

Líneas abismales y estéticas fronterizas. *As boas maneiras* y *Bacurau*
Eduardo A. Russo
Arte e Investigación, Número Especial, e072, julio 2021. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e072>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

LÍNEAS ABISMALES Y ESTÉTICAS FRONTERIZAS

AS BOAS MANEIRAS Y BACURAU

ABYSSAL LINES AND BORDER AESTHETICS

AS BOAS MANEIRAS AND BACURAU

EDUARDO A. RUSSO / earusso@fba.unlp.edu.ar

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 5/3/2021 | Aceptado: 20/5/2021

RESUMEN

El artículo examina las estrategias ficcionales desplegadas por dos recientes films brasileños, *As boas maneiras* (2017), en su relación con el concepto de línea abismal, propuesto por Boaventura de Sousa Santos y *Bacurau* (2019), como incursión en una poética fronteriza, de acuerdo a los planteos de Walter Mignolo. Más allá de las particularidades y diferencias entre ambos films, es posible advertir en ellos ciertos aspectos compartidos, que recogen y repiensen los legados de la modernidad cinematográfica y manifiestan un impulso transversal hacia el delineamiento de opciones estéticas descoloniales (Gómez Moreno, 2010).

PALABRAS CLAVE

Cine; contemporáneo; latinoamericano; descolonialidad

ABSTRACT >

The article examines the fictional strategies deployed by two recent Brazilian films, *As boas maneiras* (2017), in their relationship with the concept of the abyssal line, proposed by Boaventura de Sousa Santos and *Bacurau* (2019), as an incursion into a border poetics, according to the proposals of Walter Mignolo. Beyond the particularities and differences between the two films, it is possible to notice certain aspects in common, which collect and reflect on the legacies of cinematographic modernity and exhibit a transversal impulse towards the design of a decolonial aesthetics.

KEYWORDS

Cinema; contemporary; Latin American; decolonization



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

ARTÍCULOS

Abordaremos en este artículo dos films brasileños de producción reciente y de amplia repercusión: *As boas maneiras* [Los buenos modales] (Rojas & Dutra, 2017) y *Bacurau* (Dormelles & Mendonça Filho, 2019) en sus relaciones con el acervo de la modernidad cinematográfica y el despliegue de ciertos atributos de una estética descolonial. Cabe señalar que en el marco de este texto, que articula el análisis y la lectura crítica de dos films contemporáneos con conceptos largamente desarrollados en los estudios decoloniales, la alusión a una modernidad debe ser considerada en un sentido específico, distante de la modernidad en sentido amplio y relativa a largos tiempos históricos, tal como la considera Walter Dignolo (2003, 2007), pensándola como la contracara de la colonialidad. Si bien el cine como invención y espectáculo, a fines del siglo XIX, puede verse inscripto en esa condición de modernidad colonial, algo harto evidente al repasar el catálogo de la producción de los Hermanos Lumière o de T. A. Edison, la modernidad que aquí nos ocupará es la del propio decurso de la historia del cine, aquella desplegada desde la segunda posguerra, que sembró los cimientos de una renovación a escala planetaria, sincrónica en el norte y el sur, en oriente y occidente, con la renovación de un lenguaje y la explosión de los nuevos cines de los años sesenta. En ese sentido, en el territorio cinematográfico es preciso advertir que esa modernidad acotada no solo se desprende de la condición de contracara de la colonialidad, sino que participa de un impulso que explícitamente asumió, hace sesenta años, una clara orientación de un sesgo que en ese entonces cabría caracterizar como poscolonial. Por ello, las alusiones a la modernidad aquí planteadas deben entenderse en dicha acepción restringida, que incluso requiere traspasar un *dictum* de cómo ser moderno, en la medida en que una buena dosis de apertura a la diversidad es necesaria para enfrentar las distintas estéticas, poéticas y políticas por las cuales el cine llega a ser considerado como moderno (Monterde, 1996).

AS BOAS MANEIRAS: UNA CARTOGRAFÍA DE LÍNEAS ABISMALES

Ana es blanca, rica, vive sola, está embarazada y busca una niñera para su futuro hijo. Clara es negra, pobre y también está sola. Busca trabajo y acude al pedido. A pesar de sus escasos antecedentes, un incidente oportuno demuestra su valor y pasa a cuidar a su señora, quien habita un suntuoso piso de una gran ciudad, cuyos objetos y mobiliario no ocultan su procedencia rural, *fazendeira*, proveniente de Goiás, en el Cerrado brasileño. Algo extraño ocurre con Ana en las noches de luna llena. Camina sonámbula, necesita comer carne cruda, mientras el embarazo avanza. Entre ambas crece una relación que pasa del cuidado a lo amoroso, pero el parto de su bebé será el final de Ana. El protagonismo del film, a partir de allí, será compartido entre Clara y el pequeño Joel, nacido licántropo y criado como hijo en el barrio popular donde ella vive entre sus vecinos. Los buenos modales del título del film adquieren una poderosa dimensión desde la relación delineada entre Ana y Clara en el tramo inicial del film, y los intentos para cultivar y conservar, pese a los inevitables intervalos de cada luna llena, la humanidad de Joel. La historia se va

deslizando, entre el relato popular, el de las historias de hombres lobo (lobizones, o en la tradición brasileña, *lobisomem*), el film de terror, el melodrama familiar y el relato de fantasía, el cuento de hadas, hasta la confrontación final. Hemos mencionado aquí una breve serie de registros genéricos que *As boas maneiras* manifiesta, no para obedecer los mandatos de sus códigos establecidos, sino para jugar con esas reglas en una ficción que es tensada por los campos de nítidas líneas abismales.

Para el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos, una línea abismal —o línea abisal— es, tal como lo explica en el mismo punto de partida de *Para descolonizar Occidente* (2010) (volumen compuesto en términos declaradamente utopistas para superar dicha demarcación), un trazado producto de cierto tipo de pensamiento:

Este consiste en un sistema de distinciones visibles e invisibles, las invisibles constituyen el fundamento de las visibles. Las distinciones invisibles son establecidas a través de líneas radicales que dividen la realidad social en dos universos, el universo de «este lado de la línea» y el universo del «otro lado de la línea». La división es tal que «el otro lado de la línea» desaparece como realidad, se convierte en no existente, y de hecho es producido como no-existente (pp. 11-12).

A veces el pensamiento abismal y las líneas abismales son manifiestos, se plantean explícitamente y estructuran perceptiblemente las superficies del orden social. En otras oportunidades, las líneas abismales se trazan insidiosamente y borran no solamente aquello que se excluye del otro lado de la demarcación, sino, también, el hecho de la delimitación misma. El espacio imaginario de *As boas maneiras* posee no solo una arquitectura, sino un urbanismo imaginario que es dispuesto a partir de la operación de líneas abismales, tanto visibles como invisibles. El film transcurre en una São Paulo transfigurada como espacio de fábula: hay barrios con altos edificios residenciales, separados por parques y silenciosos senderos peatonales, con vigilancia y automóviles que transportan a sus acaudalados habitantes [Figura 1].

Separado por un río que atraviesa la ciudad está el barrio popular donde las casas planas se apiñan y donde residen quienes trabajan en la zona residencial. Además hay una escuela popular donde la socialidad horizontal se extiende, contenida por la institución. Y también hay, como es esperable en un cuento de hadas, un bosque. Pero aquí es un distante centro comercial, el Shopping Bosque Cristal, escenario de una aventura que conducirá a la inevitable tragedia al ascender la luna llena. Las líneas abismales que estructuran el film son planteadas por Juliana Rojas y Marco Dutra en una geografía imaginaria que no se extiende según los cánones del realismo, sino los de la fábula o el cuento de hadas. A ello contribuyen el excepcional trabajo del diseñador de producción Fernando Zuccolotto y el fotógrafo

Rui Poças, que hacen ostensible el artificio de los espacios, apelando a superficies visuales que no disimulan su acercamiento a una concepción plástica, casi onírica, de lo nocturno. La fascinación visual no impide un componente fundamental de extrañamiento. *As boas maneiras* produce a la vez, como lo comentaban los directores en una entrevista realizada en el London Film Festival, un efecto de distanciamiento procedente de una deliberada impronta brechtiana, que también reside en la cercanía de su historia inicial con *El círculo de tiza caucasiano*, donde un niño es reclamado por dos madres: la reina, su progenitora, y la cocinera que lo ha criado como suyo (Legrand, 2017).



Figura 1. *As boas maneiras* (2017), Juliana Rojas y Marco Dutra



Figura 2. *As boas maneiras* (2017), Juliana Rojas y Marco Dutra

Las líneas abismales que componen la superficie visible del film y sus espacios son la manifestación palpable de las otras que hacen a su estructura profunda, la de las relaciones de clase que se tensan entre sus personajes. Pero Ana también está separada por otra línea abismal respecto de su familia de origen, que posee la fuerza de un tabú. Se ha convertido en una excluida de ella por su novio, el extraño joven de quien quedó embarazada y que bajo la luna llena reveló ser licántropo.

La relación entre Ana y Clara, en la primera mitad de la película, toma elementos no solamente de la imaginación cinematográfica, sino también del influyente campo de la telenovela, con sus estereotipos de relaciones de clase [Figura 2]. La operación de apropiación del imaginario de la ficción televisiva con sus oposiciones fuertes entre campo/ciudad, clase alta/clase baja, patrona/empleada doméstica, son aquí un reconocible punto de partida para traspasar las líneas abismales y movilizar, más allá de ellas, otras configuraciones posibles, que a lo largo del relato se deslizan hacia la fundamental línea de oposición entre humano e inhumano, también destinada a su traspaso.

El embarazo de Ana y su relación con Clara, que se prolonga casi hasta la mitad del film, despliega una lógica que no se reduce a un vínculo entre dos, por más que evolucione de la confianza y el cuidado hacia una intimidad creciente y con lazos eróticos. El hecho es que Ana está atravesada por otra línea abismal más radical aún que aquella que la separa de su familia y de su clase: esta es la que separa su humanidad de su propia e incipiente licantropía. Del sonambulismo al deseo de comer carne cruda, de los paseos nocturnos a la devoración de animales, no va quedando duda de que en su vientre crece un ser que puede ser algo distinto a un humano.

Llegado el momento del parto, el pequeño Joel nace *lobisomem* y en su nacimiento teratológico desgarró y mata a su madre. Clara lo recoge del piso. Aunque es un monstruo, ella no puede abandonarlo aun en esa condición; es a su cuidado que el pequeño podrá adquirir forma y calidad humana. Cabe aquí resaltar un importante detalle respecto de qué tipo de lobizón es el pequeño Joel de *As boas maneiras*. Dutra y Rojas no acuden a la tradición que, procedente de Europa y reforzada en América, conecta a la licantropía con lo diabólico, apelando a contrarrestar la maldición o el castigo de dicha condición por medio de un poder divino. El llamado a ser lobo es aquí el de una animalidad metamórfica y sin otra fuerza que la de una naturaleza oscura e inapelable. Por cierto que la memoria genérica de las historias de hombres lobo en el cine (que los cineastas utilizan conscientemente) opera en la película. De hecho, es posible encontrar pequeños tributos a lo largo del film a tantos hitos de la historia del cine de terror, especialmente las de los films fantásticos de Jacques Tourneur, muy particularmente *Cat People* [La mujer pantera] (1942) y *I Walked with a Zombie* [Yo caminé con un zombie] (1943). Pero no es ese el registro principal de la película, sino que esta se orienta a la

construcción de una fábula que combina reconocimiento con extrañeza. En ese sentido, trasciende las codificaciones y, de esta manera, borra las delimitaciones usuales y se abre a un campo irisado, guiado por su propia lógica.

Un audaz salto temporal se produce en el film hacia la mitad de su transcurso. De lo ocurrido con el neonato monstruoso, pasamos a ver un niño de ocho años, que lleva una vida bajo extremo cuidado de Clara, casi normal, salvo en las noches de luna llena. Parecería que aquí comienza otra historia, pero la maldición que atañe a los licántropos enseña que el escape no es posible. Si se toman ciertos recaudos, en la medida en que su *lobisomem* es un monstruo (aunque inequívocamente conectado con el reino animal) la línea abismal decisiva, más allá de las demarcadas por las relaciones de clase, se traza aquí entre lo humano y lo animal. *As boas maneiras* no lo hace, no obstante, para recuperar otra línea abismal entre estas dos categorías últimas, sino para entrelazarlas y hacer que se interpenetren, apostando a una suerte de utopía que se plasma, como un instante eterno, en el momento previo a su desenlace.



Figura 3. *As boas maneiras* (2017), Juliana Rojas y Marco Dutra

La escala escogida para capturar las relaciones humanas (y humanizantes) en *As boas maneiras* es de orden micropolítico, tanto en lo que respecta a las redes de cuidado tejidas por Clara y sus vecinas como por los efectos de turba despertados en la culminación de su conflicto, cuando los habitantes del barrio reúnen coraje y avanzan, dispuestos a acabar con el *lobisomem* armados de palos y elementos punzantes, al estilo de las viejas películas de monstruos.

Más allá de la línea abismal, nos advierte De Sousa Santos (2010), acecha el orden fascista, la turba enceguedida o la organización concentracionaria. La diferencia última radica en la negación de la calidad humana. No se trata, desde el trazado

de la línea, de seres que tienen algún problema, sino de sujetos que en sí son un problema y que demandan una solución que no es otra que la de su supresión. Las formas de la exclusión pueden ser distintas. A veces se limitan a ciertos bienes, como lo será el agua reticente en el caso de *Bacurau*. En otras oportunidades, se trata de la más radical negación de la calidad de humano, como indisimuladamente propone en su fábula *As boas maneiras*. La última línea abismal es traspasada conmovedoramente entre Clara y Joel, con sus manos enlazadas en un último esfuerzo humanizador, al enfrentar el furioso tumulto que está por derribar la puerta del que ha sido su último refugio. En lo que a ellos respecta, la línea abismal ha sido traspasada [Figura 3].

LA ESTÉTICA FRONTERIZA DE *BACURAU*

La historia transcurre en un futuro cercano, en el desértico paisaje rural del nordeste brasileño. El pequeño pueblo de *Bacurau* (que puede ser traducido como 'halcón nocturno') es uno más del *sertão*, pero extrañamente elusivo. No está en Google Maps, ni lo detectan los GPS, ni tampoco llega allí la señal de los teléfonos celulares. Lo único que abunda en el pueblo con los ataúdes, que llegan apilados si los vehículos que los traen no vuelcan en la ruta, y también existe una extraña cohesión social, reforzada por las píldoras psicotrópicas que los pobladores se administran ante los momentos de tensión, nada infrecuentes. Pero sí llega allí la omnipresente televisión, que sin cesar muestra cotidianas ejecuciones públicas en São Paulo. También frecuenta el pueblo un político mediático, acompañado de su móvil de campaña, que se acerca al pueblo con una dotación de dádivas para obtener apoyo electoral. En *Bacurau* el agua, como las medicinas, son un bien escaso. Hay una represa cercana en la que se han asentado algunos bandoleros, alguna vez muchachos del pueblo, pero que han pasado a la condición de personajes fuera de la ley, sin haber roto sus lazos con los pobladores. Y en un lugar impreciso, emboscado en las afueras del pueblo, un grupo de personajes que hablan inglés, procedentes de Estados Unidos o de Australia, organizan una tarea tan imprecisa como sangrienta bajo la condición de contratistas, mercenarios o cazadores de presas humanas. El enfrentamiento es inevitable. *Bacurau* dispone una historia de venganza a la manera de una de las tradiciones narrativas centrales del wéstern, que apela a esa resolución de cuentas pendientes ante la imposibilidad de contar con una justicia establecida. Aunque aquí la vieja ley del revólver propia de los films del oeste norteamericano se verá reemplazada por una ley que involucra drones, sofisticadas armas automáticas, viejas pistolas oxidadas y machetes.

De acuerdo a la propuesta de Mignolo (2003), el pensamiento o epistemología fronteriza, si se la considera como un cuerpo más sistemático, involucra una ruptura y el surgimiento de una alteridad epistémica, que abarca tanto las disposiciones de los espacios y los cuerpos. *Bacurau*, con su invisibilidad ante las tecnologías de geoposicionamiento global y su estado por fuera del alcance de

las redes móviles, participa de esa condición redoblada por la extraña gestión del poder en pueblo. Muerta la matriarca Carmelita al inicio del film, la organización fluye en forma proclive a lo coral, si bien doña Domingas (Sonia Braga), la médica, es destinada a ocupar el vértice que dejó vacante la difunta. Las fronteras no solo se disuelven en términos de gobierno del pueblo, sino que también atañen a las relaciones entre campesinos y bandoleros. Lo radicalmente antagónico será, en términos burlescos, la confrontación con el político manipulador que visita el pueblo y la guerrilla contra el extraño grupo anglosajón que parece dedicado a sostener un safari de humanos, al más puro estilo de las pulsiones necropolíticas poscoloniales, donde la violencia es un fin en sí mismo y no un efecto colateral de la explotación de recursos humanos, como lo había sido en el mundo colonial (Mbembe, 2010).

El *sertão* conecta inequívocamente, en cuanto al imaginario del cine moderno, a *Bacurau* con *Antonio das Mortes* (Rocha, 1969), aunque las delimitaciones trazadas entre campesinos y bandoleros, entre místicos, matadores y *cangaçeiros*, se han desdibujado. Todos ellos habitan una frontera que a la vez se extiende entre territorios que uno imaginaría dispares, en algún punto entre el universo de *Mad Max* y el *sertão* del *Cinema Nôvo*. Si en el primer tramo del film parece esbozarse el retrato de una vida rural asediada por un poder que no por cotidiano resulta menos inquietante, en cierto punto comienza a desatarse la masacre: asesinos en motos deportivas, guiados y monitorizados por drones, indican que lo visto hasta entonces es imposible de asir con las coordenadas de un modernismo radicalizado, referenciado en Glauber Rocha. Para más extrañamiento, los drones en cuestión se asemejan a los viejos platillos voladores de los films de ciencia ficción de los años cincuenta [Figura 4].



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

Un apartado merece el despliegue de la tecnología en *Bacurau*. No se trata, como en *As boas maneiras*, de una utilización de la CGI, la imagen generada por computadora, con un acabado —especialmente cuando muestra al pequeño licántropo— que no pretende el fotorrealismo sino la conciencia del artificio. Aquí los drones-platillos voladores son un elemento más, tan naturalizado por los pobladores de *Bacurau* como integrados en una realidad distópica donde todo lo relativo al futuro cercano se encuentra desgastado, averiado o próximo a la irremediable obsolescencia. Estudios recientes han destacado en la poética de *Bacurau* su incursión en el territorio crecientemente central del relato distópico con una impronta local, característicamente nordestina, pero también conectada con el fenómeno que Achille Mbembe ha designado como necropolítica. Esto es, una gestión del poder desplegada en diversas latitudes y diseminada a escala global, que tiende a administrar no solo las muertes, sino los estados próximos a ella que rodean al exterminio de poblaciones y, así, generan sistemáticamente una condición fronteriza, propia de muertos-vivos, sean estos pobladores de pequeñas aldeas, refugiados que aguardan para traspasar una frontera nacional, o seres sin techo que viven en cualquier umbral de las grandes urbes, (Mbembe, 2010; Spyer, 2019; Rodrigues Gomes & Vilas-Bôas, 2020). La trabajada fotografía de Pedro Sotero, de color y luminosidad restallante, resalta en *Bacurau* el espectáculo de una violencia física que estalla a partir de esas dos condiciones que Mignolo (2007) ha destacado como intrínsecas a la herida colonial: el racismo y la deshumanización.

Según sus distintos tramos y el ángulo que desee adoptar su espectador, *Bacurau* participa del *wéstern*, del *thriller*, del film de terror en sus variedades más cruentas, la del *slasher* y las pesadillas *gore*, de la ciencia ficción distópica y de la comedia negra, sin pertenecer cabalmente a ninguno de esos ámbitos. Más bien los roza o se apropia de algunos recursos y efectos de reconocimiento, para construir de modo transversal una ficción que no atraviesa fronteras sino que se desliza por ellas, ofreciendo no pocas veces el poder de un doble filo. Para mayor complejidad, asume cercanías notables con la estética de resistencia propia del cine de John Carpenter, desde su mismo inicio que evoca los planos de apertura del film de culto *The Thing* (Carpenter, 1982), y que luego resuena en las situaciones en que se desarrollan sus escenas de violencia.

La recepción crítica, tomando tal vez como referencia a algunos casos en los que la narrativa de venganza estructura el conflicto, prefirió conectar a *Bacurau* con algunos films de Quentin Tarantino o, como lo remarcó el británico Peter Bradshaw (2020), eligió destacar la incursión en territorios regidos por un estado anárquico o cuasilisérgico, como en los films de Alejandro Jodorowsky, para culminar en un baño de sangre al más puro estilo del teatro jacobino. Puede advertirse que las referencias son dispares, heterodoxas, y no estuvo en el espíritu de los realizadores del film obtener un universo de consistencia ejemplar. Por lo contrario, las fricciones entre géneros, registros y tonos narrativos en *Bacurau* alejan al espectador de todo

marco donde predomine el reconocimiento o se le permita la menor anticipación. La ficción se sitúa en el año 2027, solo un paso delante de nuestro tiempo y retrata el mundo posible de un futuro próximo como el de la conocida teleserie *Black Mirror*, localizado en términos históricos solo a la vuelta de la esquina. Es inevitable advertir en *Bacurau* la herencia de la tradición de aquella representación de la violencia en el cine moderno brasileño que fuera certeramente trazada por Ismail Xavier (2006), en un recorrido en el que dos formas de violencia, la justiciera y la resentida, tomaban su turno en los conflictos individuales, familiares y sociales. Pero la lógica que Xavier (2006) destacaba en las conclusiones de su estudio, que a inicios del siglo XXI ya se había deslizado de las leyes de la familia a las leyes de la cuadrilla aquí asumen un giro hacia las relaciones radicalmente destructivas (y autodestructivas) de la necropolítica, que se mueve por el goce del exterminio de quienes previamente ha deshumanizado.



Figura 5. *Bacurau* (2019), Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles

El estallido de violencia colectiva en *Bacurau* responde a la escala planteada por sus turistas-mercenarios-cazadores y su pertenencia a una suerte de capitalismo gore, recurriendo a la categoría propuesta por la poeta, teórica y *performer* mexicana Sayak Valencia (2010), quien la desplegó para comprender la estética de fronteras desarrollada entre las ciudades reales de Tijuana y de San Diego. Pero en *Bacurau* la frontera se expande hasta dominar todo el territorio, caído el efecto de borde que marca la diferencia entre uno y otro estado identificable. De la distopía, a través del baño de sangre final, se pasa al avistamiento de una pulsión utópica, de una vida en conjunto orientada por la persistencia en la insumisión, aunque sea bajo el costo de una implacable crueldad [Figura 5].

MÁS ALLÁ DE LO ABISMAL, HABITAR LA FRONTERA

As *boas maneiras* y *Bacurau*, con su extrañeza compartida, configuran un curioso tándem que se aparta de toda ilusión movimientista o de las pretensiones de vanguardias esclarecidas. No ofrecen una representación renovada, sino que descolonizan la representación por medio de un movimiento en curso, que incluso puede prescindir de la voluntad de construir un objeto acabado u homogéneo. Ambos films desestiman la tentación de componer un pastiche lúdico, apto para el consumo irónico, y rehúyen la tentación de caer en los tentáculos del realismo mágico, que en el cine se ha convertido en comfortable mercancía para asistir al espectáculo de un exotismo contemplado por la razón maravillada. Asumen el riesgo de hacer restallar sus fricciones ante sus espectadores y desafían las clasificaciones, capturando y a la vez incomodando por el carácter elusivo de sus poéticas fronteras, a través de las cuales se esbozan, no de modo manifiesto aunque sí implícito en sus implicaciones imaginarias y simbólicas, incipientes opciones descoloniales (Gómez Moreno, 2010). Anotamos aquí otra sugestiva relación particular que conecta al film de Rojas y Dutra con el de Mendonça Filho y Dornelles, y es la de su vinculación con dos películas inclasificables que, si bien forman parte de la tradición del cine fantástico, han sido refractarias a su consideración en los cánones genéricos, siendo más bien consignadas como casos *sui generis*, fundantes de sus propias categorías. Se trata de *The Most Dangerous Game* [El malvado Zaroff] (Schoedsack & Pichel, 1932) y *The Night of the Hunter* [La noche del cazador] (Laughton, 1955). Para expresarlo brevemente: *The Night of the Hunter* es a *As boas maneiras* lo que *The Most Dangerous Game* es a *Bacurau*: todas ellas ficciones de frontera.

Si *The Night of the Hunter* pervive en el clima de ensoñación y el hechizo de las secuencias con canciones de *As boas maneiras*, la historia del acaudalado y decadente cazador de presas humanas en un territorio incógnito que narra *The Most Dangerous Game* resuena lejana, pero nítida en *Bacurau*. Ambos films exploran una región de las relaciones humanas, sea en el uno por uno o a escala colectiva, donde se construye una red alternativa al orden depredador. Más allá de los cambios de registro a lo largo del relato, de los giros de uno a otro género, se trata de artefactos que establecen sus propias reglas de juego, al hacer jugar a esas mencionadas reglas y disuelven presuntos marcos para imponer su propia extrañeza. Aún a riesgo, en el caso de *Bacurau*, que el culto al exceso sabotee su organicidad. La alegoría política, que conecta ese futuro inminente como progresión lógica del devenir fascista del Estado brasileño en la era Bolsonaro es tan explícita que reclama su desestimación como tal, participando de una condición de hecho comprobable, punto de partida para otros elementos que sí están en el plano de los llamados subtextos, como lo son los de la posible reducción de zonas geográficas a coto de caza humana, para goce de un turismo sanguinario, amparado por el poder local. En ese mundo ficcional posible, lo local se entrelaza

con un tenebroso estado de cosas global que el film no expone, pero que establece como su suelo imaginario en la tradición de la ficción distópica.

Se avizora en estas dos películas clave del cine brasileño reciente, el esbozo de lo que podría considerarse como una ruptura epistémica, en la afirmación de una vida inquietante, no dulcificada, fundada en un gesto de oposición, radicalmente reacia a cualquier sumisión. Por sobre todo, la lógica de oposición en ambas ficciones se planta ante las ideas de integración, de progreso, de modernización sancionada desde un orden que bajo las consignas de mejoramiento promueve la sujeción y ante la desobediencia procede a la lisa y llana supresión. Al final de *Bacurau*, el cazador perverso, intepretado por Udo Kier, grita desesperado: «esto es solo el comienzo» mientras es literalmente enterrado vivo por los pobladores. Sus gritos amenazantes pueden ser entendidos de otro modo. Desde una poética decolonial en curso, estos films recogen y procesan un legado identificable y, a la vez, se instalan como posibles puntos de partida, plataformas para las ficciones venideras, cuyas coordenadas se hace preciso imaginar. Habitando fronteras, inventan la posibilidad de un comienzo.

REFERENCIAS

Bradshaw, P. (11 de marzo de 2020). *Bacurau* review. Ultraviolent freakout in Brazil's Outback [Reseña de *Bacurau*. Descontrol ultraviolento en el interior brasileño]. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/film/2019/may/15/bacurau-review-brazil-outback-western-cannes>

Carpenter, J. (1982). *The Thing* [El enigma de otro mundo] [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

De Sousa Santos, B. (2010). *Para descolonizar Occidente. Más allá del pensamiento abismal*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Prometeo, CLACSO.

Dornelles, J. y Mendonça Filho, K. (2019). *Bacurau* [Película]. Brasil: Ancine-Arte, France-CNC, Cinemascope, Globo Filmes, SBS, Simio Films.

Gómez Moreno, P. P. (2010). *Estéticas fronterizas. Diferencia colonial y opción estética decolonial*. Bogotá, Colombia; Quito, Ecuador: Universidad Distrital de Caldas; Universidad Andina Simón Bolívar.

Laughton, C. (Director). (1955). *The Night of the Hunter* [La noche del cazador] [Película]. Estados Unidos: United Artists.

Legrand, X. (2017). Interview with Juliana Rojas and Marco Dutra (Good Manners) [Entrevista con Juliana Rojas y Marco Dutra] *Rober Awards*. *LIFF2017*. Recuperado de <https://roberawards.com/film/lff2017-interview-with-juliana-rojas-and-marco-dutra-good-manners/>

Mbembe, A. (2010). *Necropolítica, seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Santa Cruz de Tenerife, España: Melusina.

Monterde, J. E. (1996). Los orígenes del cine moderno. En AA. VV., *Historia General del Cine, vol. ix (Europa y Asia, 1945-1959)* (pp. 15-46). Madrid, España: Cátedra.

Mignolo, W. (2003). *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, España: Akal.

Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, España: Gedisa.

Rodrigues Gomes, A. y Vilas-Bôas Trovão, F. (2020). O voo do Bacurau. Cinema, necropolítica e (contra)violencia [El vuelo del bacurau. Cine, necropolítica y (contra) violencia]. *Fenix, Revista de Historia Estudos Culturais*, 17(2), 231-261. <https://doi.org/10.35355/revistafenix.v17i17.951>

Rocha, G. (Director). (1969). *Antonio Das Mortes* [Película]. Brasil: MAPA Films

Rojas, J. y Dutra, M. (Directores.). (2017). *As boas maneiras* [Los buenos modales] [Película]. Brasil: Dezenove Som e Imagem, Good Fortune Films, Urban Factory.

Spyer, T. (2019). Distopías à brasileira: Bacurau e Divino Amor [Distopías a la brasileña: Bacurau y Divino amor]. *Revista Epistemologías do Sul*, 3(1), 95-109. Recuperado de <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2442>

Schoedsack, E. y Pichel, I. (Directores). (1932). *The Most Dangerous Game* [El malvado Zaroff] [Película]. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.

Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Santa Cruz de Tenerife, España: Melusina.

Xavier, I. (2006). Da violência justiceira à violência ressentida [De la violencia justiciera a la violencia resentida]. *Ilha do Desterro*, (51), 55-67. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p55>