

ESPACIOS FRAGMENTADOS, TIEMPOS INTERRUMPIDOS. FIGURACIONES DE LA CRISIS EN EL CINE DE KLEBER MENDONÇA FILHO

POR JULIA GONZÁLEZ NARVARTE

Fragmented spaces, interrupted times. Figurations of the crisis in the cinema of Kleber Mendonça Filho

Resumen

En este artículo propongo que los tres largometrajes ficcionales –0 som ao redor (2012), Aquarius (2016) y Bacurau (2019, codirigido con Juliano Dornelles)– del director pernambucano Kleber Mendonça Filho pueden ser entendidos como dispositivos de lectura sobre los efectos de la crisis del Antropoceno en el Brasil contemporáneo gracias al modo en que en ellos se entrelaza tiempo, espacio y cuerpos. Recorreremos este corpus a través de sus formas espaciales y temporales, atendiendo a la aparición de diversas figuras (interrupciones, citas, anacronías) que, al desarticular los modos normativos y restrictivos del tiempo y del espacio (ligados al ideal moderno y racional del progreso), permiten la inscripción de cuerpos otros —cuerpos menores, relegados, inadaptados— e introducen experiencias alternativas del espacio y del tiempo en el cine que priorizan su dimensión somática y afectiva. Cada film, en su singularidad, revela las tensiones y contradicciones entre distintos modos entender y experimentar el espacio, poniendo en juego nociones como inmanencia y trascendencia, memoria e historia, visibilidad y ocultamiento, y dotando de agencia, desde la forma fílmica misma, a aquello que ha quedado históricamente relegado a sus márgenes. Palabras clave: Kleber Mendonça Filho, espacialidad, interrupción, afectos

Abstract

In this article, I propose that the three fictional feature films –*O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) and *Bacurau* (2019, co-directed with Juliano Dornelles) – by Pernambucoborn director Kleber Mendonça Filho can be understood as reading devices on the effects of the Anthropocene crisis in contemporary Brazil thanks to the way in which time, space and bodies are intertwined in them. We will explore this corpus through its spatial and temporal forms, paying attention to the appearance of various figures (interruptions, quotations,



anachronisms) that, by dismantling the normative and restrictive modes of time and space (linked to the modern and rational ideal of progress), allow the inscription of other bodies —minor, relegated, maladjusted bodies— and introduce alternative experiences of space and time in cinema that prioritize their somatic and affective dimension. Each film, in its uniqueness, reveals the tensions and contradictions between different ways of understanding and experiencing space, bringing into play notions such as immanence and transcendence, memory and history, visibility and concealment, and providing agency, from the film form itself, to that which has historically been relegated to its margins. Keywords: Kleber Mendonça Filho, spatiality, interruption, affects

Introducción. Cine y Antropoceno: algunas nociones preliminares

_ Cuáles son los efectos del Antropoceno que el cine latinoamericano de la última década in-💪 siste en destacar? ¿Qué puede imaginar y hacer el cine en medio de la catástrofe en curso? En las últimas décadas hemos sido testigos de la operatividad del término Antropoceno como concepto-diagnóstico (Danowski y Viveiros de Castro, 2019) y prisma conceptual que habilita la reflexión acerca de la relación -histórica y situada- entre humanos y "naturaleza", especialmente en el campo de las artes y las humanidades (Speranza, 2022). Más allá de las productivas discusiones (Haraway, 2019) sobre la pertinencia de un término que universaliza las prácticas de toda la especie humana como causa general de la crisis, pensar el Antropoceno desde América Latina implica atender a los rasgos específicos de la Modernidad latinoamericana a partir de su carácter colonial, especificidad que puede ser pensada bajo la noción de "zonas extractivas", conceptualizadas por Macarena Gomez Barris (2019) como aquellos territorios, especialmente de América Latina, que desde la época colonial son concebidos como zonas sacrificiales para la extracción de "recursos naturales". Esta identificación resulta clara a la hora de pensar formas "clásicas" del extractivismo como la explotación minera o los monocultivos y su impacto sobre los territorios y las poblaciones —humanas y no humanas—, aunque también es posible pensar en otras formas de extractivismo presentes en los usos intensivos y especulativos del territorio urbano a partir de prácticas como "la especulación inmobiliaria (...), que expulsa y aglutina población, concentra riquezas, produce desplazamientos de personas, se apropia de lo público, provoca daños ambientales y desafía a la naturaleza" (Viale, 2020:15), lo que hace posible identificar un "extractivismo urbano".

En este artículo, partiendo de la "trilogía" (Rago y Ambrózio, 2020) del cineasta brasileño Kleber Mendonça Filho¹, quisiera ejercitar aquello que Timothy Morton (2018) llama "el pensamiento ecológico", un modo de la imaginación que nos permite establecer conexiones entre fenómenos disímiles en el marco de la crisis del Antropoceno. Como fuerza especulativa,

^{1.} El corpus incluye las películas de ficción de este director: *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) y *Bacurau* (2019, codirigido con Juliano Dornelles).



el pensamiento ecológico, favorecido especialmente por el arte y el cine en particular, permite impugnar el paradigma moderno occidental antropocéntrico que, a pesar de haber entrado en crisis hace tiempo, continúa vigente, y cuya cosmovisión se basa en una serie de divisiones dicotómicas: humano/no-humano, razón/emoción, naturaleza/cultura, etc., que han sido cuestionadas en profundidad especialmente a partir de las discusiones sobre el Antropoceno y el giro afectivo en las humanidades (Macón, Solana, 2015; Depetris Chauvin, 2019; Haraway, 2019; Biset, 2024). Este último campo de estudios indaga sobre el rol de los afectos en la vida pública y sobre la distribución de la agencia en tanto capacidad de acción que cuestiona las divisiones binarias antes mencionadas. En este marco conceptual, el arte, entendido como bloque de sensaciones, y especialmente el cine, puede ser entendido más allá de su dimensión representacional para atender a sus formas y a su dimensión experiencial y somática, lo que lo hace capaz de producir "vías alternativas para presentar afectos y configurar nuevos espacios y sujetos de inscripción" (Depetris Chauvin y Taccetta, 2019:17). Por su parte, el pensamiento ecológico, siguiendo a Morton, no se circunscribe a la ecología como ciencia, sino que indaga sobre la coexistencia, sobre nuestros modos de vivir juntos, y sobre los afectos y los distintos modos de agencia política que se implican entre cuerpos y espacios. En un gesto de apertura, el pensamiento ecológico lleva la atención hacia la raíz del término: oikos en tanto casa. Podría entenderse, entonces, como un modo de pensar nuestra casa, una práctica urgente en un momento en el cual esta se encuentra bajo amenaza mientras, simultáneamente, asistimos al agotamiento del paradigma que sustenta nuestros actuales modos de vida y la distribución históricamente desigual de los territorios.

Me interesa demostrar que los tres largometrajes ficcionales — *O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) y *Bacurau* (2019, codirigido con Juliano Dornelles)— del director pernambucano pueden funcionar como dispositivos de lectura sobre los efectos de la crisis del Antropoceno en el Brasil contemporáneo gracias al modo en que en ellos se entrelaza tiempo, espacio y cuerpos. Recorreremos este corpus a través de sus formas espaciales y temporales, atendiendo a la aparición de diversas figuras (interrupciones, citas, anacronías) que, al desarticular los modos normativos y restrictivos del tiempo y del espacio (ligados al ideal moderno y racional del progreso), permiten la inscripción de cuerpos otros — cuerpos menores, relegados, inadaptados— e introducen experiencias alternativas del espacio y del tiempo en el cine que priorizan su dimensión somática y afectiva.

Se trate de la ciudad de Recife y sus proliferantes rascacielos o del presuntamente inhóspito sertão nordestino, estas películas ponen en escena, desde su propia forma, las pujas por la distribución del espacio y su habitabilidad en el Brasil contemporáneo. A la luz del Antropoceno, entendido como la época que amenaza tiempos y espacios de refugio para las diversas formas de vida (Lowenhaupt Tsing, 2023), podemos pensar estas películas como "prácticas espaciales" capaces de articular la espacialidad fílmica en varios niveles: la espacialidad diegética del film, las representaciones previas e históricas de esos espacios, así como con el espacio en el que vivimos y sobre el que interviene el film (Depetris Chauvin, 2019). En este sentido, exploraré algunas nociones de la filosofía de Walter Benjamin a partir de su recuperación por



el giro afectivo, especialmente en el trabajo de la filósofa Victoria Dahbar (2021), cuyo estudio sobre los marcos temporales de la violencia encuentro revelador para abordar varias de las operaciones formales llevadas adelante por el director pernambucano que impugnan concepciones restrictivas y precarizantes del tiempo, el espacio y los cuerpos.

Suspendiendo la cronología lineal para priorizar el espacio y sus escalas como eje de organización, partiré del análisis de su segundo largometraje, *Aquarius*, para analizar el modo en que el espacio doméstico y la memoria subjetiva de su protagonista confluyen con la historia material y espacial de la ciudad y proyectan un diagnóstico posible sobre el deterioro en las condiciones de vida en la metrópolis de Recife debido al avance inmobiliario. Para esto me enfocaré especialmente en dos elementos formales —la interrupción y las anacronías— como formas de experimentar el tiempo y el espacio que, en este caso, resultan alternativas a la linealidad homogeneizante del progreso y que descentran la idea moderna de sujeto estable.

De modo similar, *O som ao redor*, primer largometraje del director, articula un tiempo-espacio heterogéneo al poner en escena la persistencia de dinámicas coloniales en el seno de la clase media brasileña contemporánea, sobreimprimiendo fragmentos del pasado colonial de un ingenio azucarero con el presente de la explotación inmobiliaria en un barrio de la moderna Recife. En esa superposición, y a partir de la circulación de un afecto como el miedo, el film prefigura la persistencia de los cuerpos negados en tanto cuerpos otros que se infiltran en el presente y corroen su aparente estatismo.

Por último, desde los rascacielos recifenses descenderemos al indómito desierto nordestino para analizar la espacialidad de *Bacurau* y su posible filiación a cierta tradición del cine político brasileño a partir de la inscripción de un personaje colectivo en calidad de pueblo. Problematizaremos entonces las disonancias entre la concepción abstracta y pretendidamente descorporeizada del espacio por parte del paradigma tecnológico del progreso y entre una concepción experiencial y material del territorio que puede ser pensada bajo la categoría de trance (Andermann, 2018). Nuevamente, intentaré pensar los modos en que el pasado y la memoria material de un pueblo ensamblan una resistencia frente a lo que se presenta como el futuro del desarrollo tecnológico.

En las tres películas veremos cómo la flecha del tiempo del progreso moderno estalla de lleno frente a la evidente degradación material de las condiciones de vida en el Brasil contemporáneo que cada film inscribe, encontrando nuevos modos de narrar el tiempo y el espacio que recuperan la materialidad y la centralidad del cuerpo —dentro y fuera del film— en la experiencia, especialmente de aquellos históricamente negados, silenciados. Sea en el desierto, en el barrio o en el departamento privado, los terrícolas latourianos, los sometidos, los negados por la historia, retornan por lo bajo. Excesivos, en silencio, descalzos... a librar sus historias situadas.

Parte 1. Aquarius: figuras de la fragmentación espacial

La canción "Hoje" (Taiguara) y la serie de retratos fotográficos de una ciudad en pleno desarrollo proveen el marco temporal, espacial y poético que da inicio a *Aquarius* (2016), segundo largometraje de Mendonça Filho. Los habitantes anónimos de una vieja Recife posan en la costanera acompañados de una canción que versa sobre las huellas que el tiempo im-



prime sobre el cuerpo. Al finalizar la secuencia, nos situamos en la Recife de los años 80, con edificios aún bajos, el cielo abierto y un horizonte palpable. Clara, una joven crítica musical, acaba de superar un cáncer de mama y, entre amigos y familiares, se celebra el cumpleaños de su tía Lucía en el departamento del edificio Aquarius, en la avenida costera de Boa Viagem. La algarabía de la celebración colectiva es interrumpida por una elipsis de varias décadas que nos trae, a través del fundido que superpone una imagen sobre otra, al tiempo del presente ficcional, en el mismo departamento que ahora es habitado por Clara (interpretada en su actual madurez por Sonia Braga). La protagonista —ya viuda y retirada— cruza la avenida para ir a nadar a pesar de los carteles que advierten la presencia de tiburones, un primer indicio de que Clara no teme.

Tampoco teme ser la última y solitaria residente de Aquarius, el edificio emplazado en una zona altamente demandada para grandes proyectos inmobiliarios en el marco, cada vez más extendido, del modelo de urbanización neoliberal (Vásquez Duplat, 2016). A diferencia de Clara, sus vecinos han vendido sus departamentos a "Bonfim" (nombre que, como veremos, se irá tiñendo de ironía a lo largo del film), la empresa constructora encabezada por Don Geraldo y su nieto Diego, quienes pretenden demolerlo para llevar adelante uno de los tantos nuevos emprendimientos inmobiliarios que caracterizan el paisaje arquitectónico de la actual Recife.

A partir de esta tensión, y con los ecos que reverberan de la canción inicial, la película elabora una espacialidad fragmentaria que opone modos contradictorios de concebir el espacio: como hábitat y condición de posibilidad para generar encuentros, relaciones y formas de vida, por un lado, y como commodity y mero recurso capitalizable, por el otro.



Imagen 1. Aquarius (Kleber Mendonça Filho, 2016)



Desde los estudios feministas y del giro afectivo, Victoria Dahbar, en su trabajo *Otras figuraciones* describe la interrupción como una "figuración heterodoxa acerca del tiempo" que permite cuestionar determinados marcos temporales normativos que "posibilitan unas modalidades del cuerpo y unos trayectos vitales reduciendo las posibilidades para las vidas que no se ajustan a ese tiempo" (2021: 29). El marco temporal por excelencia en el capitalismo está, aún en nuestros tiempos e incluso en nuestros territorios, subsumido a la concepción moderna lineal de progreso evolutivo y a una racionalidad productiva y reproductiva que busca el máximo beneficio económico, lo que se refleja claramente en el propósito de la constructora de demoler un edificio costero de dos pisos que, en sus términos, no produce una renta suficiente del suelo como podría hacerlo un rascacielos. En este sentido, a continuación analizaré cómo la interrupción que el film introduce a nivel formal funciona a su vez como crítica hacia esa mirada normativa y homogeneizante que desplaza y hostiliza cuerpos en pos de una rentabilidad para unos pocos.

En el discurrir del enfrentamiento entre Clara y Bonfim, la película construye una suerte de ensamblaje entre los territorios de Clara (personaje-cuerpo), Aquarius (edificio) y Recife (ciudad), cuyas memorias se trenzan de modo tal que los recuerdos de Clara cobran una tesitura similar a la memoria de los espacios. En este sentido, la película insiste en homologar los cambios en el cuerpo de Clara y su historia personal, es decir, el cáncer sufrido, sus cicatrices, su pelo otrora corto y ahora largo, e incluso su deseo sexual, con aquellas mutaciones que se van grabando sobre el "cuerpo" de Aquarius: el cambio de pintura en su fachada, las orgías de madrugada en los departamentos vecinos, las termitas que carcomen silenciosamente sus estructuras o el mueble de madera heredado de Lucia que trascendió generaciones. Al igual que el cuerpo de Clara, ese mueble, de una materialidad fungible, lleva las marcas del tiempo, de generaciones anteriores, y despliega varios tiempos posibles con su sola evocación visual. Un cuerpo y otro son atravesados materialmente por la obsolescencia y el transcurrir del tiempo. Si alguna vez el cáncer asedió el cuerpo de Clara, hoy son las termitas instaladas por la empresa las que consumen fatalmente el cuerpo de Aquarius. Hay entonces una línea de continuidad -no secuencial sino sincrónica- entre las materialidades corporales de Clara, Aquarius y sus objetos, que en su densidad carnal y somática se oponen a la visión predatoria y desterritorializante de la empresa constructora. Esta continuidad material pone el énfasis en la dimensión de agencia (Bennet, 2022) del ensamblaje Clara-espacios-objetos.

Ahora bien, más allá del encadenado narrativo que solapa espacios y tiempos en las secuencias de apertura, en *Aquarius* es posible concebir otros modos de *la interrupción* ligados al montaje interno. En medio de la misión obstinada de la empresa por desplazar a Clara, irrumpen los espectros, como si el pasado nunca se clausurara y trajera al presente lo irresuelto, a modo de fantasmagorías y anacronismos. Espectros que provienen del pasado y se enlazan con los miedos presentes, como el conocido motivo de clase según el cual las empleadas domésticas sustraen cosas de las casas de sus empleadores. Luego de una tarde en la que Clara y su hermano han estado revisitando viejas fotografías de su infancia, en las que aparecen, como recortados, anónimos, los cuerpos de las niñeras (negras) que los cuidaban, Clara parece soñar



que ella misma es testigo del robo de joyas por parte de una de estas mujeres, mientras vuelve a sentir, en sueños, su mastectomía como una herida aún abierta. Se trata de un sueño, una digresión que no añade, estrictamente, "información" al desarrollo del conflicto central del film, pero la película no advierte su carácter onírico, sino que la secuencia irrumpe intempestivamente el continuum de la narración y la suspende. Gracias a esta operación de montaje, hay un desplazamiento que torna ambigua la identidad del sujeto narrativo: ¿es Clara soñando o es el departamento que guarda sus propios recuerdos? La condensación de sentidos termina con un portazo y confunde los recuerdos de Clara con la memoria del espacio y de sus objetos, desmarcándose de una narración unívoca y coherente.

Si la emparentamos con la idea benjaminiana de la dialéctica en suspenso, "el peñasco a partir del cual la mirada se hunde dentro de la corriente de las cosas" (Benjamin, 2009, II:136), la interrupción podría entenderse como la imagen que deja ver el material del que está hecho el discurrir, que se presenta como continuum (Dahbar, 2021). En ese sentido, el montaje como operación fundamental del cine, puede romper con la continuidad, desarticulando y revelando esa construcción restrictiva del marco temporal y habilitando la fragmentación y la suspensión del relato, para remontar formas alternativas de la temporalidad y de la espacialidad, posiblemente menos restrictivas para los cuerpos y capaces de inscribirlos en sus formas menores, fallidas, distorsionadas.

En el itinerario espacial que traza el film, que va desde la intimidad del departamento en Boa Viagem a la villa miseria que aprehendemos gracias a un zoom out furioso —recurso propio del lenguaje fílmico que el director utiliza con maestría enfatizando su carácter fuertemente espacial—, el territorio de Clara puede pensarse como un remontaje de fragmentos reunidos. Además de solaparse espacialmente las huellas del antiguo hogar de su querida tía Lucia con el de Clara, la figura de Ladjane, la empleada doméstica, remite a un espacio fragmentado. La película revela que si Recife se ha tornado una ciudad aparentemente moderna, esto no ha sucedido sino por medio de una clara segregación social. Así, sabemos que Ladjane vive en una de las zonas marginales y precarias de Recife, delimitada claramente de "la parte rica" por un anodino caño cloacal sobre la playa situado a la vista de cualquiera. Al igual que el zoom out con el que vemos a Clara y sus sobrinos caminando por la playa para visitar a Ladjane por su cumpleaños, revelando la inmediata vecindad de las edificaciones precarias con la altura de los rascacielos que las rodean y desde el cual los vemos, la presencia de Ladjane en la casa de Clara configura un fuera de campo que nos habla de ese otro espacio —primero virtual, luego real— en este espacio. Frente a la desigualdad social que evidencia la película, en Aquarius Ladjane está "fuera de lugar", sin embargo, su clara reclusión al espacio de la cocina permite afirmar que, en la actual división espacial de la ciudad, la relación entre centro y "periferia" no es tanto un problema de distancia espacial o de ubicación (se puede ir a pie de un lugar a otro, sumado a que la villa está dentro de la ciudad, y no en sus márgenes) sino que está signada por la extracción de mano de obra. A partir de un uso singular del zoom, la película revela esa opacidad de la distribución social como condición inherente al avance del extractivismo urbano. De esa forma, el problema del crecimiento desigual de la ciudad conecta la intimidad y el espacio doméstico de Clara y su situación opresiva actual con la condición marginal de aquellos históricamente desplazados.



Dolce far niente

Dos concepciones opuestas del tiempo y del espacio chocan en Aquarius sin conciliación posible. Los Bonfim, abuelo empresario y nieto heredero, son hombres blancos, masculinos y de "buenos modales", dos núcleos en un linaje continuado de una tradición empresarial productiva y reproductiva del capital financiero. Desde su perspectiva de brokers, el espacio no es más que materia prima, un commodity como cualquier otro, una mercancía abstracta más que, en consonancia con el aspecto etéreo de los nuevos rascacielos —blancos, vidriados, de superficies transparentes— que rodean a Aquarius, debe producir la mayor rentabilidad posible. Como contrapunto, en la mirada de Clara, el tiempo y el espacio se establecen a partir de una coordenada más inmediata, opaca y material: su cuerpo, marcado racialmente y en su género, con sus cicatrices y contratiempos. Su hogar no sólo es hábitat y refugio sino condición de posibilidad para el encuentro con otros; de sus paredes y objetos brotan recuerdos. Ya jubilada y con acceso a comodidades propias de una clase media urbana intelectual, Clara lleva adelante una suerte de hedonismo prosaico que la cámara retrata con detalle: sale a nadar por las mañanas, bebe con sus amigas y escucha grandes clásicos de Queen en el tocadiscos. Podríamos pensar ese hedonismo del dolce far niente, esta improductividad, como un modo de la interrupción, entendiendo que "en una dinámica de acumulación indefinida, el otro, es aquel que pierde el tiempo" (Dahbar, 2021: 64). Pasar los días haciendo "nada" productivo, permaneciendo simplemente en el lugar que la empresa ansía demoler, es una forma de estorbar el camino de la mirada desarrollista, es poner un palo en la rueda incesante del supuesto progreso. Frenar, tocar, recordar y sentir, en este marco, es dejar de producir y reproducir.



Imagen 2. Aquarius (Kleber Mendonça Filho, 2016)



Cuando Clara descubre que los Bonfim han instalado una colonia de termitas para corroer las estructuras de Aquarius (haciendo inevitable su demolición), se dirige al lujoso edificio de la empresa y descarga una valija con trozos de madera infectados de termitas sobre la gran mesa de la sala de reuniones. La película cierra con un montaje rítmico que alterna planos detalle de las termitas en plena labor con la misma canción que acompañaba la serie fotográfica que inicia la película. En el desenlace de un conflicto como este, no hay triunfo, síntesis o conciliación posibles sino una dialéctica suspendida en su potencia. En esta imposibilidad de clausurar la historia queda todo por hacer, la confrontación de Clara hacia la empresa, ahora reforzada por el agenciamiento que surge de la nueva alianza más que humana entre Clara y las termitas, se torna un nuevo comienzo, un modo de lo político plagado por discontinuidades y potencias incipientes que surgen del encuentro y el desencuentro. En la dinámica propuesta por *Aquarius*, el espacio doméstico —el oikos— configura la condición de posibilidad para redefinir lo político desde sus propios fragmentos, desde sus contradicciones. El final no es un final, sino meramente, un comienzo, una interrupción.

Parte 2. Supervivencias de los miedos en *O som ao redor*

¿Es todo lo que vemos o imaginamos un sueño dentro de un sueño? Edgar Allan Poe (citado en *La niebla*, John Carpenter)

Siguiendo la propuesta de Victoria Dahbar, quisiera retomar la idea de que si la violencia se inscribe en determinados marcos temporales, que tornan inteligibles unos cuerpos por sobre otros, el anacronismo se conforma como una figuración temporal que permite la inscripción y percepción de otros cuerpos posibles. En *O som ao redor* (2012), Mendonça Filho trae al presente del moderno barrio de Setúbal, en Recife, aquello que parece haber quedado replegado y latente en sus sombras. Los cuerpos recluidos a la miseria debido a la segregación del espacio urbano, así como aquellos cuerpos negados de los trabajadores explotados de la finca azucarera de Don Francisco —cuyos ecos resuenan en el film a partir de la serie fotográfica inicial—, actual patriarca del barrio y dueño de la mayoría de sus propiedades, resurgen manifestando que no son cosa del pasado. Casi siempre de noche (fuera de la luz, campo de la vigilia y la razón), estos cuerpos, negros y semidesnudos, poseen un carácter indeterminado, espectral: por un lado, la película los proyecta en ocasiones como proyecciones inconscientes de los sueños de una madre (Bea) y su hija, residentes del vecindario, personajes que se muestran casi siempre recluidos al espacio doméstico, encerrados entre sus cuatro paredes, refugiados tras las rejas. En palabras de Sara Ahmed, el miedo, afecto que, junto con la venganza, actúa como motor central de la película, "abre historias pasadas de asociación (al revivir las fantasías de la infancia), lo que permite al cuerpo blanco construirse como separado del cuerpo negro en el presente" (Ahmed, 2015: 107). Pero además de esa tesitura fantasiosa, estos cuerpos adquieren una densidad real especialmente en una escena en la que uno de ellos, adolescente, es encontrado subido a un árbol por dos de los guardias de seguridad, quienes lo incitan a bajarse y le propinan un golpe dejándole en claro su no pertenencia al territorio del barrio. Son cuerpos anacrónicos, que están en este tiempo y en este espacio "sin pertenecer del todo a él" (Dahbar,



2021:140); su carácter espectral, de esbozo, hace que no lleguen a conformarse como personajes en tanto sujetos, sino que son figuras prácticamente animalizadas, reducidas a su mera corporalidad precaria, que encarnan fantasmáticamente el objeto del miedo de la clase media residente en el vecindario. Estas figuras, siempre descalzas y semidesnudas, aparecen agazapadas, trepadas sobre los muros del vecindario, colgadas de los árboles; cuerpos carentes de lenguaje, que en su encarnadura física impugnan, en la distribución sensible del presente, la explotación y la concentración desigual y colonialista de las tierras de ayer. No importa cuánto el desarrollo inmobiliario crezca en edificios de cajas apiladas que intentan tocar el cielo. La villa sigue estando ahí como su otro, espejando su precariedad de tonos ocres en las superficies reflectantes de los nuevos rascacielos. Porque aunque molesten, como molestaba Clara en *Aquarius*, esas vidas otras, incapaces de pagar por un suelo gentrificado, siguen estando ahí, y, como lo reprimido, no parece que fueran a irse pronto.



Imagen 3. O som ao redor (Kleber Mendonça Filho, 2013)

O som ao redor remarca en estas apariciones anacrónicas que el pasado colonial no ha sido clausurado, que esa explotación esclavista no ha cesado sino que se ha sofisticado junto al crecimiento de las ciudades y a la espacialización vertical de la arquitectura. Los cuerpos marcados por la explotación siguen siendo los mismos, sólo que hoy llevan uniformes de empleadas domésticas o de guardias de seguridad y, también, su mera desnudez en el caso de aquellas alucinaciones, proyecciones corporizadas del miedo. Mientras la clase media residente en este barrio se entrega al negocio del miedo y la (in)seguridad, recluyéndose en la privacidad asfixiante de sus hogares, son estos cuerpos otros los que franquean límites y cobran una agencia particular: por su carácter prácticamente invisible e inaudible, o por su trabajo en servicios para esta clase media/alta (empleadas, guardias), cargan con la posibilidad de transitar —así sea, clandestinamente— y franquear cada uno de los límites espaciales. Son



ellos quienes no tienen nada que perder (y nada que temer), sino todo por recuperar, vengar o conquistar.

Además de esta forma de la anacronía consistente en la introducción de cuerpos pertenecientes a "otro tiempo" en el presente de la ciudad moderna, otra forma posible del anacronismo es la introducción de citas a la propia historia del cine y, especialmente, al cine de terror, de cuyos recursos plásticos el director se sirve no sólo como simples homenajes sino como formulaciones que permiten reflexionar estéticamente sobre los miedos ligados a la circulación y al repliegue espacial de este modelo de urbanización en Latinoamérica.

En este sentido, en el último episodio, "Guardaespaldas", Joao (nieto de Francisco y corredor inmobiliario de las propiedades familiares) y Sofía, su reciente novia, visitan la finca azucarera de su abuelo. Las imágenes nos trasladan ahora desde Setúbal a la zona rural de Bonito, e ingresamos a la propiedad luego de atravesar una cerca. En el propio funcionamiento anacrónico del film, estas imágenes nos remiten de inmediato a la serie fotográfica que daba inicio a la película a través de los retratos de trabajadores y patrones en el ingenio azucarero.

Luego del almuerzo familiar, la pareja sale a recorrer el pueblo y se topan allí con la escuela Joao Carpinteiro (en una alusión a John Carpenter, maestro del cine de terror), y luego recorren las ruinas de un antiguo cine, aún presentes entre la vegetación selvática. En esta secuencia al estilo Carpenter, la cámara abandona su estatismo horizontal y en cambio se inclina en planos diagonales en los que los protagonistas actúan, casi metatextualmente, como si estuvieran en una película de terror. La música extradiegética que acompaña la secuencia refuerza su carácter siniestro. Luego, Joao, Sofía y Francisco van a refrescarse a una cascada, pero en medio de la escena, como en una imagen alegórica, vemos que lo que cae ya no es agua sino sangre. Su tesitura es tan real y palpable como la materia informe que cobra vida en algunas películas del director estadounidense o como los cuerpos ensombrecidos de aquellos anónimos que se aparecían por las noches del barrio de Recife.

Al igual que las escenas oníricas de Aquarius, esta secuencia desmonta la continuidad narrativa del film, introduciendo el conflicto histórico de lo colonial y el problema del miedo contemporáneo de una forma no tanto racional o analítica sino afectiva, ligada a las sensaciones y al carácter somático y sensacional del cine de terror. Con la excusa de una escapada a la tranquilidad del campo, la película establece un diálogo entre el miedo presente en la ciudad por esos otros que acechan desde la oscuridad, y el miedo producido por el cine de terror, evocado aquí desde el espacio rural y ligado a las condiciones coloniales de distribución territorial y de explotación esclavista. Campo y ciudad se presentan entonces como dos espacios superpuestos, de alguna forma contínuos, al igual que el tiempo pasado y el presente.

El montaje fílmico, como el montaje del historiador por el que clamaba Benjamin, aparece como la operación del conocimiento, que entreteje los fragmentos-desechos de la historia (el cine, las ruinas del cine, los cuerpos negados y menores) y remonta así sus discontinuidades y latencias.

Parte 3. Bacurau: habitar como un pájaro, asesinar como un dron

Cuando la historia habla es por amor a la libertad.



En una hacienda rural en pleno sertão nordestino funciona una suerte de base militar en la que una cofradía de gringos prepara la torpe estrategia de sus ataques. El objetivo es simple, casi trivial: matar al mayor número de personas posible con armas de fuego, en un pueblo cercano ya dispuesto para el sacrificio. Sobre las paredes de la hacienda cuelgan fotografías enmarcadas que nos recuerdan a la finca de Don Francisco, el patriarca del barrio de *O som ao redor*. Como si la hacienda del ingenio azucarero esclavista de aquel film hiciera las veces de base de operaciones para el asesinato planificado en *Bacurau* (Kleber Mendonca Filho y Juliano Dornelles, 2019); nuevamente, un espacio imprime sus sentidos sobre otro, esta vez en un gesto intertextual a través de las distintas películas de un mismo director.

Hay una frase que estos gringos —hombres y mujeres de piel blanca— repiten en varias ocasiones: "no estamos aquí". Una paradoja lingüística en sí misma, una frase que no podría ser verdadera en ningún contexto pero cuyo efecto contiene uno de los sentidos más profundos de este film: en Bacurau, están quienes habitan su territorio y aquellos que lo sobrevuelan. Está la materialidad inmediata de los cuerpos heterogéneos de los pobladores y la inmaterialidad de las imágenes digitales y las lentes telescópicas utilizadas como mediación por este grupo de gringos blancos y de apariencia hegemónica. Una película de guerra con armas dispares: entre el pueblo de Bacurau, que lleva el nombre de un pájaro sertanejo de hábitos nocturnos que aloja sus huevos al ras del suelo, y el dron, la tecnología militar de mirada cenital, que todo lo observa desde su distancia abstracta y desterritorializante. Una guerra entre el habitar, ser en (y con) el territorio y controlarlo para su sometimiento y destrucción, como si se tratase del espacio virtual de un videojuego macabro. La película escenifica aquella forma del poder geopolítico actual que Hito Steyerl (2020) recupera a partir de Eyal Weizman; a saber, que si antiguamente el poder se distribuía sobre una superficie plana como en un mapa de fronteras estables, actualmente se puede argumentar que la distribución del poder geopolítico se da a partir de una dimensión vertical, en la que la mayoría de los ataques provienen del aire, hacia un suelo que se pretende estable pero que, como veremos, se caracteriza por su constante mutación.

En un mismo espacio, el del sertão nordestino, cargado de simbología y reminiscencias no sólo a la historia de Brasil (Xavier, 1993; Depetris Chauvin, 2019) sino a su propia tradición de cine político, conviven rasgos de lo moderno, encarnado en las tecnologías más avanzadas ligadas a los dispositivos tecnológicos y al control por imágenes (escáners de retina, celulares, tablets) con aquellos elementos de pre-modernidad: las calles de tierra, la falta de acceso al agua potable (debido, paradójicamente, al "desarrollo" de una represa cercana) y a los servicios de salud, y cierto modo de vida comunitario impulsado a la fuerza por el retiro del Estado o por su resto negligente.

Desde la primera secuencia, en la que vemos el planeta desde el espacio exterior en una imagen satelital en movimiento que desciende hacia el desierto, la llegada a Bacurau está signada por la muerte: sobre una ruta destrozada por la evidente falta de mantenimiento, vemos ataúdes dispersos producto del vuelco de un camión de carga. Momentos después, ya en Bacurau, todo el pueblo se congrega en la celebración del funeral de Carmelita, presentada como una suerte de matriarca del pueblo. Nuestro ingreso (por tierra) a Bacurau sucede principalmente a través del punto de vista de Teresa, nieta de Carmelita, que viaja junto a Erivaldo, otro de sus pobladores, en un camión que



transporta agua potable para la comunidad. Al ingresar a Bacurau, Teresa consume una pastilla psicotrópica cuyo efecto tiñe esta secuencia de surrealismo y extrañeza. Los espectadores, al situarnos en su punto de vista, experimentamos su efecto psicoactivo también como una alteración de la percepción normal de las cosas, introduciéndonos en una suerte de trance. Esta noción, que a partir de Jens Andermann puede entenderse como un modo particular del tiempo alejado de la narrativa moderna del capitalismo (Andermann, 2018), establece una lógica alternativa y no racional de entrelazar tiempo, espacio y comunidad². En esta experiencia de fuga, tiempo y espacio adquieren nuevas tesituras. Hacia el final de la escena, vemos cómo del ataúd de Carmelita empieza a brotar agua, precisamente el elemento que escasea frente a la sequía producto de la represa. La secuencia continúa con una procesión lírica de cuerpos reunidos que cantan "Bichos da noite", una canción que marca el in-crescendo dramático del film al evocar el misterio de lo nocturno, la magia y la inevitabilidad de la muerte. Con todos estos elementos, la escena funciona como una suerte de preludio de los tiempos venideros, de un futuro que se aproxima cargando ecos del pasado, un tiempo preñado de muerte y sangre pero también de resistencia y reverberancia histórica.



Imagen 4. Bacurau (Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles, 2019)

Esta presencia de la muerte en la escena inaugural le imprime al film una suerte de carácter telúrico, subterráneo, que será al mismo tiempo un elemento central para la resistencia de su pueblo frente a la amenaza de las lentes cenitales. En este marco, la muerte aparece como

2. Sostiene Andermann que "El trance es pues aquello que, en el mundo colonial, vuelve a ensamblar en el inconsciente, el espacio y tiempo del sujeto y la comunidad, escindidos por una violenta historia de desplazamientos y rupturas temporales" (Andermann, 2020: 22). En este trabajo, la noción nos permite analizar las relaciones tiempo-espacio-comunidad como no preestablecidas, donde el espacio no es telón de fondo o algo ya dado, sino que es mutable y co-constitutivo de las diversas formas de vida.



el retorno de lo material que se expresa, a un tiempo, en la narrativa fílmica y en la dimensión afectiva-somática que sume al espectador en la experiencia de un trance pactado junto al film. La recuperación de lo material es aquí un modo de entrelazar la crítica ecológica –a través de la cual podemos entender el carácter extractivista de la guerra bajo la idea de un territorio/cuerpo disponible para su exterminio– con la dimensión afectiva que surge de los encuentros entre la materia de los cuerpos, la tierra y la materialidad fílmica. Frente a las lentes telescópicas y los dispositivos tecnológicos de control que se presentan como desencarnados, este énfasis subraya la materia en su inmanencia encarnada: la manifestación de la muerte, la tierra, el hummus, en su entrelazamiento con la vida y la potencia de los comunes.

Resistir y sobrevivir

El asedio criminal sobre Bacurau comienza intempestivamente. Los gringos masacran a todos los habitantes de un poblado cercano, anulan la señal de teléfono del pueblo, los *desaparecen* del mapa satelital y preparan el terreno para su invasión y exterminio definitivos, lo que les va dando puntaje en esa suerte de videojuego en el que participan. Una vez más, alegan "no estamos aquí": como mantra de negación virtual del cuerpo material.

En la escuela del pueblo, los niños ven pasar un avión por el cielo y le preguntan al maestro hacia dónde va. "Hacia San Pablo". "Y nosotros dónde estamos, dónde está Bacurau?". El maestro busca en la tablet para mostrarles a los alumnos, pero Bacurau no aparece donde siempre ha estado. "¿Hay que pagar para estar en el mapa?". Tenemos entonces un nuevo rostro para la anacronía: en este borramiento repentino del mapa satelital, que pone signos de interrogación sobre la frase "no estamos aquí", esta vez en la voz de los niños, viene al auxilio un mapa de papel, trazado rústicamente sobre una lámina amarillenta que señala —sin la mirada cenital del dron, sino desde una vista horizontal— unas pocas casas, la iglesia y el museo del pueblo; este simple mapa, una tecnología ya en desuso, combate, al menos provisoriamente y en su carácter pedagógico, el intento de los gringos por borrar su existencia. "Estamos aquí", señala el maestro. Son los desechos, restos latentes de la historia y la memoria los que terminan salvando a Bacurau del asedio extranjero: el mapa como construcción simbólica de quienes habitan el territorio, el museo como espacio de resguardo vital y las armas colgadas en sus paredes, usadas tiempo atrás por cangaçeiros. Cuando accedemos a la antesala del museo en la secuencia final, vemos recortes de noticias e imágenes de figuras históricas de la insubordinación sertaneja frente a los blancos y colonos. En la guerra sucia entre quienes tienen armas sofisticadas y avanzadas tecnologías de vigilancia para controlar al pueblo, Bacurau tiene unas pocas armas guardadas en el museo y, principalmente, un pueblo que, lejos de su romantización, organiza su defensa y reconoce su propio pasado histórico en el presente. El pasado es aquí, al decir de Benjamin, la imagen que relampaguea en el presente (y en el futuro premonitorio en el que sucede la ficción distópica). Las armas y la memoria allí cultivada están disponibles, abiertas para ser usadas, así como el anhelo del cine político de las décadas del 60 y el 70 por construir un pueblo, cuyo gesto es recuperado aquí en un nuevo momento de necesidad política-históri-



ca. Al igual que el museo, que aparece como sitio abierto y referencia cotidiana para los habitantes de Bacurau, la memoria y el pasado no están clausurados, sino que se prefiguran como potencia activa, entrelazados a su territorio.

Bacurau es el pueblo suprimido -silenciado- de la representación digital para su destrucción, pero el mismo pueblo, en su reminiscencia antropofágica, utiliza el silenciamiento a su favor: esconderse se vuelve una acción y no ya un sometimiento, el ocultamiento -primero forzado por los gringos a través de su borramiento del mapa, luego apropiado por el pueblo como mecanismoes parte de su estrategia, desertar de la visualidad constituye su modo de responder a la violencia externa. Como señala Hito Steyerl (2020) en sus escritos sobre perspectiva lineal y representación estética-política, la vista elevada (presente aquí en los drones y en las miras telescópicas de las armas de guerra) se configura como metonimia de la verticalización cada vez mayor de las relaciones de clase (y, en términos amplios, quisiera sugerir, de colonialismo) en una guerra agudizada desde arriba. Siguiendo a la autora, y como hemos visto hasta aquí, es posible señalar la potencia del cine para desarticular estas perspectivas homogeneizantes a partir de una nueva realización del espacio, similar a lo que anteriormente hemos llamado una "práctica espacial" (Depetris Chauvin, 2019). La acción de esconderse (lo que podríamos entender como un silenciamiento visual) cuando la representación se vuelve pura vigilancia o herramienta de control es un modo de abandonar "el marco impuesto de representación" (Steyerl, 2020: 177), es escapar a su conversión en meros objetos. Nuevamente Bacurau: pájaro de hábitos nocturnos, difícil de avistar, que se resguarda al ras del suelo.

En esta película, las guerras sutiles e incluso individuales que se desataban en *Aquarius* y *O som ao redor*, adquieren una carnadura más real y concreta, un carácter definidamente político dado por la inscripción de un personaje colectivo que se viste de pueblo. Estamos ante un verdadero "estado de guerra" (Latour, 2019: 276), determinado unilateralmente con modernas armas de fuego y de espionaje. Al juego sucio planteado por los gringos, Bacurau responde desde el polvo del desierto y con las armas de su historia.

Palabras finales. El cine como experiencia alternativa al progreso

Como hemos visto hasta aquí, los tres largometrajes ficcionales dirigidos por Kleber Mendonca Filho producen formas espaciales y temporales a través de diversas figuras —anacronismos, citas, trances, interrupciones— que nos permiten el acceso a experiencias alternativas del espacio y del tiempo, que ponen en el centro la dimensión somática y afectiva del cine permitiendo la desarticulación de formas normativas que restringen la inscripción de cuerpos en sus formas menores, "inadaptadas" a este tiempo. En ese sentido, hemos analizado no sólo los ensamblajes, alianzas más que humanas que se tejen entre cuerpos, espacios y objetos, sino también los modos fragmentarios de aparición de las figuras de empleadas domésticas en *Aquarius*, aquellos cuerpos de estatuto ambiguo (semi-desnudos y carentes de lenguaje) que aparecían por las noches en *O som ao redor* como manifestaciones de un proceso colonial aún abierto y, por último, los cuerpos del desierto sertanejo abandonados por un Estado cómplice de la violencia colonial en *Bacurau*, capaces de resistir a su captura por los dispositivos visuales de una guerra desatada para su exterminio.



En tiempos del Antropoceno, caracterizado al comienzo de este artículo como la época en que los espacios de refugio de todas las formas de vida están bajo amenaza, y en el momento en el cual el antropocentrismo y el modelo de modernidad occidental (blanco, masculino y colonialista) se espiraliza en su faceta más violenta, especialmente en los territorios de América Latina, este cine recupera el carácter vital de la materia, lo fragmentario, lo negado, lo residual y lo espectral, y lo entrelaza en una poética que excede al carácter racional del discurso. De esta manera, sus películas abren marcos móviles, contingentes, que habilitan la escucha hacia las historias terrícolas (que acaso aún parecen susurros), esos pueblos latourianos –humanos y más que humanos– pegados a la tierra. Surgen así formas alternativas a la fatalidad teleológica (y excluyente) de la narrativa del progreso que se nos impone como única alternativa posible, como la única y necesaria forma de futuro imaginable. En su gesto de desmontar continuidades, el director brasileño permite abrir pliegues de agencia e intensidades en el presente, recuperar y desplegar lo que en ellos hay de incipiente; introduce espectros y fantasmas irredentos, como supervivencias materiales que preñan el presente histórico, recuperando el carácter contingente y residual de los procesos políticos desde el propio medio fílmico.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2015) *La política cultural de las emociones*. México D. F.: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM.
- Andermann, Jens (2018) *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Bennet, Jane (2022) Materia vibrante. Una ecología política de las cosas. Caja Negra.
- Benjamin, Walter (2009) "¿Qué es el teatro épico?", en Obras, vol. II. Madrid: Abada.
- Biset, Emmanuel (2024). "Paisajes teóricos del antropoceno". *Revista De Filosofía De La Universidad De Costa Rica*, 63(167), pp. 159–178. Disponible en https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filosofia/article/view/62024
- Dahbar, Victoria (2021) *Otras figuraciones. Sobre la violencia y sus marcos temporales*. Córdoba: Asentamiento Fernseh.
- Danowski, Deborah y Eduardo Viveiros de Castro (2019) ¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines. Buenos Aires: Caja Negra.
- Depetris Chauvin, Irene y Natalia Taccetta N (comps.) (2019) *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Prometeo.
- Depetris Chauvin, Irene (2019) *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin America Research Commons. Disponible en: https://10.25154/book3
- Haraway, Donna (2019) Seguir con el problema. Generar parentescos en el Chthuluceno. Consonni.
- Gómez-Barris, Macarena (2019) *La zona extractiva. Ecologías sociales y perspectivas descoloniales.* Santiago de Chile: Metales pesados.



- Latour, Bruno (2019) Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lowenhaupt Tsing, Anna (2023) *Los hongos del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas.* Buenos Aires: Caja Negra.
- Macón, Cecilia y Solana, Mariela (Eds.) (2015) *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Recursos Editoriales.
- Morton, Timothy (2018) El pensamiento ecológico. Barcelona: Paidós.
- Rago, Luzia Margareth y Ambrózio, Aldo (2020) "Uma trilogia possível: entre as tramas invisíveis e o jogo necropolítico". *Viso: Cadernos de estética aplicada*, 14(26) (jan-jun/2020), pp. 26-52.
- Speranza, Gabriela (2022) Lo que no vemos, lo que el arte ve. Barcelona: Anagrama.
- Vásquez Duplat, Ana María (2020) "Extractivismo urbano y feminismo: dos claves para el estudio de las ciudades", en Vásquez Duplat, Ana María (Comp.) *Extractivismo urbano. Debates para una construcción colectiva de las ciudades* (pp. 106-113). Buenos Aires: Fundación Rosa Luxemburgo, Centro de Estudios y Acción por la Igualdad. El Colectivo.
- Viale, Enrique (2020) "El extractivismo urbano", en Vásquez Duplat, Ana María (Comp.) *Extractivismo urbano. Debates para una construcción colectiva de las ciudades* (Prólogo). Buenos Aires: Fundación Rosa Luxemburgo, Centro de Estudios y Acción por la Igualdad. El Colectivo.

Xavier, Ismail (1993) Alegorias do subdesenvolvimento. São Paulo: Brasiliense.

Julia Gonzáles Narvarte (Universidad de Buenos Aires)

juliagonzaleznarvarte@gmail.com

La autora es Licenciada en Artes con orientación en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires, investiga acerca de las relaciones entre espacialidad fílmica, afectos y Antropoceno en el cine latinoamericano contemporáneo. Es miembro del SEGAP (Seminario permanente de estudios de género, afectos y política) y de Revista Encuadra.