. (Bajtín, 1982: 355)
- [3] “Así, pues, toda comprensión real y total tiene un carácter de respuesta activa y no es sino una fase inicial y preparativa de la respuesta (cualquiera que sea su forma)”. (Bajtín, 1982: 258)
- [4] “Dentro de la política represiva y autoritaria destaca la uniformidad del pensamiento [...]; la erradicación de toda disensión o crítica; la despolitización; el uso de metáforas simplistas que equiparan el país con el hogar y el gobierno con el padre [...], o a la subversión con una enfermedad que debe ser erradicada mediante cirugía; por último, la banalización de los mass media.” (Corbatta, 1998: 3)
- [5] “Temáticamente las producciones artísticas y culturales que emergieron a fines de los 80 y durante los 90 se concretaron en ficciones cuyo registro más tiene de disfórico que de eufórico, más de melancólico que de feliz, más de nostálgico que de programático”. (Lillo, 1995: 32)
- [6] Los militares (y parte de la sociedad argentina) denominaron “locas” a las Abuelas de Plaza de Mayo. Con este gesto, intentaron invalidar su discurso, y por lo tanto, su búsqueda y la lucha por la recuperación de hijos y nietos desaparecidos durante la dictadura.
- [7] (Avellaneda, 1983: 996)

## Bibliografía

- Avellaneda, Andrés: “Best - seller y código represivo en la narrativa argentina del ochenta: el caso Asís”. *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIX, 1983, N° 125, pág. 983 - 996.
- Bajtín, Mijail (1982): *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, México.
- Benjamin, Walter (1989): *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus, Buenos Aires.

*Corbatta, Jorgelina (1998): "Veinte años después: Beatriz Sarlo y la cultura de la resistencia en Argentina durante la Guerra Sucia".*

<http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Corbatta.pdf>

*Feinmann, José Pablo (1994): Ignotos y famosos. Política, posmodernidad y farándula en la nueva Argentina. Grupo Editorial Planeta, Buenos Aires.*

*Foucault, Michel (1992): El orden del discurso. Tusquets Editores, Buenos Aires.*

*Lillo, Gastón: "El cine y el contexto político-cultural en el Chile de la post-dictadura". Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Vol. XX, 1995, N°1, pág. 31 - 42.*

*Voloshinov, Valentín (1976): El signo ideológico y la filosofía del lenguaje. Nueva Visión, Buenos Aires.*

*Williams, Raymond (1997): Marxismo y Literatura. Editorial Península, Barcelona.*

© Ana Verónica Juliano 2010

*Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*

*El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/reysorin.html>*

---

**Portada** 