

# *No tocar a la mujer blanca: la sátira como cine político*

Por Lior Zylberman<sup>□</sup>

(UBA- UNTREF)

## Resumen

Entre mediados de la década de 1960 y la de 1970 el cine europeo vivió el apogeo del film político. De ese período son las obras más comprometidas de realizadores como Costa-Gavras, Gillo Pontecorvo, Francesco Rosi y el grupo Dziga Vertov -por citar algunos nombres. De este período es también *No tocar a la mujer blanca* (Touche pas à la femme blanche, 1974) de Marco Ferreri, film que se centra en la batalla de Little Big Horn y en la figura del Teniente Coronel Custer. Sin embargo, la película de Ferreri, lejos de tomar la puesta realista o de "distanciamiento godardiano" para narrar el pasado, adopta una estética de deconstrucción (o si se prefiere de destrucción) del western para reflexionar sobre el presente: para Ferreri lo cómico también es político. De este modo, nos proponemos hacer una lectura de *No tocar a la mujer blanca* desde lo que Rosenstone denominó el film histórico posmoderno. Con el fin de profundizar dicha perspectiva, ésta será complementada con lo que Peter Berger teorizó sobre lo cómico: lo cómico tanto como juego intelectual como un arma.

Palabras clave: Anacronismo – Marco Ferreri – Robert Rosenstone – Sátira – Western

## Summary

Between 1960 and 1970 European cinema experienced the heyday of political film. From that period are the works of filmmakers such Costa-Gavras, Gillo Pontecorvo, Francesco Rosi and The Dziga Vertov Group, to name some. From this period is also *Don't Touch the White Woman* (Touche pas à la femme blanche, 1974) by Marco Ferreri, a film that focuses on the Battle of Little Big Horn and the figure of Lt. Col. Custer. However, Ferreri's film don't take a realistic style or a distancing approach to narrate the past. He adopt an aesthetic of deconstruction (or destruction) of the western genre. But in this film the comic is also political. Thus, we intend to do a reading of Do not touch the white woman from what Rosenstone called the postmodern historical film. To deepen that perspective, this will be complemented with what Peter Berger theorized about the comic: the comic as an intellectual game as well as a weapon.

<sup>□</sup> Magister en Comunicación y Cultura (UBA) y Licenciado en Sociología (UBA). Actualmente se encuentra realizando el doctorado en Ciencias Sociales (UBA). Es becario UBACYT y profesor en Diseño de Imagen y Sonido (FADU, UBA), miembro del equipo de investigación del Centro de Estudios sobre Genocidio (UNTREF) y de la International Association of Genocide Scholars. Sus temas de investigación se centran en torno al cine, la imagen, la memoria y los genocidios.

Entre sus publicaciones recientes se cuentan (2010) 'La imaginación compartida: perspectivas para comprender el pasado'. *Voces Recobradas* 29, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires; (2010) 'Estrategias narrativas de un cine postgenocida: la década de 1980'. *Revista de Estudios sobre Genocidio* 4, Eduntref; (2010) 'Las variaciones Morris o el cine como escudo de Atenea', *Imagofagia* 1, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.

Key words: Anachronism - Marco Ferreri - Robert Rosenstone - Satire – Western

Entre mediados de la década de 1960 y la de 1970 el cine europeo vivió el apogeo del film político. De ese período son las obras más comprometidas de realizadores como Costa-Gavras, Gillo Pontecorvo, Francesco Rosi y el grupo Dziga Vertov, por mencionar algunos nombres. En nuestro continente también asistimos en ese período a las obras del Grupo Cine Liberación –*La hora de los hornos* (1968)-, el Grupo Cine de la Base –*Los traidores* (1972)- y a la abundante obra producida bajo la ola del *Cinema Novo* brasileño, por citar solo unos ejemplos. Todo esto llevó a desarrollar diversas ideas acerca del cine político, un tipo de cine que privilegia la denuncia, la provocación o bien la agitación en pos de cierta ideología, así como la toma de posición con respecto a ciertos hechos o acontecimientos.

El cine político, asimismo, ha sido analizado bajo la relación historia/cine, es decir como cine histórico y como cine que narra sucesos políticos relevantes del presente. Por lo general se ha expresado a partir de diversos modos de producción y bajo géneros disímiles, desde el drama clásico, el melodrama, el documental, bajo estéticas neorrealistas y experimentales. En síntesis, el cine político se ha construido en una multiplicidad de formas y géneros.

En consecuencia, traemos al análisis una película que ha sido dejada de lado tanto en los estudios canónicos sobre cine político como en aquellos dedicados a la historia del cine. Nos referimos a *No tocar a la mujer blanca* (*Touche pas à la femme blanche*, 1974) dirigida por Marco Ferreri, con guión del propio Ferreri y Rafael Azcona, y protagonizada por Marcello Mastroianni, Catherine Deneuve, Michel Piccoli, Philippe Noiret y Ugo Tognazzi.

Nos proponemos dos objetivos. Por un lado, sacar del ostracismo a este film, otorgándole un espacio dentro del análisis cinematográfico, no ya dentro de la cinefilia o de la crítica especializada sino desde una perspectiva más bien sociopolítica. Por el otro, efectuar el análisis entendiendo a *No tocar a la mujer blanca* como una "película histórica posmoderna", en la cual lo cómico, en términos del sociólogo Peter Berger<sup>1</sup>, es entendido como arma.

*No tocar a la mujer blanca* relata la saga del General Custer en su lucha contra los indios, un personaje de importancia histórica que a su vez ya fue abordado, entre tantos otros films, en el mítico western de Raoul Walsh, *Murieron con las botas puestas* (*They Died with Their Boots On*, 1941), con Errol Flynn y Olivia de Havilland. *No tocar a la mujer blanca*, como veremos, no es una relectura de la derrota del general en Little Big Horn sino mucho más que una simple relectura del género.

## Sobre Marco Ferreri

Como mejor presentación de este director puede afirmarse que su cine se caracteriza por ser poco ortodoxo. Nacido en Italia en 1928 y muerto en Francia en 1997, resulta complejo pensarlo dentro un tipo de cine o género en particular, ya que nunca siguió los cánones establecidos. Director multinacional y plurilingüe, filmó en España, Italia, Francia y los Estados Unidos. Sus películas han girado en torno a una interpretación crítica del estado mental, cultural, social o político de la condición humana. Realizador, guionista, productor y, en ocasiones, actor, su filmografía ha ido desafiando las normas visuales y narrativas, forzando y bordeando los límites de lo aceptable y lo incómodo; esto lo llevó a frecuentes ataques por parte de la censura tanto en Italia como en otros países.<sup>2</sup> A lo largo de su obra como

<sup>1</sup> Berger, P. (1999) *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.

<sup>2</sup> Reich, J. (2008) *Marco Ferreri. A feast of images*. New York: Koch Lorber Films.

director -que se inicia con *Los chicos* (1959) y culmina con *Nitrato d'argento* (1996), pasando por *El cochecito* (1960), *Dillinger ha muerto* (*Dillinger è morto*, 1969), *El semen del hombre* (*Il seme dell'uomo*, 1970), *La gran comilona* (*La grande bouffe*, 1973), *Adiós al macho* (*Ciao maschio*, 1978), u *Ordinaria locura* (*Storie di ordinaria follia*, 1981), por citar solo algunos de sus títulos-, Ferreri sobresalió por mostrar el lado más miserable y mezquino del ser humano, auscultando temas como la vejez y el paso del tiempo, la relación (im)posible entre el hombre y la mujer, la locura o la soledad. Su cine se destacó por el constante ataque a las normas establecidas y a las morales burguesa y religiosa. En ese sentido, el director italiano se valió de lo cómico como arma, es decir de la sátira.

A causa de ello, en la historia del cine Ferreri ocupa un lugar marginal, desplazado quizá por sus contemporáneos (Pier Paolo Pasolini, Federico Fellini, Bernardo Bertolucci, Francesco Rosi). De igual forma, la bibliografía o estudios críticos sobre su obra son escasos. Sin embargo, ese sitio marginal no le imposibilitó llevar adelante una obra extensa y coherente. Ferreri se valió de ese lugar con el fin de llevar adelante su visión: "el juego intelectual del ingenio se practica mejor desde una posición social marginal, ya sea impuesta o bien buscada", afirma Peter Berger.<sup>3</sup>

## El film histórico posmoderno según Robert Rosenstone

Antes de dar lugar al análisis, presentaremos en forma sucinta la corriente teórica que nos ha permitido enmarcar a esta película bajo la noción de "película histórica posmoderna". Robert Rosenstone sostiene que las películas, al abordar temas históricos, efectúan una interpretación del pasado, esto quiere decir que un film no es un libro de historia sino que las películas llevan a cabo interpretaciones del pasado tal como lo haría un historiador. Marcando las diferencias y las especificidades que posee el medio audiovisual respecto de la obra escrita u oral, el cine puede ser una llave para encontrar nuevas vías para expresar una relación con el pasado.<sup>4</sup>

Si bien a lo largo de sus escritos Rosenstone cita el trabajo de Hayden White como modelo teórico para su propia reflexión, al referirse a la historia posmoderna coloca en tela de juicio la posibilidad *real* de escribir una historia de este tipo, que cuestione frontalmente la noción de conocimiento histórico o que rompa con la idea del tiempo histórico y la sustituya por la concepción de una nueva temporalidad. Esta aseveración se basa en numerosas referencias teóricas -el propio White, Dominick LaCapra o Jacques Derrida, por citar a algunos-, pero lo cierto es que según Rosenstone son muy pocos los trabajos históricos posmodernos en concreto que se pueden citar.

En ese sentido, esboza una serie de cuestionamientos a dicha concepción de hacer la historia que desbordaría la propuesta que aquí presentamos. Sin embargo, el autor afirma que "la historia posmoderna ya ha nacido y tiene buena salud. No existe en la página pero sí en la pantalla".<sup>5</sup> Es en el cine, en la concepción del cine histórico, donde se han producido cambios sustanciales respecto del tratamiento del pasado. El cine histórico por lo general se ha referido a *biopics*, films religiosos, epopeyas, relatos socio-políticos a lo largo de los tiempos; también ha adoptado la forma del cine bélico. Por otra parte, se ha caracterizado por presentar en la pantalla, con los medios que le son propios, una recreación del pasado, transformándose así en una "ventana al pasado".

<sup>3</sup> Berger, P. *op. cit.*, 251.

<sup>4</sup> Rosenston, R. (1997) *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 151.

Ahora bien, ¿qué es lo que caracteriza al film histórico posmoderno? ¿Qué hacen esos films con la historia? En términos de Rosenstone, podemos caracterizarlos como poseedores de una conciencia de sí, presentando cierta reflexividad sobre el dispositivo; no expresan un único punto de vista sino que narran en forma múltiple; se alejan de la narrativa tradicional; abordan el pasado mediante el humor, ya sea la parodia, el absurdo u otras actitudes irreverentes; mezclan elementos contradictorios y usan el anacronismo, alteran e inventan personajes y hechos. Finalmente, Rosenstone menciona que los films históricos posmodernos "rechazan evaluar el significado del pasado de una manera totalizadora", prefiriendo un sentido abierto y parcial, y "nunca olvidan que el presente es el lugar en el que representamos y conocemos el pasado".<sup>6</sup>

El análisis que Rosenstone lleva adelante en torno a *Walker* (Alex Cox, 1987) nos habilita a efectuar el presente trabajo. En dicho film, que el autor piensa como un film histórico posmoderno, se presentan una serie de anacronismos que permiten hacer lecturas e interpretaciones como así también trazar continuidades entre pasado y presente. Al narrar, interpretar y contextualizar en forma metafórica y simbólica, el film arriba a verdades históricas; todo esto debe conducir, como fin último, a interrogarnos sobre el pasado.

En ese sentido, para Rosenstone los anacronismos servirían para jugar y atacar "muchos de los cánones de la historia tradicional y del film histórico convencional".<sup>7</sup> Pero el film histórico posmoderno no se vale solamente de este recurso; como antes lo señalamos, la alteración y la invención son otras de las características que podemos encontrar en películas de este tipo. Como todo film histórico, recrea un pasado en particular pero podríamos decir que se vale de las técnicas antes mencionadas ya no sólo para narrar, interpretar y contextualizar el pasado sino también para meditar sobre el presente.

Si bien caracterizar la posmodernidad escapa al objetivo del presente escrito, las posturas de Fredric Jameson<sup>8</sup> han marcado teóricamente tanto los estudios culturales como la teoría cinematográfica.<sup>9</sup> Entre los diversos rasgos de lo posmoderno, el norteamericano señaló el eclipse de la parodia por el pastiche y la moda de la nostalgia. Lo primero se refiere a la imitación o al "remedo de otros estilos". Si el efecto de lo paródico radicara en "poner en ridículo" lo imitado, el pastiche posmoderno es una parodia vacía, "una parodia que ha perdido su sentido del humor". En ese sentido, la moda de la nostalgia se relaciona con lo anterior, ya que no son films que reinventan una imagen del pasado en su totalidad vivida sino que procuran reavivar un sentimiento del pasado asociado a ellos.<sup>10</sup>

Con lo dicho, ¿puede ser visto el film de Marco Ferreri como cine posmoderno? ¿Qué características posmodernas tendría *No tocar a la mujer blanca*? Como luego veremos, el film de Ferreri comparte *ciertas* características del film histórico posmoderno; sin embargo, el pasado al que acude su realizador no posee clima de nostalgia; tampoco podríamos caracterizar a *No tocar a la mujer blanca* como un pastiche sino todo lo contrario: como pura parodia. Se abre así una serie de interrogantes que dejaremos planteados. Como luego desarrollaremos, Ferreri se posiciona en el género histórico no para revisar el pasado sino para intervenir políticamente en el presente. Sin embargo, ¿este film es producto de una depuración y libertad estilística que Ferreri venía desarrollando desde mediados de la década de 1960<sup>11</sup> o un producto de "un giro cultural"? ¿Es posible pensar con categorías posmodernas el cine de autor europeo de ese

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>8</sup> Jameson, F. (1999) *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial, pp. 15-38.

<sup>9</sup> Stam, R. (2001) *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, pp. 341-350.

<sup>10</sup> Recordemos que en dicho escrito Jameson se refiere a films como *American Graffiti* (George Lucas, 1973), *Los cazadores del arca perdida* (*Raiders of the lost ark*, Steven Spielberg, 1981) o *Cuerpos ardientes* (*Body heat*, Lawrence Kasdan, 1981).

<sup>11</sup> Es importante señalar que el inicio de la carrera cinematográfica de Ferreri como realizador coincide con el surgimiento de los nuevos cines europeos y del cine moderno.

período (1960-1970)? Si lo característico de la posmodernidad, como señala David Harvey<sup>12</sup>, se inicia en la década de 1970 ¿podemos ver al film de Ferreri como un *adelantado* del film histórico posmoderno?

## Lo cómico como arma

La comedia, la risa, suele ser marginada en los análisis del cine político. Junto a su co-guionista, Rafael Azcona, Ferreri forjó un arma llamada *No tocar a la mujer blanca* que le permitió satirizar el clima político de su época. Lo cómico en este film radica en sus deliberados anacronismos: ver a Marcello Mastroianni caracterizado como el General Custer montando su caballo en la París de 1973 inmediatamente genera risa y resultará cómico para cualquier espectador. Sin embargo, esa es la primera "capa" del arma. Como ha señalado Peter Berger, la sátira "es el uso deliberado de lo cómico con fines agresivos".<sup>13</sup> Al adoptar dicha perspectiva, Ferreri puede valerse de otros recursos para afinar sus críticas y denuncias: "la perspectiva cómica revela incongruencias que no se perciben desde una actitud seria (...) la risa puede abrir el acceso a la verdad".<sup>14</sup> Por otra parte, detrás de lo satírico se esconde un "programa", ya que todos los elementos de lo cómico se funden y apuntan hacia un mismo blanco. Berger menciona que la sátira suele dirigirse contra ciertas instituciones y sus representantes, particularmente de "carácter político o religioso", pero también puede dirigirse contra grupos sociales, culturales o las "buenas costumbres". Aunque su tono sea típicamente malicioso, el motivo del ataque suele poseer un "principio elevado".

Berger también se refiere a la condición efímera de la sátira. Dado que ésta se encuentra condicionada por el contexto, tanto social como histórico, la obra satírica posee un carácter fugaz distintivo. En la próxima sección, entonces, nos detendremos a desarmar y a rearmar la sátira ferreriana, veremos cómo trabaja los anacronismos, qué intentan expresar, prestaremos atención a las ideas que construye por medio de la sátira y del juego intelectual, e intentaremos desenmascarar los propios desenmascaramientos del film, procurando demostrar la denuncia y la intervención política en aquel presente.

## No tocar a la mujer blanca

En uno de los pocos estudios en español sobre la obra de este director, José Luis Guarner expresó que "el sueño de todo director americano es el de realizar un western definitivo";<sup>15</sup> creemos que ese *sueño* puede ser extendido a todo realizador. Todo realizador cinematográfico desea embarcarse en uno de los géneros más arquetípicos y míticos de la historia del cine, por lo tanto ese deseo "definitivo", de absoluto, se encuentra en estado embrionario en todo director de cine.<sup>16</sup> Marco Ferreri no escapa a esa premisa y *No tocar a la mujer blanca* es *su* western. Si este film ha sido opacado en la historia del cine y en la filmografía ferreriana se debe, quizá, a que es el sucesor de la "exitosa" (y también polémica) *La gran comilona*. En el film que analizamos, vuelve a unirse con Rafael Azcona

<sup>12</sup> Harvey, D. (1998) *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

<sup>13</sup> Berger, *op. cit.*, p. 255.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 222-223.

<sup>15</sup> Guarner, J. L., (1990) 'Cómo subvertir géneros tradicionales en cuatro lecciones (que podrían ser más) a cargo del profesor Marco Ferreri, aproximadamente transcritas por el estudiante José Luis Guarner', en Rimbau, E. *Antes del apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*. Madrid: Cátedra.

<sup>16</sup> Adrián Caetano hizo lo propio en su film *Un oso rojo* (2002). Al respecto, véase Schwarzböck, S. (2009), *Estudio crítico sobre Un oso rojo*. Buenos Aires: Picnic editorial.

para emprender el sueño de todo director, realizar el mencionado western. Pero, ¿cómo puede hacer un western quien posee un estilo cinematográfico absolutamente visceral? ¿Cómo puede respetar la rigidez de un género quien ha subvertido todos los géneros? ¿Cómo puede aspirar a la cumbre, a lo definitivo, de un género quien ha deconstruido y destruido los géneros? *No tocar a la mujer blanca* es la respuesta a todos estos interrogantes. Su western no tendrá nada de clásico, será un western políticamente incorrecto, bordeando a veces lo escatológico, y será en la parodia misma del género donde encontraremos el contrabando político, la denuncia de un estado de cosas que no sólo reactualiza el presente de ese momento sino que al revisar al género en cuestión da pie también a pensar el contexto mismo de producción y a abrir ventanas hacia el futuro, es decir, a preguntarnos sobre los mismos interrogantes en nuestro presente.

Al revisar el entramado del film vemos prontamente cómo despunta la sátira; la destrucción del género se produce así *en* el tono burlesco reinante en toda la película. Nos proponemos rastrear y dar cuenta de los diferentes guiños anacrónicos que emplea Ferreri, a fin de hacer emerger sus intenciones políticas en esta obra. Como ya lo señaláramos, la década de 1970 consta de una gran cantidad de títulos bajo las máximas del cine político. Ferreri toma otro camino con el fin de no saturar la pantalla, sugiriendo que en política también se puede intervenir con humor, absurdo e ironía; de este modo, al fusionar el pasado y el presente, nos presenta una película que importuna nuestra sensibilidad, una sensibilidad muchas veces opacada por un mundo saturado de imágenes. En consonancia, notamos que el manto caótico que envuelve a *No tocar a la mujer blanca* es tan sólo superficial; a medida que nos adentramos en ella nos encontramos con un mecanismo sutil, bien aceitado, un "programa", donde cada escena posee una doble lectura que a la vez se ensambla con otra. El "germen" destructor de Ferreri es plantado desde el inicio del film y hacia el final lo encontramos ya germinado, crecido, en toda su plenitud: la intención de Ferreri no reside en reproducir un mundo pasado, sino en plantear preguntas, interrogantes, sobre nuestro presente. Entonces, el ataque hacia el género, hacia lo establecido, no resulta un mero juego estilístico sino que en el desarrollo mismo de la película justifica el modo de irrumpir con tal intención. Con Rosenstone, decimos que Ferreri se vale de la destrucción del género como "estrategia de representación".

El film se sitúa a fines del siglo XIX; los problemas con los indios continúan. La película se inicia con una discusión entre un grupo que dice representar a la sociedad, o, como luego dirán, los representantes del poder. Mientras aún suena una marcha militar estadounidense, que viene de los créditos iniciales, vemos que entre el grupo hay un hombre que desentona: mientras que todos están elegantemente vestidos a la moda del siglo XIX, este hombre viste con un buzo rojo de la Universidad de Hartford. Mientras debaten sobre qué hacer con los indios, este hombre se dirige hacia una máquina expendedora de café, compra uno y se suma al debate de los notarios. Cuando uno de ellos le advierte que es una reunión privada, él se presenta como amigo de uno de los participantes, dice llamarse Pinkerton y ser profesor de Antropología. De este modo, la sátira y el anacronismo se nos presentan desde la primera escena. Ferreri empareja estos dos recursos, abriendo uno para posibilitar al otro; la destrucción del género se inicia por medio de anacronismos que le abren la puerta a la sátira. Del mismo modo, el tono satírico llevará a que los anacronismos posibiliten los guiños que darán lugar a la denuncia política. Este primer elemento anacrónico, el personaje de Pinkerton, despliega las intenciones de la película: ¿acaso Ferreri y Azcona han nombrado así al personaje a causa de la Agencia Nacional de Detectives Pinkerton? Esta agencia fue un servicio de seguridad privada y una agencia de detectives de los Estados Unidos, fundada por Allan Pinkerton en 1850, y se sabe que durante las manifestaciones obreras durante el último cuarto del siglo XIX los agentes de dicha agencia fueron empleados para infiltrar organizaciones obreras y capturar activistas fuera de las fábricas. Cuando en el transcurso del film, junto a otras acciones que luego mencionaremos, vemos al personaje cambiar de sweaters hasta vestir uno de la CIA, comprendemos cabalmente su significado: es el

asesor, el experto, el consejero. ¿Cuántos "consejeros" tuvieron las dictaduras del Tercer Mundo? ¿Acaso nuestro país no tuvo expertos que adoctrinaron ejércitos e impartieron cursos?

En la misma reunión inicial, los representantes del poder maldicen a los indios ya que no aceptan la civilización; los acusan de piojosos, ladrones y mentirosos. No aceptan el progreso del ferrocarril y, para peor, no tienen fe, son anárquicos y salvajes, y niegan la propiedad privada (les faltó tildarlos de comunistas). Este grupo de notables llega a la conclusión de que los indios son una raza de subhumanos; por lo tanto, los notables aceptan su responsabilidad, su misión, de establecer la civilización en todo el continente. A tal fin deciden exterminar al indio, matarlo o dejarlo en la indigencia, en pocas palabras, practicar un genocidio. Si bien la discusión mantenida por este grupo bien podría ser ubicada en diferentes períodos históricos, debe ser leída en el contexto del film, junto a Pinkerton, teniendo en cuenta el origen de este grupo de notables que representan al poder. El manto de la guerra fría se cuele rápidamente en este film; este grupo solicita discreción, cuidarse de la prensa y de la opinión pública: "no desean cometer el mismo error de Watergate", afirma uno de ellos. Por eso, deciden encargar a un general de renombre que lleve adelante la tarea: el general de brigada Alfred Terry (interpretado por Philippe Noiret), pero dado que éste cuenta con una gran reputación,<sup>17</sup> ideará la estrategia a seguir mientras que otro afamado militar, que goza de buena imagen, se encargará de las operaciones. Este general no es otro que George Armstrong Custer (Marcello Mastroianni), un oficial de caballería del Ejército de los Estados Unidos que participó en la Guerra de Secesión y en las Guerras Indias. Custer no fue sólo un ícono del western sino que también es considerado un héroe nacional en los Estados Unidos. De esta forma, en las primeras escenas Ferreri apunta sus instrumentos destructivos y en la misma destrucción nos muestra la estrecha relación entre el poder económico, el poder militar y la política: cuando el general Terry acepta la misión, saluda con entusiasmo y promete cumplirla frente a un retrato fotográfico del presidente Nixon bajo el grito de "¡qué bello es el progreso!".

Pero quizá el uso del anacronismo se dé en el corazón mismo del western: el desierto. Nadie puede disociar a John Ford del Monument Valley. Sin embargo, Ferreri emplaza su western decimonónico en pleno París de 1973; en la gran urbe vemos a Custer montar su caballo, dirigirse hacia el desierto. Sin embargo, el desierto de Ferreri dista mucho del western canónico; aquí el desierto es el gran agujero de *Les Halles*, los antiguos mercados franceses que en el momento de la filmación se habían demolido para la posterior construcción del centro comercial *Forum des Halles*. De este modo, el desierto y la lucha entre ambos bandos, entre la civilización y la barbarie, se da en el corazón mismo de París.

Los indios también caen presa de la sátira. Aquí el jefe indio es Toro Sentado, cacique que ha ido a Washington a firmar la paz con Nixon y que cree en el acuerdo alcanzado con el mandatario: "Nixon no sabe lo que hacen los soldados", exclama el jefe indio. En cambio, el loco de la tribu le recuerda al jefe que "para ellos la paz significa guerra". Si bien los indios son caracterizados en forma casi estereotipada, a muchos de ellos los podemos ver en jeans y camisa, occidentalizados. La mujer de Mitch (Ugo Tognazzi), el explorador de Custer, por ejemplo, posee un negocio de "artículos regionales", y lleva un vestido con un escote prominente.

Al poco tiempo de llegar, al General Custer se le ofrece una recepción. Éste muestra una alta disciplina, chocando estruendosamente sus botas contra el piso cada vez que saluda a alguien. Al mismo tiempo, el Custer de Mastroianni continuamente peina su largo cabello en consonancia con el Custer histórico, que tuvo una larga melena. Antes de finalizar el encuentro entre Custer, el general Terry, algunas damas -entre ellas Marie-Hélène (Catherine Deneuve)- y "los representantes del poder" se le solicita a un

<sup>17</sup> El general Alfred Terry fue un general de la Unión durante la Guerra Civil Norteamericana, uno de los comandantes militares del Territorio de Dakota. Luego de la contienda, colaboró en los Tratados con el jefe sioux Nube Roja.

fotógrafo inmortalizar el encuentro. Éste, que no es otro que el propio Marco Ferreri, acompañará a los militares en la guerra contra el indio. ¿Un corresponsal de guerra?

Rápidamente Custer se enamora de Marie-Hélène, más allá de que él sea un hombre casado, y juntos salen a pasear por el "desierto". Ese paseo se efectúa entre los andamios de las obras en construcción; a lo lejos, Custer divisa indios. Rápidamente le pide a Mitch que tome contacto con ellos para establecer qué "tipo de indios son". Nuevamente, este diálogo permite ver un nuevo guiño: Mitch le responde que son Cheyennes, Oglalas y Pies Negros. "¿Ningún argelino?", pregunta Custer, "ninguno", le responde Mitch. El dispositivo montado por Ferreri sigue en marcha: cuando la película bordea el absurdo, produce este tipo de advertencias con el fin de recordarnos las intenciones profundas de este film. En este caso, se produce un doble sentido: con Pies Negros, Ferreri se refiere a la tribu de amerindios asentados en Montana como también a los *piéd-noir* (en francés, pies negros), los ciudadanos franceses de origen europeo que residían en Argelia y que se vieron obligados a salir de ese país tras la independencia en 1962. De este modo, la trama del film se impregna también con el conflicto argelino-francés.

Sin embargo, Ferreri siente que aún no ha satirizado al género como corresponde, por eso también nos presenta a Buffalo Bill (Michel Piccoli), una de las figuras más pintorescas del *far west*. Pero aquí, este soldado norteamericano, cazador de búfalos y hombre de espectáculos, no es presentado en forma canónica sino como un pederasta, exhibicionista y narcisista. De modo que el sanguinario, puritano e higienista Custer chocará con Buffalo Bill por el amor de Marie-Hélène y por el "cartel" en la lucha contra el indio. Cuando asisten al espectáculo de este último, Custer se indigna por la actuación de Buffalo: no por los dibujos proyectados sobre el escenario, con diversos motivos que representan crueles matanzas de indios, sino por el odio que tiene sobre su competidor.

La estrategia de Custer en su lucha contra el indio queda definida en una escena en la que resuenan las cámaras de gas nazis: unos soldados acorralan a un grupo de indias y las llevan hacia una fábrica abandonada; son obligadas a entrar a una barraca que se encuentra *coronada* con una gran chimenea. Al instante, la misma es incendiada, carbonizando todo lo que se encuentra en su interior. ¿El ejército más civilizado del mundo utiliza métodos de estas características? Cuando Toro Sentado es informado sobre el hecho, decide tomar revancha; ya no cree en Nixon, es tiempo de buscar a otros Jefes Guerreros: Caballo Loco, Nube Roja, Dos Lunas. La rápida acción de los indios se cobra un par de soldados que se encontraban cabalgando en el desierto; como revancha a la revancha india, Custer apresa a algunos indios y los ahorca públicamente. Al ver el espectáculo brindado por Custer, el loco reúne a las tribus y pronuncia un discurso. De este modo, nuevamente, nos enfrentamos a otro guiño: el discurso es un llamado a la unidad, la guerra debe ser una acción colectiva, todos juntos "seremos un pueblo", "venceremos al opresor". De más está decir que los indios del siglo XIX no hacían uso de esas consignas; el guiño se coloca en la lectura que podemos hacer bajo el signo de un Franz Fanon.

Quizá uno de los personajes más ricos en todo el film sea Mitch, el indio explorador de Custer. Aquí se lo muestra como un indio asimilado que adopta las costumbres del hombre blanco al cual Custer le recordará una y otra vez su lugar. El champagne es para los blancos, Marie-Hélène es para los blancos. De este modo, Mitch se debate entre su deseo de pertenecer al mundo blanco y su condición. Custer lo ha llevado al mundo blanco pero una y otra vez le recuerda quién es: al momento de aproximarse a Marie-Hélène, al tocarla, Custer le grita "¡No tocar a la mujer blanca!". Aunque no pueda poseer a la mujer que desea, Mitch ya ha tomado otras costumbres *blancas*: en la parte trasera de su local de "artículos regionales" ha instalado un taller de elaboración de esos productos. En el taller sólo trabajan mujeres, que viven en condiciones precarias, de cuasi esclavitud. Son observadas por una foto del presidente Nixon, a la cual honra Mitch, y pide que sus empleadas/siervas lo traten de igual modo: "el presidente las observa", les recuerda Mitch. Dado que no



puede tocar a la mujer blanca, Mitch satisface su apetito sexual con alguna de sus empleadas, burlándose al mismo tiempo del general Custer. Así, Mitch no hace más que repetir y reproducir la conducta del opresor. Paralelamente, si se investiga la historia del general Custer y la batalla que aquí nos presenta, notaremos que el *verdadero* general tuvo como intérprete y guía a Mitch Bouyer, hijo de un francocanadiense y una sioux; a diferencia del Mitch de Tognazzi, Mitch Bouyer fue muerto en la misma batalla que Custer.

Un nuevo guiño se produce al momento de exponer los cuerpos de los indios ahorcados. A tal fin desalojan una escuela india y Pinkerton trae a un artista para que se haga cargo de la "exposición". Ahora con un buzo de la Universidad de Denver, Pinkerton le comenta a Custer que este tipo de exposición la realiza en todos sus viajes, mostrándole así un par de fotos. Pinkerton, sonriente, le comenta las fotos a Custer: al decir "aquí en Bolivia", se puede apreciar la foto del cadáver del Che Guevara; luego muestra otra, en África, donde "expuso" a un jefe revolucionario, Patrice Lumumba. En este nuevo guiño, Ferreri denuncia el intervencionismo estadounidense tanto en Latinoamérica como en África.

Al aproximarse el momento de la batalla final, Custer expresa sus sentimientos guerreros. Para él, la guerra es la razón de los pueblos, siendo lo más importante Dios, la patria y el Séptimo de Caballería. De esta forma, insta a su tropa a no dejar sobrevivientes; la victoria debe ser total y definitiva. La secuencia de la batalla es digna de los westerns clásicos: caballos que galopan, caídas de caballos, *travellings* que acompañan a los soldados. Finalmente la unidad de los indios triunfa sobre las tropas norteamericanas, el general Custer cae muerto... el Custer de Mastroianni ignoraba que el *verdadero* Custer murió en la batalla de Little Big Horn en la cual enfrentó al jefe indio Caballo Loco. Mientras la batalla llega a su fin, Pinkerton, ahora con un buzo de la CIA, se prepara para partir; su misión ha concluido, afirma. El que está a su lado le pregunta qué hará ahora: "me voy a Chile", responde sonriente Pinkerton en su último guiño. Finalmente, al terminar la batalla los indios resultan triunfadores, al igual que los argelinos y los vietnamitas. El loco les recuerda a las tribus que la guerra no ha terminado, que sólo los salvará la acción colectiva.

La sátira de Ferreri se ha posicionado como una doble crítica, por un lado al género norteamericano por excelencia, el western, y por el otro a la intervención estadounidense en Vietnam. Pero las guerras indias y la limpieza étnica también le sirven para apuntar contra el neocolonialismo, la guerra de Argelia y la doctrina de seguridad nacional. Ferreri dota al western de un significado diferente, modifica el contexto habitual; el género le sirve para revisar el pasado con el fin de denunciar el presente; se ubica en el centro de París para evidenciar que la problemática no se encuentra fuera de "nuestras" fronteras sino en el corazón mismo, en el centro de las metrópolis. Los indios de hoy son los explotados de las grandes metrópolis. Hemos visto cómo la propia subversión del género, a veces en escenas, otras en extensas secuencias, otras veces por medio de guiños, permite efectuar la denuncia, inyectar, contrabandear lo político. Así, la película se transforma en un gran caleidoscopio, poseyendo una pluralidad de lecturas políticas que si se hubieran abordado de manera monotemática y en una modalidad más "clásica" o realista no se hubieran podido afrontar. Por otra parte, la sátira le permite recalcar un hecho histórico particular: una derrota de estos militares en el pasado abre la posibilidad de un triunfo sobre ellos en el presente.

## A modo de cierre

Presentamos una película que consideramos trascendente para un estudio del cine histórico posmoderno. La óptica aquí desarrollada no sólo resulta valiosa para ese tipo de disciplinas sino también para pensar formas estéticas de aproximación al mundo

---

DOSSIERS  
"Cine y política"

histórico. Con esto podemos apreciar y expandir los horizontes analíticos respecto del cine político, que no necesariamente debe ser pensado bajo denuncias y enunciaciones directas sino también a través de ciertos rodeos tendientes al humor, la ironía y la metáfora.

Uno de nuestros objetivos era llamar la atención sobre *No tocar a la mujer blanca* para colocarla ya no dentro del canon del cine político pero sí para pensarla dentro de ese contexto y aproximarla a ese conjunto. Si bien cuenta con un elenco de renombrada trayectoria, la película no tuvo buena acogida crítica ni tampoco repercutió comercialmente, como la mayoría de las películas de Ferreri. Al mismo tiempo, el inusual "éxito" de su anterior obra, *La gran comilona*, producida el año anterior, opacó toda posibilidad de resonancia de su nuevo *opus*. A pesar de ser un cine visceral, de humor negro, a veces escatológico, apoyado muchas veces en personajes marginales, reprobando valores y arquetipos establecidos, un cine sucio y corrosivo como el de Marco Ferreri también puede ser estudiado para la comprensión de la historia. Como señala Rosenstone, los films históricos pueden comentar sobre nuestro pasado a la vez que lo hacen sobre nuestro presente.