

Las caras del rey. Un ensayo sobre la potencia del retrato en el cine

Por Fernanda Alarcón*

Resumen: El presente ensayo explora la potencia del retrato en el cine a partir del análisis de *Rey* (2017), película de Niles Atallah sobre Orélie Antoine de Tounens, el autoproclamado Rey de la Araucanía y la Patagonia. Se plantea la pregunta: ¿puede una película ser un retrato? Desde esta premisa, analiza cómo *Rey* desafía las convenciones del retrato, combinando técnicas experimentales y material de archivo para generar una representación fragmentada y alucinatoria del personaje. A través de referencias a teóricos como Jean-Luc Nancy, John Berger y Laura Malosetti Costa, el ensayo examina el retrato como una imagen ambigua y performativa, que oscila entre la fijación de una identidad y su disolución. Las tensiones entre documento y ficción, historia y mito, confluyen en la exploración de la imagen de Orélie Antoine como un rostro caleidoscópico que se descompone en máscaras multiplicadas, hechas de texturas fílmicas, fotográficas, animadas, digitales, que giran y cambian de forma. Finalmente, *Rey* se presenta no sólo como un retrato del personaje histórico, sino también como una reflexión sobre el cine como herramienta para repensar la memoria y la identidad colectiva.

Palabras clave: retrato, estudios visuales, cine chileno, cine histórico, medios.

Os rostos do rei. Um ensaio sobre a potência do retrato no cinema

Resumo: O presente ensaio explora a potência do retrato no cinema por meio de uma análise de *Rey* (2017), filme de Niles Atallah sobre Orélie Antoine de Tounens, o autoproclamado Rei da Araucanía e da Patagônia. Levanta-se a questão: um filme pode ser um retrato? Partindo dessa premissa, analisa-se como *Rey* desafia as convenções do retrato, combinando técnicas experimentais e material de arquivo para gerar uma representação fragmentada e alucinatória da personagem. Por meio de referências teóricas como Jean-Luc Nancy, John Berger e Laura Malosetti Costa, o ensaio examina o retrato como uma imagem ambígua e performática, que oscila entre a fixação por uma identidade e sua dissolução. As tensões entre documento e ficção, história e mito, se unem na exploração da imagem de Orélie Antoine como um rosto caleidoscópico que se decompõe em máscaras multiplicadas, feitas de texturas fílmicas, fotográficas, animadas e digitais, que giram e mudam de forma. Por fim, *Rey* é apresentado não apenas como um retrato de uma figura histórica, mas também como uma reflexão sobre o cinema como ferramenta para repensar a memória e a identidade coletiva.

Palavras-chave: retrato, estudos visuais, cinema chileno, cinema histórico, mídias.

The Faces of the King. An essay on the power of the portrait in film

Abstract: The present essay explores the power of the portrait in cinema through the analysis of *Rey* (2017), a film by Niles Atallah about Orélie Antoine de Tounens, the self-proclaimed King of Araucanía and Patagonia. This question is raised: can a film be a portrait? From this premise, it analyses how *Rey* challenges the conventions of the portrait, combining experimental techniques and archival material to generate a fragmented and hallucinatory representation of the character. Through references to theorists such as Jean-Luc Nancy, John Berger and Laura Malosetti Costa, the essay examines the portrait as an ambiguous and performative image, which oscillates between the fixation of an identity and its dissolution. The tensions between document and fiction, history and myth, come together in the exploration of the image of Orélie Antoine as a kaleidoscopic face that breaks down into multiplied masks, made of filmic, photographic, animated and digital textures, which rotate and change shape. Finally, *Rey* is presented not only as a portrait of the historical figure, but also as a reflection on cinema as a tool to rethink memory and collective identity.

Key words: portrait, visual studies, period drama, Chilean cinema, medium.

Fecha de recepción: 05/11/2024

Fecha de aceptación: 26/03/2025

1. Introducción: cine y retrato

¿Se puede pensar una película como un retrato? ¿Cuáles son los roces, las tensiones y efectos¹ que surgen al leer a la imagen en movimiento a partir de un formato que usualmente se asocia a la imagen fija (pintura, fotografía)? ¿Por qué por momentos, en el cine, parece posible intercambiar vida y retrato con facilidad? Propongo rondar la película *Rey*, de Niles Attalah desde la mirada del retrato.²

¹ Menciono los efectos buscando poner en el centro la materialidad de la historia desde el encuadre de los nuevos materialismos de las ciencias sociales y humanas de los últimos años, que proponen que el mundo material no implica entidades fijas, estables, sino relacionales, en constante flujo. En la cultura visual, en particular, la materialidad de las obras deja de ser considerada como materia pasiva o inerte, y adquiere “vibración” (Bennett, 2010) o “agencia” (Latour, 2004), tejiendo intercambios críticos y afectivos que consideran la subjetividad de lxs espectadorxs. Esta preocupación permite en este caso repensar radicalmente el estatus del cine desde su fuerza expresiva, el cruce interdisciplinario con imágenes dentro y fuera del ámbito artístico.

² Antes de comenzar quizá es pertinente aclarar que *Rey* es una obra latinoamericana que se sitúa entre el cine histórico y el experimental, lo que de por sí genera un enorme atractivo para la reflexión y la discusión. Sin embargo, el foco de este ensayo está puesto en la dimensión del retrato, lo que podría pensarse que distancia el análisis de la obra de otros asuntos como los vínculos entre cine e historia, la dimensión de imaginación histórica y el registro documental, pero que en realidad emergen desde la mirada especial que propicia este género. Quiero decir, que esta película se puede pensar desde

De todas las clases de imágenes, el retrato es una de las más singulares y singularizantes. El retrato intenta capturar la vida sensitiva de una persona porque se detiene y nos detiene sobre el rostro. Es cierto que también podría ser afirmado exactamente lo opuesto: actualmente, en tiempos de redes sociales, vivimos en medio de la proliferación y banalización del retrato, volviéndose un tipo de imagen convencional, poco trascendente, pasajera.

Tal vez sea útil ubicarnos en el medio, en una zona *entre* lo singular y lo convencional. Propongo abordar el retrato como un punto crítico, punzante para la cultura visual, un tipo de imagen en donde lo individual y lo colectivo se conjugan, realizan un intercambio. Jean Luc Nancy propone pensar la invención del retrato no tanto como una imagen placentera y certera del rostro humano sino “superficialmente”, como “una relación en la que hay un abordaje que nos aborda”. Las iluminadoras reflexiones filosóficas de este autor sugieren que “el sujeto es la obra del retrato, y es en esta obra donde él se encuentra o se pierde” (Nancy, 2006: 34).

Ya sólo por esto el retrato sería de interés, por su exposición y performatividad, dos maneras punzantes en la contemporaneidad, pero, además, es en la investigación y en la reflexión sobre la historia,³ en donde este abordaje tiene un valor especial. Conocemos, pensamos, discutimos el pasado, acompañados de los retratos como

muchos enfoques, pero este recorte es relevante en dos maneras: desde el contexto de este dossier temático que se enmarca dentro del grupo de estudio dirigido por Mariano Veliz, dedicado a pensar el retrato en el cine, y desde la forma ensayo que propone un recorrido abierto y movido mimetizándose con su objeto.

³ Para indagar la relación entre cine e historia, así como la discusión de los umbrales entre documental, ficción e imaginación, el punto de partida fundamental de este artículo, y de una investigación mayor que me encuentro realizando, se ubica en la obra de Hayden White (2010 y 2018). Destaco el concepto de “historiofotía” que el autor trama en diálogo con Robert Rosenstone (1997 y 2013) y que promueve la evidencia de las imágenes, no como ilustraciones o suplementos sino como máquinas visionarias con fuerza propia. Valoro también sus ideas en torno al “pasado práctico” y la “escritura modernista” como valoración de narrativas fragmentarias, ficcionales y móviles, de modo que el pasado se perfile desde constelaciones prácticas más que como el tipo de pronóstico o proyección abstracta de las ciencias sociales. En este contexto, la película *Rey* puede ser considerada una obra reflexiva, distanciada y multicausal que no sólo habla del pasado, sino que también realiza una reflexión crítica, imaginativa y sensible hacia su tiempo de realización. Asimismo, son también sustrato de este trabajo otros autores como Marc Ferro (2008), Pierre Sorlin (1985) y Jacques Rancière (2013), quienes proponen considerar a la historia como el tiempo en el que quienes no tienen —o no han tenido— derecho a ocupar y cuestionar su lugar en la sociedad pueden ocupar las imágenes.

herramientas clave. Y no quiero asentar una idea de herramienta, de apoyo o ilustración sino como presencia de peso propio, una forma visual tremendamente presente. El retrato es un modo de ver, una forma que piensa, una superficie actual. En su bellissimo análisis de los retratos públicos, Laura Malosetti Costa destaca la importancia del contexto histórico y social en la producción y recepción de los retratos. Considera cómo los retratos no solo reflejan la imagen de un individuo, sino también las ideas y valores de una sociedad en un momento determinado. La autora menciona ideales, naciones, comunidades políticas que producen identificaciones de complejos mundos de ideas, en estado de cambio y discusión, que en su devenir propagan indagaciones y explicaciones ricas para la historia y las ciencias sociales.

En nuestra cultura, hay una sostenida identificación del retrato con las ideas y acciones del retratado, arraigada en las formas de vincularse con estos artefactos: parecen los documentos más precisos, exactos en sus detalles e imprescindibles para conocer a un personaje. Y, sin embargo, suelen ser ambiguos, manipulables y tramposos; lo han sido siempre, pero lo son cada vez más. La tecnología ha producido una liviandad y unas posibilidades inéditas de manipulación y circulación instantánea de las imágenes, cuya deriva y destino aún no conocemos (Malosetti Costa, 2022: 13).

Una imagen descriptiva y vinculante, más ambigua y plástica de lo que creemos. Persigue la semejanza, muestra la personalidad e incluso el estado de ánimo desde la apariencia física de una persona, pero también puede esconderla, facilitar la manipulación, el escape de esa mirada retratada. Frescos, pinturas, dibujos, cuadros, esculturas subrayan e idealizan un determinado papel social de quien es retratado, retratada. La pose, el gesto, el atuendo y el entorno son los hilos principales del tejido del retrato. Es entonces un tipo de registro corpóreo, que confirma visualmente la existencia de una vida y que propaga sentidos, sentimientos y significados cambiantes a través del tiempo. Es testimonio de una cantidad de otros discursos no dichos, tal vez imprevistos pero asimilados: diferencias e ideas de pertenencia socio-

económicas, étnicas, vinculadas a géneros sexuales, diversidades epocales y culturales.

El cine puede complejizar la situación de ubicarnos “ante” un rostro. Al mostrar cuerpos vivos, hablando, moviéndose, puede montar una narración, generar otros recorridos no solamente visuales o táctiles. La perspectiva desde “el ojo variable del cine” —como diría Jacques Aumont— puede combinar muchos perfiles. La simultaneidad de estímulos visuales que constituyen nuestra vida contemporánea y las posibilidades tan diferentes de consumos, producciones e intervenciones sobre los acontecimientos, resultado de la cultura visual, hace que el acercamiento desde un único medio, un único punto de vista o en un solo lugar se vuelva “poco”, por muy estático, uniforme o lento. Como sintetiza John Berger, vivimos tiempos bien distintos a los del apogeo del retrato histórico:

Se diría que las demandas de la visión moderna son incompatibles con la singularidad del punto de vista, una premisa esencial del “parecido” pictórico estático. Esta incompatibilidad guarda relación con una crisis general que atañe el significado de la individualidad. La individualidad ya no puede enmarcarse en los términos de unos rasgos manifiestos de la personalidad. En un mundo de transición y revolución, la individualidad constituye un problema inseparable de las relaciones históricas y sociales, hasta el punto de que no admite ser revelada mediante las simples caracterizaciones de un estereotipo social preestablecido. Cada modo de individualidad está hoy relacionado con la totalidad del mundo (Berger, 2017: 38).

Subrayo cuando Berger destaca “cada modo de individualidad” (este autor que en toda su obra nos recuerda amorosamente que las imágenes del arte nos tocan, acompañan y constituyen porque nos ponen en contacto con otras maneras de mirar el mundo), abordando así la pérdida de protagonismo del retrato a partir de un cambio a nivel social y cultural de la individualidad. Cada individuo traza vínculos con un todo, un tejido más amplio y complejo de otrxs que hace que esa unidad mínima que es cada quien no pueda concebirse separado de un sistema de relaciones. La cita pertenece a un ensayo publicado con diferentes títulos en diferentes libros: “La

imagen cambiante del hombre en el retrato” (2017) o “El fin del retrato” (2018). Como en otros escritos, Berger piensa desde el lugar recurrente de ciertas formas de la historia del arte: ante el boceto, el paisaje, el retrato, se pregunta: ¿pasaron de moda? En este sentido y en el contexto contemporáneo, pensar una película como retrato puede permitirnos plantear una perspectiva de diálogo con la historia del arte, un roce con la tradición, al mismo tiempo que nos da la oportunidad de pensar sus cambios. El retrato como forma visual y forma que propone un encuadre, es una invitación a meternos en unos límites que permiten mirar desde una recurrencia y también invitan a abordar ese recorte, esa exposición en el desborde del presente.⁴

2. Retratos pre-existentes

La historia oficial repetidamente ha caricaturizado a Orélie como a un loco que intentó sin éxito establecer un reino en territorio mapuche.⁵ Así la sola idea del Reino de la Araucanía y la Patagonia queda descartada como un delirio decimonónico de un francés quijotesco. Una visión levemente distinta es la que lo pone como un agente de Napoleón III con planes de levantar un protectorado francés al sur del Biobío, lo cual se descarta por falta de pruebas. Pero para un escritor mapuche como Pedro Cayuqueo, autor del libro *Historia Secreta Mapuche*, la historia de Orélie puede delinear un poderoso legado de soberanía indígena, que sigue repercutiendo en los debates actuales:

El Wallmapu no estaba bajo la soberanía de Chile. Y tampoco podía estarlo, ya que nunca fue territorio bajo dominio español. Se trataba de un territorio libre gobernado por

⁴ Este ensayo —como decía antes— forma parte de un dossier dentro de un grupo de estudio y también se desprende de una investigación doctoral en proceso titulada “La piel de la historia. Nuevos modos de sentir el pasado en el cine latinoamericano contemporáneo”. Allí, lo que propongo es pensar un grupo de películas de ese cine que se detienen sobre el choque cultural entre funcionarios, científicos, exploradores, extranjeros frente al territorio latinoamericano. Lejos de las películas históricas *mainstream*, aquí lo no narrado, incierto, crítico de los procesos de colonización y conquista destaca cuerpos que no son blancos, heterosexuales, masculinos, respetables, heroicos, enderezados. Hay una sutil y gradualmente resonante insistencia del devenir, del proceso de diálogo con la tierra, el clima, la vegetación, los animales, así como un notable cambio en la presencia y agencia de las mujeres, lo que en su conjunto propone repensar y revitalizar el pasado. Algunas de las películas son *Jauja*, de Lisandro Alonso (2014), *El abrazo de la serpiente*, de Ciro Guerra (2015), *Ex-isto*, de Cao Guimãraes (2016) y *Zama*, de Lucrecia de Martel (2017).

⁵ Cfr. Álvarez (2006); Bello (2011); Braun Menéndez (1973); Salgado (2020) Escobar (2021) y Saramone (2005).

poderosos lonkos y caciques, cuya investidura era similar a la de jefes de Estado. Y que hacían y deshacían a su antojo. De allí la atención con que importantes lonkos escucharon en su minuto los ofrecimientos de Orélie Antoine. Kilapán fue uno de ellos. También el gran Calfucura en las pampas. Este llegó a darle protección en sus tolderías de Salinas Grandes en 1868, tras ser perseguido a muerte el francés por las autoridades chilenas (Cayuqueo, 2017: 210).

Como vamos a ver, es en esta línea que se va a inscribir el retrato de Niles Atallah, como un intento de tensar una interpretación histórica de la relación entre el Estado chileno y el pueblo mapuche. Pero antes de entrar en su análisis convendría, por lo menos, mencionar que Orélie ya había sido representado en dos películas anteriores realizadas al otro lado de la Cordillera de los Andes: *La película del rey*, de Carlos Sorín (1986), y *Un rey para la Patagonia*, de Lucas Turturro (2010), dos films que desde distintas decisiones estilísticas buscan acercarse a este extraño rey. La ópera prima de Sorín es un film de ficción que, en clave de comedia, cuenta la historia de un director de cine que quiere filmar una película sobre el rey de la Patagonia. Dirigir, conquistar, conseguir recursos, aceptar deserciones, son algunas de las acciones que dan lugar a escenas, reflexiones sobre los límites difusos entre pasado y presente, entre ficción y realidad. Carlos Sorín realizó *La película del Rey* inspirado en un rodaje trunco del que participó como director de fotografía. En 1971, el artista gráfico y publicista Juan Fresán se había propuesto llevar al cine la historia de Orélie Antoine de Tounens. La película, que llevaría por título *La Nueva Francia*, quedó inconclusa, primero por falta de fondos y luego porque su autor debió exiliarse en Venezuela.

Lucas Turturro, en *Un rey para la Patagonia*, retoma las huellas de esa primera película, para la cual Fresán lo había contactado con el pedido de rescatar y reencontrarse con el inédito material filmado. Turturro volvió a escenarios originales y recopiló testimonios, de modo que el juego de enlazar las dos historias, pasado y rodaje, una dentro de la otra, volvió a mezclarse y repetirse.

Quiero destacar, con la mención de estas dos películas previas, que nos encontramos ante un personaje que causa una especial fascinación para el cine porque moviliza el

pasado, porque desata un imaginario y porque es desafiante de retratar. *La película del Rey* se estrenó en un momento de transición en la Argentina, después de la dictadura militar. La obsesión y frustración del personaje de Julio Chávez, David Vass, y su lucha por llevar a cabo su proyecto pueden interpretarse como una metáfora de la búsqueda de identidad y la necesidad de contar la historia de nuestro país. *Un rey para la Patagonia* es un documental de investigación que sigue los pasos de Orélie Antoine de Tounens, pero también los de Juan Fresán. Esta estructura de doble pesquisa enriquece la película, mostrando no solo la historia del "rey de la Patagonia", sino también las dificultades de abordar a ese personaje. En el rescate de memoria que concreta la película, se destaca la voz a los descendientes de los pueblos originarios que ofrecen su perspectiva sobre la figura de Orélie Antoine y su impacto en la región. Esto permite una visión más completa y matizada de la historia. *Rey*, a su vez, se aleja del documental tradicional y de la narrativa ficcional lineal. Atallah utiliza técnicas de animación, efectos visuales y sonido experimental para crear una experiencia inmersiva y onírica, por momentos surrealista y perturbadora. Explora las sombras y ambigüedades de la historia y la memoria, más que ofrecer una reconstrucción precisa del pasado.

Las tres son meta películas, reflexiones que conscientemente muestran, acercan, piensan el proceso de hacer y las dificultades de representar la historia en el cine. Los tres directores exponen las limitaciones del documental y la imposibilidad de capturar la verdad absoluta, dando lugar a las preguntas en torno al medio cinematográfico, a la construcción del relato y a la perspectiva y el punto de vista elegido. Podemos considerar que este rey es una rareza que abre lugar a una disyuntiva a nivel formal, argumental e inevitablemente es política. No queda claro si es que no quería avanzar sobre territorios y pueblos como gesto épico de dominio, o si la singularidad más bien fue su alianza con el bando de la historia que se llevó la peor parte. No quiero restarle valor ni complejidad a esta disyuntiva, pero tampoco creo que en este caso sea el punto resolverla, sino destacar que en estos films aparece un rey anti-rey, un líder menos organizado desde la imposición y el control de sí —al que nos acostumbramos los cuentos, los textos escolares, los estereotipos— sino más bien un hombre desbordado

de contradicciones, enredado en sueños y ambiciones delirantes. Como muestra el trabajo de Vania Barraza titulado “Historia, cine y montaje en *Rey* (2017) de Niles Attalah” es el montaje cinematográfico en tanto articulación, ensamble y creación de nuevos sentidos, el recurso fundamental que une a estos films para modelar esa extrañeza:

En *Rey* se entrelaza el montaje cinematográfico con el desmontaje deconstruccionista de la historia. La película suscita un viaje a un territorio inconquistable, como es el pasado, y en el proceso desestabiliza las fronteras entre la ficción y la realidad, la memoria y el olvido, la locura y la razón (Barraza, 2022: 102).

Estas películas muestran al rey destacando lo que insiste “entre” los rostros, los sonidos, los colores, los espacios, los ambientes son las intersecciones que empujan a los espectadores a reconsiderar el sentido de los hechos más allá de la palabra o los grandes gestos.

En el principio era el archivo

En la secuencia de títulos de crédito, mientras los nombres corren, la película parpadea, el sonido se entrecorta, tiene “fritura”. El fondo de la pantalla acusa desgaste, temblores, falsos empalmes, se nos está invitando a ingresar al pasado como algo sucio, ruinoso y también como algo “presente” que está siendo proyectado. Este material que golpetea nuestros ojos y oídos, que acerca texturas, revela que vibra: está vivo. El ingreso de una música permite un movimiento rápido de montaje que podríamos asemejar a un retroceso, algo así como un segundo gesto de mostrar-acercar “el rebobinar” la historia. Así se instala la primera aparición de la película, la primera imagen, que es una foto. Más concretamente, un retrato. Junto a algunos mapas y escritos, dos fotografías. *Rey* ubica su comienzo en una serie de archivos, documentos, fuentes son presentados re-encuadrados, insertos en un marco de bordes redondeados que parece emular una antigua proyección. Attalah combinó diferentes tipos de registro: archivos visuales del Instituto de Cine EYE de Ámsterdam, filmaciones en súper 8mm y 16mm y otros soportes digitales para, luego, traspasar

parte del material al celuloide y enterrarlo buscando deteriorarlo, ensuciarlo e integrarlo a la tierra. Así se intercala lo filmado ficcional, con metraje encontrado (*found footage*), escenas surrealistas, animaciones, recreaciones, con lo cual el gesto de la historia no es el de la dramatización sino en realidad un cuestionamiento que desestabiliza las etiquetas de género y propone reflexionar –como mencioné antes– sobre los procesos de montaje y producción de sentido específicos del cine.

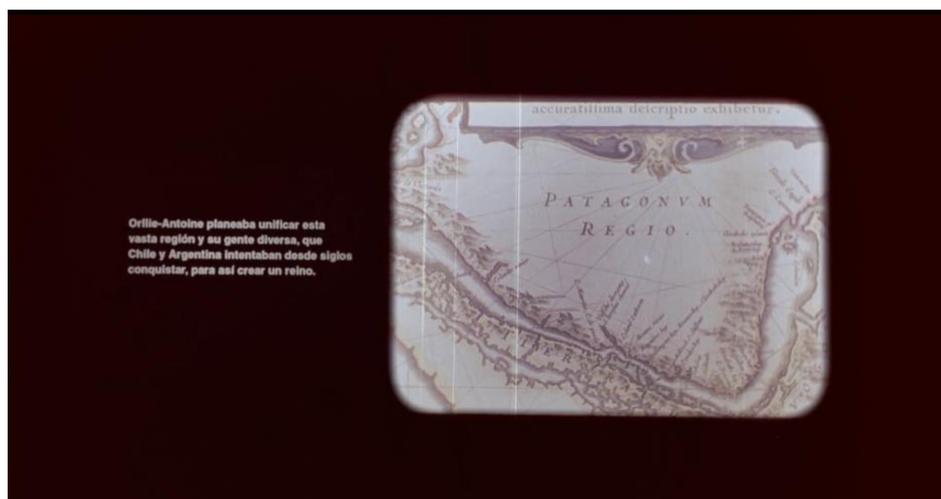
Ante la fotografía y con este contexto derruido, inestable y sucio, casi sin darnos cuenta aparecen preguntas: ¿es esa foto “real”, es aquel su rostro, su cuerpo cómo fue alguna vez? ¿El rey se veía así cuando posó ante la cámara de algún fotógrafo? Como propone Laura Malosetti Costa, hay un deseo de creencia, o de rodeo de verdad:

No parece haber identificación ni identidad posible sin la imagen de un rostro, aun cuando sea incierto su origen y su relación con el referente. Persiste un deseo o una creencia en la posibilidad de encontrar una *verdad* en las facciones, que es tal vez resultado del interés y el profundo conocimiento que tenemos del rostro humano, la capacidad de leer o de imaginar en él sentimientos, valores e ideas (2022: 14).

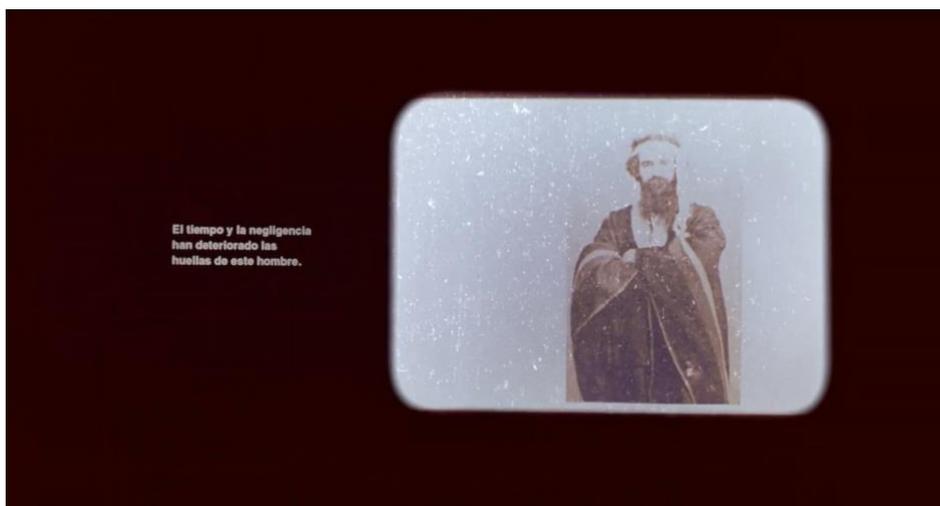
El encuadre del cine dice presente como intermediario de la lectura: el modo de mirar, exhibir y generar un encuentro con este personaje se fusiona con el medio audiovisual. Quiero comenzar deteniéndome en estos dos retratos.



Primera foto del rey999



Mapa de la región



Segunda foto del rey

Estas son las fotos más famosas de Orélie. No sabemos quién las tomó, pertenecen al dominio público, están a disposición en el vasto universo de las redes. Las ubicamos a finales del siglo XIX. Son el testimonio de la forma física del rey de la Patagonia, con esta especial duplicidad que nos permite salir del individuo. Son dos maneras de presentarse ante la cámara y ante la mirada de los demás. Estas dos caras son las que quiero pensar en primer lugar, porque nos hablan de su proyecto, de una intencionalidad personal y política vinculada al retrato. Estos retratos existen como documentos y son el punto de partida de la película para presentar al protagonista. Orélie Antoine es un rey de la “era de la reproductibilidad técnica”,⁶ por lo cual ya desde el medio en el que plasmó su figura, traza un vínculo con la matriz fotográfica del cine. Paola Cortés Rocca propone, justamente, que a partir de la rotunda presencia fotográfica del rostro, surge la pregunta sobre qué nos sucede con el cuerpo, cómo pensar algo más que no sea pura apariencia:

Es por eso que, en el retrato fotográfico, el rostro es fundamento de la representación pero de un modo distinto al modo que era antes de la emergencia de la fotografía. Con la fotografía, el rostro se vuelve emblema de lo que se da a ver. Y ese emblema no

⁶ Hago referencia al famoso artículo de Walter Benjamin (2012) "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica", de 1936, en donde este pensador fundamental de la escuela de Frankfurt piensa los cambios de producción y recepción del arte a partir de la pérdida del “aura” y el empobrecimiento de la experiencia inherente a la modernidad.

traza una estela que desemboca en su reverso —el contrapunto de una apariencia, algo previsto pero oculto detrás de todo fenómeno—, sino que vuelve un sendero único que conduce y construye un sentido posible. Con el retrato fotográfico descubrimos no tanto que el rostro del hombre sostiene toda representación, sino más bien que representar es encontrar lo visible o descubrir el rostro de las cosas (Cortés Rocca, 2011: 43).

“Descubrir el rostro de las cosas”: podemos tal vez considerar el impacto del cine desde lo que la cámara puede hacer. Mostrar, exponer y por lo tanto también, construir, insinuar, crear como espacio imaginario, cercano, fuera de campo.

En la primera de las fotos, Orélie Antoine está sentado. La imagen transmite la impresión de un hombre cómodo, levemente inclinado sobre una silla de un supuesto mobiliario refinado, mirando a cámara desde un espacio de pertenencia. Las ropas que viste son formales y elegantes, una camisa y un abrigo cubren un cuerpo reposado que oculta su boca tras una abultada y cuidada barba. La segunda foto contrasta esa actitud más bien apacible. Ahora de Tounens está erguido, sin ningún índice de espacialidad o mobiliario. El cabello aparece contenido sobre una vincha en la frente, los brazos cruzados por delante de una silueta escondida por un enorme y vistoso poncho. Esta doble visión retrata un “yo social”, un papel con intereses frente a otros, dos maneras de enmascararse a sí mismo y reflejarse hacia la sociedad. Un señor europeo “tipo”, un hombre que parece asumirse, en sus dominios sociales, económicos, sexuales y étnicos: occidental, burgués, blanco, letrado. Por otro lado, un aspirante a representante del pueblo mapuche, decidido, serio, alerta. El cambio en el vestuario y la pose construyen intenciones, una narrativa que de una a otra foto pautan un tránsito, una transformación.

Estos retratos fotográficos enlazados a los mapas, a la documentación del proyecto escrito y firmado de Orélie Antoine de Tounens otorgan al rey la investidura. Dado que el País Mapuche existía, era conocido como Wallmapu, y se extendía desde el Pacífico al Atlántico, ante la amenaza de las nacientes repúblicas de Chile y Argentina, necesitaba de aliados urgentes. Los ofrecimientos de Orélie Antoine fueron escuchados. Por lo que podríamos considerar que estas primeras imágenes de

archivo documentan, pero también accionan, tienen el efecto de nombrar, proclamar el carácter de rey que de Tounens buscó adquirir con la toma de posesión de este cargo. El título tiene su poder de transformación o efecto de intervención en la realidad, por lo que estas fotos también complejizan el paso del sujeto sentado, vestido de camisa y pantalón al gesto de fuerza, dominio y decisión del vestido con poncho. El medio fotográfico, con su calidad performática, tiene esta cualidad de asentar o “fijar” este poderoso papel. La impresión, circulación y publicación del retrato transforma la unidad de la pintura. El sujeto único, fijo en un cuerpo análogo, se multiplica y la persona pública se dispersa, expande su presencia en copias, reproducciones de diferentes tamaños, formatos, materialidades.

La fotografía, con sus dotes de autoridad y autenticidad, proclama la realeza del rey, hace presente el registro documental y deja abierto el terreno para el ingreso del registro ficcional. Veremos a continuación cómo la película buscará representar, actualizar ese rostro para hacer su retrato. ¿Aparecerán relaciones de semejanza o de choque con la imagen analógica? ¿Cómo será el diálogo con este modelo “original” capturado frente al objetivo? En el retrato, el doble y el parecido insisten, como reclamos, como copias, y en el cine, el retrato del personaje se funde y se multiplica con el cuerpo del actor, con las propuestas del vestuario, con el encuadre, con el plan del director. Este rey que se autopresenta a sí mismo de modo extranjero y mapuche, ¿qué puede expresar hoy tal construcción subjetiva, o como propone Cortés Roca, esta “escritura del yo”? ¿Afirma su dualidad? ¿Expone un tránsito? No creo que nada de esto esté cerrado, afirmado o quede claro en las fotos. Es algo para lo que faltan datos, epígrafes, contexto, y quizá por eso la película en lugar de narrar, retrata esas conjeturas, apuesta por problematizar los desafíos “de traducción”⁷ que desata retratar a este rey.

⁷ Traigo una mención especial sobre un destacado artículo de Ana Fernández (2018) publicado en la revista *La Fuga*. Allí propone abordar la película desde la traducción como recurso y también como figura de diálogo y pensamiento ante lo abierto, mencionando el problema de las lenguas, el francés, el español, el mapudungún, pero también la decisión fuerte del film de mostrar la complejidad del personaje en el trabajo material-formal sobre las imágenes: “Probablemente nunca sabremos qué pasó con él y con los que lo conocieron en Chile, sentenciado al exilio de ese territorio y de la memoria, la historia de Orélie Antoine de Tounens llama a convivir con los vacíos e incertidumbres como una parte integral y válida para la reinterpretación del pasado” (Fernández, 2018: 2).

3. Retrato sobre paisaje alucinado

Desde que se inventó el cine, cada época quedó inscrita en una tecnología de la imagen: los 20's son mudos y con intertítulos, los 30' sonoros y en blanco y negro, los 50's son en Technicolor, en los 60's surge el 8mm casero, los 90's son en VHS, del 2010 en adelante las cámaras de celulares, etc. Los films históricos, dependiendo a qué periodo quieren evocar, echan mano de estos recursos específicos, acuden a formatos o soportes que algunas veces son incluidos como archivos o que otras veces se emulan. En el caso de *Rey*, si bien Orélie es un rey de la foto, es a la vez un rey anterior a la invención del cine. ¿Cómo se enfrenta la imaginación cinematográfica a este tiempo pre-cinematográfico? ¿Qué clase de retrato arriesga el director de un personaje del que sólo hay dos fotos, algunos legajos escritos del proceso judicial que tuvo que enfrentar contra el Estado de Chile y, sobre todo, una pervivencia de corte más bien legendaria en el ámbito de la oralidad? En otras palabras, ¿cómo relata (retrata) la historia (el rostro) llena de omisiones y lagunas de Orélie?

Me detengo por un instante en cómo la película presenta a su protagonista. Es cierto, aparece “el rostro ordinario del cine” (1997: 31), como diría Jacques Aumont, porque el registro nos retiene frente a un cuerpo singular en su efímera humanidad, en este caso, el del actor Rodrigo Lisboa. El rostro es la primera superficie portadora de la vida sensitiva, la mirada, el gesto, la voz son las primeras emanaciones de ese cuerpo presente. Es la impronta casi inextirpable del registro documental; sin embargo, todo lo que lo rodea parece una ensoñación, una fantasmagoría producida por el mismo aparato cinematográfico. Orélie, rodeado por la inmensidad de un bosque, recibe torrentes de líquido transparente con una extraña fuerza de atracción que brota de sus manos. La escena sorprende, el agua sube desde la tierra desafiando la ley de gravedad, ostentando el poderoso reverso del movimiento. Surge una primera comparación: la pose fija, la impronta realista del dispositivo fotográfico, ahora se anima con el virtuosismo soñador del cinematógrafo. El soberano mira hacia el cielo y afirma “soy Rey” como gesto de creación de sí mismo en relación con el espacio natural. “Soy el rey con manos de agua” dice de Tounens, y una bandada de pájaros,

plantas y otras criaturas, mezcla de fantasmas y monstruos, como en un cuento de hadas, se congregan a su alrededor y lo coronan.

Quiero destacar que, al contrario del caso fotográfico, este retrato nunca es abstracto, neutro o descontextualizado: siempre está en diálogo o intercambio con el paisaje, con espacios naturales. Pese a que la presentación del protagonista lo muestra como un mago extraño rodeado por un paisaje alucinado que lo liga al efectismo de Mèlies, hay una presencia del contexto espacial, que no se abandona por completo. *Rey* pone todos sus recursos para construir una puesta en escena delirante y fantasiosa no para regocijarse en sus ingenios, sino para buscar emparentarse con la iconografía mitológica, monstruosa y onírica vinculada a la visión delirante de los conquistadores. En ese sentido, la película juega combinando el “cine de atracción visual” tal como lo piensa Tom Gunning, con el choque cultural de la conquista frente a una América donde se borraban las fronteras entre lo perceptivo y lo imaginado: “La asociación entre mundos imaginarios y riquezas que se produce en la mente de los colonizadores, será un elemento motor en la colonización” (Magasich y de Beer, 2001: 222).

Orélie se funde con el territorio, sugiriendo un devenir que no hará más que extremarse y cambiar segundo a segundo, mostrando cómo dentro de este retrato el fondo no es para nada un decorado, sino un agente que ejerce una constante influencia sobre el retratado, acosando desde el afuera la línea que traza su figura delimitada, al punto de poder desdibujarla y multiplicarla en sentidos insospechados. En este sentido, la mirada recurrente del rey es hacia arriba, extendiendo su gestualidad hacia el fuera de campo que lo vincula a la inmensidad del bosque, al cielo, a la majestuosidad del volcán. Todas esas presencias que amplían la escala humana, que lo relacionan con el territorio de la Araucanía se inscriben en su gestualidad, promueven que el paisaje sea parte del rostro, del cuerpo del rey, logrando así que en la película estas dos formas visuales, estos modos de mirar que capturan lo humano y lo natural se encuentren en un vínculo recíproco que el cine

pone a dialogar y que al mismo tiempo hablan de distintas formas de dominio: el retrato como posesión de sí y el paisaje como pertenencia de la tierra.



El rey fundido en la fantasía



El rey inmerso en el paisaje



El rey tachado

4. Fugas del rostro

4.1. Retrato tachado

Tal como ocurre en otras ficciones históricas contemporáneas, *Rey* tensiona ciertos elementos documentales y ficticios sin pretender una reconstrucción fiel, académica de los hechos. El sólo hecho de creer en esa posibilidad la situaría de antemano en un plano de ingenuidad, en la ilusión de querer borrar su propia inscripción y enunciación política. Si bien el punto de partida da cuenta de una revisión de documentos, fotografías, cartas y crónicas de viaje, la puesta en escena busca romper con todo intento de transparencia. Destaco especialmente la materialidad de *Rey*, la textura de imágenes de 8 y 16 mm, procesada y desgastada de diversas maneras para que la narración se vea constantemente interrumpida por tratamientos o efectos propios del cine experimental y la psicodelia, que nos recuerdan constantemente a los espectadores que estamos viendo una película. La pregunta que podríamos formular y que está en la base de las ficciones históricas contemporáneas latinoamericanas es: ¿cómo se puede reinterpretar el pasado cuando no hay documentos escritos ni fotográficos creados por el bando vencido? El retrato de *Rey* se levanta sobre este vacío histórico y, en parte, podríamos decir que su potencia se funda en esta impotencia de la que no intenta escapar, más bien todo lo contrario, la remarca con celuloideos rayados, pintados, tachados. El rey por momentos pierde la cara. ¿Sus ojos se vuelven de fuego, o es que nos asomamos al vacío de un rostro

incognoscible? El retrato de esta manera también se configura como una fuga del registro fotográfico. Además del archivo y la personificación, además del fundido con el paisaje, diferentes intervenciones materiales, gráficas subrayan “el juego” de creación de la imaginación histórica y al mismo tiempo –gracias a la distancia que generan– trazan lazos más fuertes con el presente.

4.2. Retrato enmascarado

El proceso judicial en contra de Orélie Antoine de Tounens, que es el gran articulador del relato-retrato, tiene su base en archivos judiciales del Estado chileno. Una representación objetiva de los sucesos allí narrados implicaría la aceptación de una verdad oficial y, por lo tanto, parcial. Es la historia contada por los vencedores. Pero si uno pensara que la Araucanía está fuera de Chile, ¿cómo puede un tribunal chileno juzgarlo? Por eso Niles Atallah extrema el carácter ficcional de la representación del juicio, convirtiéndolo en una especie de espacio mental. En primer lugar, el rostro del actor es reemplazado por una máscara de papel maché que se va modificando, pudriendo y degradando en correlación con el extraño escenario de esa corte. El tribunal es una suerte de espacio ruinoso, una superficie interior y exterior al mismo tiempo, cubierta por hojas secas, polvo, restos de naturaleza. Una extraña corte de jueces y oficiales pasa por ahí, para interrogarlo, portando máscaras igual que él. Es un retrato grupal de rostros rígidos que emiten extrañas voces, que remarcan la teatralidad ritual del juicio y, por otro lado, lo enmarcan dentro de un particular anacronismo: están vestidos como militares de la dictadura de Pinochet.

Durante el juicio, sus principales pruebas no valen y cae prisionero en una oscura celda donde se enferma. El rey ridiculizado se refugia en un sueño permanente. Tiene visiones, extraños encuentros, sueños que involucran apariciones, criaturas míticas, monstruos mágicos.



El rey enmascarado en su celda



El espacio ruinoso del juicio

4.3. Retrato digitalizado y multiplicado

En los últimos minutos de *Rey*, desde el fondo de la pantalla –nuevamente al estilo Méliés– emerge una extraña forma animada. Con una velocidad muy poco tranquilizadora, avanza lo que parece ser una flor. Se mueve como una espiral, en el sentido contrario al reloj. Gira y se acerca, se mueve en dos sentidos al mismo tiempo. Parece una suerte de mandala tétrico, compuesto por una infinidad de cabezas-máscaras de papel maché. Es el rostro artificial, grisáceo, putrefacto, del rey multiplicado al modo de un fractal. Una cabeza monstruosa compuesta de muchos rostros, se ensambla en una rueda demente, que rota con fuerza y forma de remolino.

La cabeza-flor-mandala busca hipnotizarnos. “Soy rey. Rey sol. Rey de quimeras. Rey del barro. Rey de las cabezas colgantes...”. La voz repite y acumula imágenes auditivas que se empastan con las visuales. Nos envuelve en una serie de combinaciones que buscan el infinito. El impacto de esta aceleración multiplicada concentra nuestra atención, convirtiendo el plano en un caleidoscopio.

El retrato se vuelve numérico, ostenta su distancia del registro fotográfico y por esto, quizá, radicalmente contemporáneo. El rey deviene muchos, muchos rostros, máscaras, perfiles, posibles caras superpuestas como multitudes que lo habitan y van cambiando. Así, el caleidoscopio, ese aparato óptico pre-cinematográfico, ese juguete filosófico que transfigura, inventa formas desde la recombinación de piedras, vidrios, telas, polvo, marca un presente tenso, anacrónico. Diferentes materiales de desechos, que como propone Didi-Huberman, diseminan sus huellas en una imagen dialéctica:

En el caleidoscopio, el polvo de los objetos menudos se mantiene errático, pero está encerrado una caja de malicias, una caja inteligente, una caja con estructura y visibilidad. Lente ocular, vidrio pulido y pequeños espejos hábilmente dispuestos en el tubo transforman la diseminación del material —diseminación sin embargo reconducir, renovada, confirmada con cada movimiento del objeto— en un *montaje de simetrías* desmultiplicadas (Didi-Huberman, 2011: 190).



El retrato enmascarado se desdobra y comienza a multiplicarse



El retrato numérico caleidoscópico

En el caleidoscopio las formas se transforman, montan y desmontan, evidenciando sus combinaciones. En el final de *Rey*, la imagen digital del mandala caleidoscópico es una imagen magnética por su juego, que, por su movimiento de hipnosis, también por su falsedad o su movimiento giratorio, parece acumular todo lo visto hasta el momento. Es una suerte de trascendencia del retrato pictórico porque el cuadro se expande. Con las tachaduras, aquello negativo, vandalizado, censurado o cuestionado del personaje se hizo presente gráficamente; con las máscaras y la escena del juicio, la película habilitó la subjetividad y el punto de vista, al meternos en la cabeza del retratado; y, por último, en esa extraña composición múltiple final, se vuelve numérico y contemporáneo. Se torna todavía más concreta la autoconciencia de la multiplicidad de maneras de pensar el pasado: es retrato de su tiempo, como siempre el cine en su reconstrucción del pasado está marcado por su presente. La manera de hacer historia se vuelve material educativo, pedagógico, documento de cómo pensamos la historia en este momento. Como escriben Ana Fernández y Carolina Urrutia sobre los pliegues entre irrealismo, alucinación y experimentación en *Rey*, la clave es lo que el cine puede explorar para expandirse de lo que historia nos acostumbra:

...la apuesta es por la exploración, la poesía y la lógica de lo sensorial por sobre la experiencia cinematográfica clásica. El énfasis está en las construcciones visuales y

sonoras, en los movimientos y ritmos que surgen a partir del montaje, en la imaginación para capturar aquellas dimensiones de la Historia que a menudo se nos escapan de la visión (Urrutia y Fernández, 2020: 158).

A lo largo de la película podemos experimentar estos fragmentos, estas memorias fractales, siendo testigos y partícipes de cómo estas imágenes oníricas, superpuestas, que se deterioran, físicamente a través de la emulsión cinematográfica. Y también narrativamente, a través de cómo la película se va metamorfoseando. Intento así, remarcar el reconocimiento de la complejidad y controversia de este retrato que toca puntos nodales, actuales.⁸

Desde una perspectiva más amplia, se puede decir que Orélie-Antoine cristaliza la complejidad analítica requerida para tratar un tema controversial como el de la ocupación militar y colonización de la región de la Araucanía, en la segunda mitad del siglo XIX. Su historia personal resiste catalogaciones binominales y/o simplistas. Él transitó entre la cultura del viejo continente y la del mundo mapuche y, como tal, puede ser analizado desde ambas veredas. Acaso aquí yace su máximo potencial explicativo para la historia de la Araucanía, a saber: la de servir de puente entre dos culturas que suelen ser vistas de manera opuesta, y la de mostrar que los hechos históricos a menudo son complejos y entrecruzados por diversos factores, como lo son las interrelaciones étnicas, la historia política e internacional, entre otros condicionantes. Esto puede ser de suma importancia para una región cuya historia viva demanda enfoques colaborativos, analíticos y variados (González-Marilicán y Montanares-Vargas, 2021: 15).

La historia en este tipo de películas condensa un gesto clave del cine contemporáneo: revitalizar el relato del pasado, abrir lugar a la conversación y la participación crítica a

⁸ Considerando los trabajos posteriores de este director, a pesar de la distancia histórica de más de un siglo, la pregunta que resuena en *Rey* es radicalmente contemporánea y se podría reflejar en los acontecimientos históricos que sucedieron a los pocos años de su estreno, cuando en 2019 vino el estallido social, donde las demandas de inclusión de los pueblos originarios tuvieron un lugar protagónico. En un artículo anterior trabajé sobre una intervención en la que Niles Atalah realizó una reelaboración gráfica de registros colectivos del estallido social titulado "Archivos del Estallido". Así como también, en otro trabajo presenté algunas primeras preguntas alrededor de las fantasías de *Rey* en comparación con la película colombiana, *El abrazo de la serpiente*. Ver Alarcón (2022 a y b).

partir de volverse experiencia material. El último retrato caleidoscópico que en cada giro remixa investigación de archivos, documentos y hechos con los inicios del cine, imprints ficticias, manifestaciones imaginarias de la vida del rey, concluye con estas palabras: “Los Mapuche, Tehuelche, Selknam, Yagán, Kaweskar y otros pueblos indígenas del cono sur han sufrido genocidio, destierro y discriminación persistente. Sus luchas siguen hasta hoy.” Estas son las últimas palabras de *Rey*, palabras impresas, que confluyen y resuenan con los colores cambiantes de la pantalla crepitando, ruidos, chispazos y sombras del relato histórico como signo de los tiempos, expresiones de la necesidad ineludible de perspectivas expandidas, complejas, que potencien la imaginación y la discusión.

Hoy en día es posible capturar la semejanza perfecta de un lugar o de alguien a través de diversos métodos, pero el retrato que intenté explorar aquí va más allá de la captura. Lo principal no parece ser la efectividad para identificar un sujeto, sino la potencia estética y el afán de explorar desde nuevos medios expresivos las tensiones entre apariencias y significados. Hablé un poco más arriba del gesto soberano y demiúrgico de este rey de mirar hacia el cielo y afirmar la posesión de sí y del paisaje como pertenencia de la tierra. El rey así comienza a generar y dispersar un efecto de performatividad contradictorio, una repetición en donde la investidura real es prefigurada por la palabra y la mirada, luego por el encuadre, el montaje, de modo que el protagonista y la película parecen crearse y perderse al mismo tiempo. ¿Podría “reclamarse” una tensión con la soberanía indígena? Desde mi punto de vista, la película no afirma una “mirada imperial” sino que busca acumular, superponer, contrastar un imaginario problemático y atractivo. Dicho de otro modo, este es un retrato inestable, caleidoscópico por los modos en que aparecen/desaparecen rostros distintos, de múltiples alteridades: indígenas, blancas, europeas, chilenas, imaginarias, animales, artificiales, ensoñadas, ficcionales.

La película muestra que la apariencia del pasado se completa siempre hacia delante. Los hechos, las voces, los espacios y los pueblos no tienen garantizado un lugar definitivo. Montar el pasado crea nuevos giros en la rueda de la historia.

Bibliografía

Alarcón, Fernanda (2022a). "¡Estallen, animen, fuego!" en *En la otra Isla. Revista de Audiovisual Latinoamericano*, número 6: Insurrecciones. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL-UBA. Disponible en: <http://enlaotraisla.com/index.php/Laotraisla/article/view/79> (Acceso en: 25 de febrero de 2025).

_____ (2022b). "Fantasías coloreadas de ayer y hoy. Notas sobre luces, colores y texturas en dos ficciones históricas contemporáneas" en Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta (editoras). *Performances afectivas. Arte, Cine, Artivismo y Modos de lo común* en América Latina. <https://www.teseopress.com/performancesafectivas/>

Álvarez, Ignacio (2006). "El Rey de Araucanía y la Endemoniada de Santiago: aportes para una historia de la locura en el Chile del siglo XIX" en *Persona y Sociedad*, XX (1).

Aumont, Jacques (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.

_____ (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.

Barraza, Vania (2022). "Historia, cine y montaje en Rey (2017) de Niles Atallah" en Iván Pinto y Carolina Urrutía Neno. *Estéticas del desajuste: Cine chileno 2010-2020*, pp. 179-198. Santiago: Metales pesados.

Bazin, Andre (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Belting, Hans (2012) *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz

_____ (2021). *Faces. Una historia del rostro*. Madrid: Akal.

Bello, Álvaro. (2011). *Nampülkafe. El viaje de los mapuches de la Araucanía a las pampas argentinas. Territorio, política y cultura en los siglos XIX y XX*. Santiago: Ediciones UC Temuco.

Benjamin, Walter (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.

_____ (2012). "La obra de arte en la época de su reproducción mecánica (1936)" en *Escritos franceses*. Buenos Aires: Amorrortu.

Bennet, Jane (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires: Caja Negra.

Berger, John (2017). *La apariencia de las cosas*. Barcelona: Gustavo Gili.

_____ (2018). "El fin del retrato" en *Panorámicas. Ensayos sobre arte y política*. Barcelona, GG.

Braun Menéndez, Armando (1973). *El reino de Araucanía y Patagonia*. Buenos Aires: Francisco de Aguirre.

Cayuqueo, Pedro (2018). *Historia secreta mapuche*. Santiago de Chile: Catalonia.

Cortés Rocca, Paola (2011). *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires: Colihue.

Didi-Huberman, Georges (2017). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Escobar, Antonio (2021). *La América Indígena decimonónica desde nuevas miradas y perspectivas*. Buenos Aires: Prometeo.

Fernández, Ana (2018). "Rey" en *La Fuga*, número 21. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/re/881>. (Acceso en: 02 de febrero de 2025).

- Ferro, Marc (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- González-Marilicán, Matías y Elizabeth Montanares-Vargas (2023) “Minusvaloración y potencialidad educativa de un hecho histórico ‘pintoresco’: El Rey de la Araucanía, Orelie-Antoine de Tounens, en los textos escolares de Historia, Geografía y Ciencias Sociales, entre los años de 1981 y 2022” en *Sophia Austral*, volumen 29, número 8. Disponible en: <https://doi.org/10.22352/SAUSTRAL20232908> (Acceso en: 27 de febrero de 2025).
- Gunning, Tom (1991). “El cine de los primeros tiempos y el archivo: modelos de tiempo y de historia”. en *Archivos de la Filmoteca*, número 10. Valencia.
- Latour, Bruno (2004). “¿Por Qué se ha Quedado la Crítica sin Energía? De los Asuntos de Hecho a las Cuestiones de Preocupación” en *Convergencia*, revista de Ciencias Sociales, volume 11, número 35.
- Malosetti Costa, Laura (2022). *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*. Buenos Aires: FCE.
- Magasich, Jorge y Jean-Marc de Beer (2001). *América Mágica. Mitos y creencias en tiempos del descubrimiento del nuevo mundo*. Santiago de Chile: LOM
- Nancy, Jean-Luc (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Pinto, Iván y Carolina Urrutia Neno (2022). *Estéticas del desajuste. Cine chileno 2010-2020*. Santiago: Metales pesados.
- Rancière, Jacques (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rojas Mix, Miguel (1992) *América imaginaria*. Barcelona: Lumen.
- Rosenstone, Robert (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- _____ (2013). *Cine y visualidad. Historización de la imagen contemporánea*. Santiago de Chile: Universidad Finis Terrae.
- Salgado, Ítalo (2020). *Un rey francés para los mapuches: Escritos de Orélie-Antoine de Tounens y proceso criminal en su contra*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Temuco.
- Saramone, Alberto (2005). *Orélie Antoine I: Un rey francés de Araucanía y Patagonia*. Buenos Aires: Biblos.
- Sorlin, Pierre (1985) *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. México: FCE.
- Urrutia Neno, Carolina y Ana Fernández (2020). *Bordes de lo real en la ficción. Cine chileno contemporáneo*. Santiago: Metales pesados.
- White, Hayden (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo.
- _____ (2018). *El pasado práctico*. Buenos Aires: Prometeo.

*Fernanda Alarcón estudió Artes Combinadas en la Universidad de Buenos Aires (UBA), donde se desempeña como Profesora de “Análisis, Crítica y Estudios sobre Cine” desde 2011. También dicta “Historia de las Artes Audiovisuales” y el seminario “Miradas Mutantes. Escribir, investigar, proyectar con enfoque de género” en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Es Magíster en Crítica y Difusión de las Artes (UNA). En 2024 publicó el libro *Cruzando géneros. Un recorrido por el cine de Lucrecia Martel*, editado por EUDEBA. Actualmente está escribiendo su tesis doctoral sobre ficciones

históricas y paisajes coloniales en el cine contemporáneo latinoamericano. Sus actividades de investigación y docencia entrelazan los estudios visuales y los estudios de género. E-mail: ma.fernanda.alarcon@gmail.com