

Latente, furtivo, poderoso: modos de la *tierra-ficción* en *Bacurau*
Lucas Morgan Disalvo
Arkadin (N.º11), e040, agosto de 2022. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe040>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

LATENTE, FURTIVO, PODEROSO: MODOS DE LA *TIERRA- FICCIÓN EN BACURAU*

Latent, furtive, powerful:
ways of land-fiction in Bacurau

LUCAS MORGAN DISALVO | z_ztardust@yahoo.com.ar

IPLEAL, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

Recibido: 3/02/2022 | Aceptado: 26/05/2022

RESUMEN

El artículo considera los modos en los que el film *Bacurau* concibe el film de género a través de una vía local, en donde la memoria de pueblos en lucha, la conciencia territorial del *sertão* de Brasil y sus formaciones inconscientes se entrelazan con catárticas formas de intensidad y exceso audiovisual. La apuesta territorial por el género de *Bacurau* interviene en lógicas coloniales que normalizaron a Hollywood como la cuna universal de los mitos cinemáticos; asimismo, resulta notable el uso de aquellas ansiedades coloniales, poderes liminares de la imagen y estéticas de la extremidad como herramientas del film desde las cuales la imaginación de pueblos desplazados responde a sus opresores.

PALABRAS CLAVE

Bacurau; Cine de género; Colonialidad; Territorio; Ficción

ABSTRACT

This article considers the ways in which the film *Bacurau* embraces a local way for the genre film, where the historical memory, political struggles and territorial awareness of the Brazilian *sertão*, along with its unconscious formations, intertwines with cathartic forms of intensity and audiovisual excess. *Bacurau's* territorial commitment to fiction help us to dismantle certain colonial logics that have normalized Hollywood cinema as the universal cradle of cinematic myths; it is also notable the film's use of those colonial anxieties, image's liminar powers and aesthetics of extremity as means from which the imagination of displaced people responds to their historical oppressors.

KEYWORDS

Bacurau; Genre film; Coloniality; Territory; Fiction



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

Es el año 2019: la película brasileira Bacurau es estrenada después de casi diez años de incubación que atestiguaron todo tipo de traumatismos políticos y territoriales, incluyendo la asunción al poder de siniestras figuras como Michel Temer o Jair Bolsonaro. Con más de una forma de sintonizar con las térmicas del momento, el film fue distinguido por una factura sensacional pocas veces vista en una ficción brasileira relativamente independiente, así como por su frontal inscripción genérica que combinaba western, suspenso, acción, ciencia ficción y drama social. Co-dirigida por los realizadores pernambuquenses Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles, este film relata la historia de resistencia colectiva de Bacurau, un pueblo ficticio del sertão de Brasil que se organiza para hacer frente a un grupo armado de estadounidenses, obsesionados con librar allí una cacería humana por agendas que nunca son reveladas. Aquel pueblo nordestino arrimado a la miseria y desaparición paulatina por las cadenas de mando que especulan con los centros de valor en el mapa, es llevado al límite por sus agresores y a ell*s les responde con un rugido de proporciones ancestrales irrigado a base de memoria y un principio de solidaridad entre «quienes sobran» tan natural como la rabia en sangre. En el film, Bacurau es convenientemente aislado, dejado fuera de todo tipo de comunicación con otras regiones, borrado del alcance de Google Maps, menospreciado por sus enemigos como un pueblito inocente y atrasado en donde no hay nada; pero lo cierto es que esta comunidad sabe usar su liminalidad simbólica, su propia condición oficial de «tierra de nadie» como un margen activo para emboscar a aquellos que sí lo tienen todo: las cámaras, la prepotencia, las armas, el dinero, la impunidad, los pasaportes, los sistemas de vigilancia y las leyes. Como veremos, Bacurau es un territorio y un estado de la mente con la capacidad de sobrevolar por encima de lo aparente; no por nada carga con el nombre misterioso de un inmenso pájaro cazador que sólo sale de noche y no se deja ver en otras partes del país. Este pájaro, visualmente ausente en la película, apenas es mencionado en una sola ocasión pero, en el transcurso del film esta figura terminará por animarse y asumir vida propia al punto en que sus creadores lo han transformado en una suerte de verbo-entidad, bacurizar, con la que hacen referencia a un momento de la conciencia colectiva en que las cosas se levantan, se desatan y cobran cuerpo (Rubinstein, 2020).

En numerosas entrevistas, los directores Mendonça Filho y Dornelles se han remitido a la ecléctica matriz genérica de Bacurau, afirmando su devoción por el cine hollywoodense de las décadas de los años setenta y ochenta, reconociendo que una de las bases que acompañaron el lento nacimiento de Bacurau fue el deseo compartido de hacer un film de género. Al cuestionar aquella visión que hace de Estados Unidos la cuna original de las historias que se consumen a lo largo del planeta, en el último tiempo han cobrado una enérgica visibilidad distintas manifestaciones de una vía local para el cine de género en los distintos territorios del continente. Es interesante reparar en las formas en las que el término cine de género en otros territorios funciona menos como un descriptor identitario y más como una noción abierta desde la cual percibir ciertas zonas minoritarias del cine frecuentadas por tensiones entre estética y narrativa, formas aberrantes de intensidad, conflicto con los verosímiles instituidos, economías de participación afectiva desdeñadas por sistemas de representación audiovisual más moderados. No obstante, la relación que el sistema de género establece con formas de imaginación local es compleja si consideramos que, desde una perspectiva industrial hollywoodense, los géneros han apelado tradicionalmente al diseño estandarizado de sus producciones con el fin de reinar sobre los consumos internacionales, amparándose en el mito del cine como un medio desterritorializado capaz de superar las diferencias lingüísticas, vencer distancias y ser comprendido por tod*s. Bajo la idea de estar fabricando historias atemporales capaces de llegarle a todo el mundo, el cine «americano» ha fraguado el mito de su propia e inevitable universalidad.

Esta aspiración universalista es parte intrínseca del sistema colonial, un régimen histórico de fuerzas económicas, políticas, culturales y epistemológicas que ha dispuesto al Norte Global como inapelable asiento de dominio de los territorios. Una de las ficciones coloniales más exitosas ha sido aquella que transformó a la historia de la humanidad en la arena de un combate atemporal entre civilización

y barbarie. En esta imagen colonial, el eje civilizatorio de lo humano estaría representado por lo americano, lo europeo, los centros blancos con sus paraísos de acumulación y su misión expansionista, mientras que aquellos pueblos opuestos a esta insidiosa reducción del mundo son figurados como «bárbaros» encallados en un «estado de naturaleza» a los que se requiere mantener bajo límite para que «el desarrollo civilizatorio» pueda hacer su curso. Ha sido mucho lo que el Norte Global ha imaginado sobre nuestros pueblos a la hora de distraerse de su propia barbarie, y es de aquí que se desprenden algunas de las pesadillas laterales más intensas del sueño americano: caníbales, bandidos rurales, narcos, marginalidad violenta, embriaguez, fiebre, supersticiones, pereza, maldiciones, pólvora, machetes, carne abierta, lujuria venérea, delirios y otras experiencias límite. Muchos de estos estereotipos coloniales sobre el exceso y la extremidad son revisados deliberadamente en Bacurau, sólo que aquí el Sur habita en el noreste de Brasil donde la espesura se torna desierto, tierra arrasada o recurso potencial que las economías de producción y las narrativas nacionales buscan fundar o destruir, un remanente de lo irracional e inasimilable que se rehúsa a servir al progreso modernizador.

Las conexiones entre Bacurau y el western, género que escenificó esta trama ficcional sobre la civilización y la barbarie, se manifiestan una vez más en la abundancia de exteriores naturales en donde no hay personas a la vista, ubicados de manera periódica entre nudos dramáticos como si se tratase de la forma adoptada por la respiración del film. [Figura 1] En Bacurau, estos exteriores son los del sertão, una región geográfica a 500 kilómetros de Recife, atravesada por una historia de desplazamientos e insurgencias recuperada por el revolucionario Cinema Novo de la década de los cincuenta y sesenta a partir de la mirada de realizadores como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos o Ruy Guerra. Ivana Bentes señala que el sertão puede pensarse como un contrapunto radical del paraíso tropical arrimado al mar, y que junto a las favelas de la ciudad constituyen «tierras reales y simbólicas que invocan a gran escala la imaginería brasileña; son tierras en crisis habitadas o merodeadas por personajes desesperados o rebeldes; son signos de una revolución por venir o de una modernidad fallida» (2003, p.121). Todos estos componentes que lo alejan del proyecto normativo de la razón nacional brasilera hacen que el sertão pueda pensarse como un territorio de imaginación ingobernable capaz de resurgir más allá de estas fronteras arbitrarias que lo fijan a un tiempo perdido y un espacio agotado. Es así como la autora reconoce que el sertão prolifera y fertiliza a través del deseo, lo onírico, el delirio, el frenesí, estados trascendentales o alterados de conciencia, formas rebeldes en las que la vida se sobrepone frente a los intentos de su supresión; en este sentido, condensa todas aquellas fuerzas que son necesario ocultar, dejar atrás, mantener a raya tras una frontera (op.cit.).



Figura 1. Bacurau (2019), Juliano Dornelles y Kleber Mendonça Filho.

Si bien la trama del film resuena con aquellas de muchos clásicos del western en donde se retrata la orfandad de un poblado asediado por invasores que buscan reducirlo a la servidumbre, Mendonça Filho y Dornelles han remarcado que la inspiración fundamental de Bacurau proviene de la historia de Brasil y de los efectos que ésta ha tenido en la sensibilidad de los pueblos. En este sentido, Bacurau puede leerse como una ciencia ficción nordestina situada en un futuro incómodamente próximo, pero mucho de su poder abreva emocionalmente en las fuentes de un pasado que ha sido llevado al cuerpo, no una, sino muchas veces. Aquí la idea del género como un formato narrativo basado en la repetición de sus temas y motivos se engrana eficazmente con los arcos de repetición histórica propios del colonialismo. Nada de lo que ocurre en el film es irreal o improbable, cuentan sus autores, dado que existe un tipo de barbarie muy recurrente que sale a la luz si acercamos entre sí imágenes de masacres como la Guerra de Afganistán, el Congo en la década del sesenta, la Guerra de Bosnia, la Guerra de Vietnam o los genocidios producidos por Hernán Cortés y los colonizadores europeos (Salvà, 2020). En escenarios empapados en sangre, en la película emerge una y otra vez la pregunta a flor de piel, «¿por qué están haciendo esto?» cada vez que l*s habitantes de Bacurau miran de frente a sus agresores. Uno de los elementos de vacío más complicados de manejar que tiene el film es el silencio o la vaguedad que sigue a esta pregunta. Esto podía verse en la manera en la que durante sus proyecciones internacionales, much*s espectador*s tenían la necesidad de dilucidar el origen de la brutalidad del grupo de atacantes estadounidenses y leerla funcionalmente en términos de género narrativo: «¿cuáles son los motivos para que l*s personajes american*s actúen como actúen?». Aquí la no explicación defendida tácticamente por sus directores tanto dentro del film como alrededor de éste funciona como una estrategia poderosa de implicación, y es importante que este choque entre verosímil e inverosímil jamás quede saldado, probando que la desbordante fantasía excepcional que algun*s le atribuyen al género es amargo documento de historia para muchos territorios. Por esto mismo como observa brillantemente Mourão de Andrade, la dimensión de la memoria es fundamental en Bacurau, y su Museo Histórico será aquel espacio de poder del cual l*s poblador*s obtendrán las armas para resistir (2020).

Al retratar el sertão a la manera majestuosa de los grandes westerns, Bacurau permite dimensionar algunas de las formas que una ficción cinematográfica puede llegar a articular una sensibilidad territorial, en este caso, cercana a la de los pueblos en lucha, comunidades que salen a defender su derecho a la tierra y que se enfrentan a formas sistemáticas de desalojo y borramiento del mapa. En el film, el exterior no está subordinado a ser una pantalla ambiental para sus personajes o fondo de narración, sino que el corazón de Bacurau es el territorio, espacio vincular, marco de memoria y estado de la mente al mismo tiempo. [Figura 2] El territorio está más allá de la idea anecdótica de lugar, neutralizado como un escenario en el que se desenvuelven los agentes humanos y sus relaciones de cada día. El territorio no tiene que ver con el ideal administrativo de la nación, delimitado por fronteras y representado por gobiernos, la construcción centralizada de una historia oficial impuesta sobre otras localidades distintas, visibles e invisibles. Siguiendo a Suely Rolnik, el territorio es toda aquella experiencia subjetiva que se encuentra fuera-del-sujeto, aquel espacio sin centros ni jerarquías por fuera de nuestros contornos personales en donde podemos experimentar pulsionalmente la existencia y dejarnos atravesar por nuestra condición de vivientes (2019). En Bacurau, el territorio del sertão no es un fondo separado de los seres que lo habitan, y aquellas composiciones en las que no vemos personas ni escuchamos diálogos no están vacías, detenidas o carecen de acontecimiento. En ellas y a través de ellas, justamente llegamos a experimentar todo aquello que no vemos, fuerzas y cursos invisibles que serán el sustrato de manifestaciones por venir. En estos planos generales, la duración del plano es lo suficientemente marcada como para producir una agitación interior que deshace la ilusión estática del «paisaje», llevándonos a ese lugar paradójico de percepción en donde todos los tiempos, todas las historias están ocurriendo en simultáneo.



Figura 2. *Bacurau* (2019). Juliano Dornelles y Kleber Mendonça Filho.

Por otra parte, *Bacurau* reconfigura de una manera muy potente la convención del plano–contraplano que caracteriza a las lógicas espaciales de gran parte del cine de género. En numerosas ocasiones, irrumpe en cuadro un agresor vociferante que solicita algo del pueblo de Bacurau, perplejo de encontrarse con nada; aquí todos estos personajes son individuos blancos con el poder que dan las armas, la tecnología o las instituciones. Como el nefasto alcalde Tony Jr., quien al llegar al pueblo con todo su despliegue de campaña, se encuentra con el más tajante de los silencios en las calles y veredas. Tan sólo unos minutos atrás, nos habíamos encontrado con el mismo pueblo sumergido en pleno movimiento entre ferias, labores diarias, radio–abierto, chisme, placeres e intercambios de todo tipo. Al enterarse de la llegada del rufián, todo el pueblo se llama al ostracismo. Pero el pueblo que no aparece en imagen no está ausente sino reticente: es una fuerza que se esconde de la vista y se manifiesta desde el interior de lo que vemos, ingresando a un anonimato provisorio que lo integra a la totalidad del territorio de Bacurau. Gritos como «¡ladrón!», «¡devuelvan el agua!» son algunas de las manifestaciones que comienzan a poblar el contraplano, haciendo de las calles, veredas, sierras y horizonte un cuerpo múltiple poblado de voces. Estas intervenciones fuera de campo cuentan con el poder de envolver al único personaje en plano, volverlo solitario e impotente, sin que esto necesariamente implique arrimarse al terreno de lo visible. En tiempos donde todo se integra y funcionaliza a través de la visibilidad, la resistencia a hacerse ver pero dejarse sentir practicada por el pueblo de Bacurau es una forma de presencia que se niega a toda conciliación.

Por su parte, la imagen de lo local que se construye en esta película no es uniforme sino compleja e inseparable de lo múltiple. Patricia Mourão de Andrade (2020) observa que en *Bacurau* la figuración de la fuerza popular no se basa en los modos convencionales de representación de lo masivo con planos generales colmados de extras en movimiento, sino que en el film encontramos un reparto abundante de primeros planos y planos medios en donde ningún rostro es meramente anecdótico como para no volver a él. Médicas, músicos, maestros, almaceneras, trabajadoras sexuales, todos los personajes de Bacurau portan marcas de diferenciación gestuales y estéticas, profesando una forma especial de llenar el plano y es con todos estos elementos de singularidad que participan en la experiencia colectiva

de insurrección. En efecto, Bacurau toma distancia de aquel destino miserabilista propio de las formas de explotación de lo vernáculo ejercidas en muchas ficciones y documentales, en donde las personas carecen de todo tipo de autonomía representacional y son usadas como ilustraciones rudimentarias puestas a señalar de manera indiferenciada y permanente dolor, violencia o marginación. Aquí la complejidad no se le niega a nadie, ni siquiera a las personas que ya no están pero que continúan irrigando de manera espectral el territorio.

Al reflexionar acerca del complejo funcionamiento genérico de Bacurau, Fábio Andrade señala que el género «tiene la habilidad de hacer eso: volver inidentificable lo inmediatamente reconocible» (2019). Esa capacidad genérica de estar trabajando en un marco familiar con convenciones establecidas, conflictos definidos, identidades estéticas, personajes reconocibles y, a la vez, la inmersión deliberada de aquellos componentes figurativos en un campo no identificado de sustratos afectivos, símbolos y correspondencias históricas, es lo que hace de Bacurau una experiencia poderosa, particularmente en tiempos donde todo es llamado a la hipervisibilidad y articulación discursiva. Actualmente los cruces entre ficción y política parecen estar más bien atravesados por el deseo de una representación acabada de distintos planos de la vida, pero también experiencias como la de Bacurau nos pueden llevar a considerar el poder que tienen las manifestaciones parciales dentro de la ficción. La manera en la que funciona la ficción en Bacurau honra este sentido de reticencia donde a la imagen se la libera de pedírsele verdad, ésta siempre está incompleta y aloja un espacio irreductible para que pueda expresarse lo que no se ve, lo que no se puede explicar, lo que la contradice y transforma radicalmente.

No por nada, el personaje de Lunga, interpretado por Pereira, emerge como una figura central, a pesar de que la mayoría del tiempo se encuentra operando de maneras latentes en la diégesis del film. Si bien se lo menciona y vemos su rostro fotografiado en un pedido de captura apenas el film comienza, Lunga estará guardado gran parte del film y será una suerte de comodín que sólo se revelará transcurrida la hora de película, cuando éste despierta con «hambre» y regresa al pueblo que lo festeja como un guardián mítico. Arquetipo del guerrero fuera de la ley, Lunga combina numerosos elementos locales de la genealogía de la ferocidad nordestina (Silvano, 2018) como jagunços, cangaceiros, bandoleros mestizos de los levantamientos populares del sertão, demonizados por las autoridades oficiales y reivindicados como héroes por las comunidades rurales. Lunga ofrece una reescritura del carisma de estas figuras proscriptas, pero a contrapelo de ciertas formas de ascetismo frecuentes en la representación viril del guerrero, Lunga ha sido trabajado por el mismo actor como una figura queer en donde el lugar de la imagen no es accesorio dado que una parte fundamental del combate es el ritual espiritual y estético de montarse, armar por partes una ficción de sí para suscitar determinados efectos, usar el miedo de los enemigos como máscara, aprender a verse poderoso. Hacia el final del film, cuando Lunga emerge armado con un machete del sótano del Museo, la catástrofe termina por desatarse sobre los agresores de Bacurau. Hasta el momento, todo lo que conocíamos de Lunga era que se trataba de alguien «terrible» y «escondido», pero aquí en el sangriento clímax final lo vemos expresándose de la forma más física posible, haciendo coincidir machetazo y corte cinematográfico, abriendo el cuerpo del agresor y haciendo saltar la visión. Aparecen el gore, las tripas, aquella última manifestación de lo visual que es lo visceral, los extremos gráficos de la imagen. [Figura 3] Éste es la forma catártica con el que se expresa el espíritu intangible de Bacurau cuando es llevado al límite, cruzándose provisoriamente del lado de la figuración, para hacer realidad las pesadillas de los opresores.

Figura 3. *Bacurau* (2019), Juliano Dornelles y Kleber Mendonça Filho.

«¿Pero qué pasó? ¿A dónde están los turistas gringos?», exclama Tony Jr., tras volver a pisar las calles de Bacurau y ser recibido desde la puerta del Museo con un baldazo de sangre. En el contraplano, esta vez sí, habitado por todo el pueblo en su conjunto, nadie le responde. La cámara hace un breve reencuadre entre la multitud que nos permite ver al fondo, fuera de foco, seis cabezas cortadas exhibidas en fila como trofeo. Nos encontramos con todos los terrores de aquel inconsciente colonial puestos a la luz, sacados directamente del museo, pero ésta vez organizados por los ojos de quienes han sido violentados por esta matriz colonial. ¿Qué podría llegar a ocurrir cuando el Sur despierte de su sueño con hambre, y abrace plenamente sus instintos, su inconsciente, remendando las ansiedades de sus opresores como máscaras de ataque? Aquí nada se borra, todos los registros permanecen, el territorio distribuye sus formas de visión de otro modo. El museo se limpia pero la sangre se queda en sus paredes; el alcalde es expulsado del pueblo y destinado a un fuera de campo donde pronto será devorado por la vegetación hostil de la caatinga; el mal es literalmente engullido por la tierra cuando Michael, el patriarca líder de la operación de exterminio, es enterrado vivo, absorbido por la narrativa colectiva. «Esto es sólo el comienzo», grita Michael antes de ver el sol por última vez: la posibilidad de repetición del terror está, pero a la vez Bacurau es un territorio del cual emergen y en el cual se sintetizan colectivamente las historias, y contará con sus imágenes latentes para contrarrestarlo. Contradiendo aquel mito colonial que deposita la capacidad de invención del lado de Estados Unidos, aquella fábrica exportadora de sueños y destinos manifiestos, se ha imaginado mucho y de maneras muy especiales aquí. Resonando con la provocación del poeta Oswald De Andrade en 1928, «ya teníamos el comunismo. Ya teníamos la lengua surrealista. La edad de oro» (Schwartz, 2002, p. 173), existe una generosa tradición macabra y sobrenatural que nos atraviesa en nuestras distintas localidades, que bien puede ayudarnos a expulsar el terror represivo en nuestros territorios. No tenemos nada que temer una vez que reconocemos como un cosmos aquellas imágenes que nos rodean y atraviesan, figurativa y literalmente fraguadas con tierra y sangre.

«Aprovechemos la vida mientras tengamos vida», comparte DJ Urso en la radio comunitaria de Bacurau que acompaña las largas horas al sol. La película inicia con el funeral de Carmelita, una mujer de 94

años que había conectado numerosas generaciones en el pueblo; esta partida se celebra a puertas abiertas, en la calle, con la procesión avanzando sumergida en el trance de los cantos, el efecto del sol estridente y los psicotrópicos bajo la lengua, arrullad*s por una canción que anuncia «ahora es la hora del Bacurau, una fiesta de miedo y terror». Aquellos que vienen a traer el terror a Bacurau no se esperaban contar con un pueblo que, de antemano, había producido un acuerdo inquebrantable entre sus muertos y sus vivos. Aquí las formas de conversación espiritual con lo intangible no aparecen en la penitencia interior o en la idealización a distancia del cielo, sino que constituyen prácticas colectivas de reconocimiento bien afianzadas en la tierra y la materia, prácticas donde, al decir de Oswald De Andrade, «el espíritu se rehúsa a concebir el espíritu sin el cuerpo» (Schwartz, 2002, p. 172). Por otra parte, toda naturaleza aloja intestinamente una surrealidad, un misterio inarticulable que la sobrepasa. Al ser puesto en el suelo, el ataúd en el que descansa Carmelita pasa a desbordar agua de maneras proféticas: como si la tierra llorase, como si algo necesitase desatarse, como si esta imagen extraordinaria fuese un pie para lo inminente, el film se abre para resonar con aquella visión poético-revolucionaria del líder Antônio Conselheiro: «el sertão se volverá mar y el mar se volverá sertão». Estas imágenes del comienzo vuelven a rimar con la procesión del final cuando termina la emboscada contra los agresores de Bacurau, con el pueblo retornando al campo de visión. Mientras los cuerpos se ponen en movimiento, la cámara los acompaña y una pluralidad de voces retoma los nombres de figuras revolucionarias de tiempos pasados y presentes, develando el mar primordial del que está hecho esta tierra de sol ardiente y deseo de vida.

Suely Rolnik afirma que los procesos de descolonización no solamente aluden a la conciencia y a las luchas macropolíticas, sino que a su vez implican una apuesta por la liberación de territorios sensibles y zonas inefables de la experiencia que habían sido reprimidas por la acción del inconsciente colonial; en este sentido, el poder de las ficciones tiene que ver con la activación transversal de formas clandestinas de potencia dentro del campo social (2019). En este sentido, y más que nunca, películas como Bacurau son necesarias para contactar con aquel mar primordial que escapa a todas las tecnologías de visión, aquella opacidad inarticulada que hace a la experiencia del territorio. En tiempos de mapas, pantallas, marcas y representación, preocupa la necesidad de recuperar el espacio y el tiempo para lo que no desea ser visto, nombrado o arrebatado por las categorías del iluminismo, tenga éste nuevas formas digitales y corporativas. Ésa fue la aventura de la ficción que seguirá resonando en los corazones surrealistas, volcarse a la imaginación como un campo poderoso de libertad, aquella estrella de la mañana y fuente nutricia de creencia capaz de inspirar todas las inversiones, todos los derrames, todas las revueltas. La ficción, los mitos, la poesía, las historias son herramientas de los pueblos con la que la historia encuentra una fuerza para resistir a sus cursos asignados. Volver a la ficción también puede ser una forma de volver a la tierra, irrigarla, conversar con sus fantasmas, sus formas intangibles de presencia y manifestaciones por venir. Algo tiene que desatarse y cobrar vuelo, como el pájaro Bacurau.

REFERENCIAS

- Bentes, I. (2003). The sertão and the favela in contemporary Brazilian films. En L. Nagib (Comp.). *The New Brazilian Cinema* (pp. 121-137). I.B. Tauris & Co. Ltd.
- De Andrade, F. (2019). "Burying our living: Bacurau (2019)" [Reseña al film Bacurau de K. Mendonça Filho y J. Dornelles]. 15 de octubre de 2019. <https://wp.nyu.edu/fabioandrade/2019/10/15/bacurau-2019-juliano-dornelles-kleber-mendonca-filho/>
- De Andrade, O. (2002). Manifiesto Antropofágico. En J. Schwartz (Ed.). *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos Programáticos y Críticos* (pp. 172-173). Fondo de Cultura Económica.

Dornelles, J. y Mendonça Filho, K (Directores). (2019). Bacurau [Película]. Brasil, Francia: SBS Productions, CinemaScópio, Globo Filmes.

Mourão de Andrade, P. (2020). Bacurau – On Blood, Maps and Museums. *Crisis & Critique*, 7(2), issue 2. <https://crisiscritique.org/2020/july/andrade.pdf>

Rolnik, S. (2019). Esferas de la Insurrección. Apuntes para Descolonizar el Inconsciente. Tinta Limón.

Rubinstein, B. (6 de marzo de 2020). Drag Artist Silvero Pereira on Getting Blood-Soaked in Bacurau. Interview Magazine. <https://www.interviewmagazine.com/film/silvero-pereira-bacurau>

Salvà, N. (14 de mayo de 2020). “Kleber Mendonça Filho: ‘El Brasil actual es una distopía’”. *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200514/entrevista-kleber-mendonca-filho-juliano-dornelles-bacurau-brasil-distopia-7961808>

Silvano, S. (2018). *Genealogia da Ferocidade. Ensaio sobre Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Cepe Editora.