

Máster Universitario en Investigación Aplicada en
Medios de Comunicación
2022 - 2023

Trabajo Fin de Máster

Tematizaciones de la identidad y el territorio en el cine de ficción de Kleber Mendonça Filho

Alejandro Núñez Alberca

Tutora

Helena Galán Fajardo

Getafe, 2023

DETECCIÓN DEL PLAGIO

La Universidad utiliza el programa **Turnitin Feedback Studio** para comparar la originalidad del trabajo entregado por cada estudiante con millones de recursos electrónicos y detecta aquellas partes del texto copiadas y pegadas. Copiar o plagiar en un TFM es considerado una **Falta Grave**, y puede conllevar la expulsión definitiva de la Universidad.



Esta obra se encuentra sujeta a la licencia Creative Commons
Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada

2023
Alejandro Núñez Alberca

RESUMEN

El presente trabajo analiza el proceso de tematización fílmica de la identidad y el territorio en los largometrajes de ficción del cineasta brasileño Kleber Mendonça Filho, que incluyen *El sonido alrededor* (2012), *Doña Clara* (2016) y *Bacurau* (2019), este último codirigido con Juliano Dornelles. A partir de un enfoque cualitativo que retoma elementos del análisis fílmico y de la Escuela Semiótica de París, se indaga en los recursos y estrategias del discurso cinematográfico que manifiestan y vinculan los conceptos abstractos de identidad y territorialidad con el pasado de los personajes a lo largo de los filmes. Los resultados identifican elementos estilísticos concretos tales como el uso de material de archivo, el contracampo y la subjetivación de la mirada como recursos clave de estas estrategias que permiten asociar temáticamente la identidad de ciertos personajes con los espacios que transitan y habitan en el relato, semantizándolos a partir de la experiencia subjetiva y la irrupción súbita del pasado.

Palabras clave: análisis fílmico; cine brasileño; Kleber Mendonça Filho; semiótica; tematización; memoria

ABSTRACT

This work analyzes the process of filmic thematization of identity and territoriality in the fiction feature films of the Brazilian filmmaker Kleber Mendonça Filho, which include *Neighbouring Sounds* (2012), *Doña Clara* (2016) and *Bacurau* (2019), the latter co-directed with Juliano Dornelles. Based on a qualitative approach that includes elements of film analysis and the Semiotic School of Paris, we investigate the resources and strategies of the cinematic discourse that manifest and link the abstract concepts of identity and territoriality with the past of the characters present throughout the films. The results point at specific stylistic elements such as the use of found footage, reverse shots and the subjectivation of the frame as key resources of these strategies that allow the thematic association of the identity of certain characters with the spaces that they transit and inhabit in the story, semantizing them through subjective experiences and the sudden irruption of the past.

Keywords: film analysis; Brazilian cinema; Kleber Mendonça Filho; semiotics; thematization; memory

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y FUNDAMENTOS TEÓRICOS	4
2.1. Estado de la cuestión: el cine de Kleber Mendonça Filho.....	4
2.2. Marco teórico	18
2.2.1. <i>El espacio en el texto fílmico</i>	18
2.2.2. <i>Del espacio al territorio: fronterización y vivencia subjetiva</i>	20
2.2.3. <i>Actantes de la enunciación fílmica</i>	24
3. METODOLOGÍA	27
4. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS	30
4.1. <i>Caso 1. El sonido alrededor (2012)</i>	30
4.2. <i>Caso 2. Doña Clara (2016)</i>	48
4.3. <i>Caso 3. Bacurau (2019)</i>	63
5. CONCLUSIONES.....	80
REFERENCIAS	84

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 4.1. Imágenes de archivo utilizadas en la secuencia inicial de <i>El sonido alrededor</i>	32
Figura 4.2. Sucesión de planos de la llegada de João y Sofia a las tierras de don Francisco.....	36
Figura 4.3. Encuadres de João y Sofia recorriendo la propiedad de Francisco.....	37
Figura 4.4. João sueña con un río de sangre.....	39
Figura 4.5. João lleva a Sofia a que visite la casa donde vivió de niña.....	41
Figura 4.6. La visión del tío Anco expresada en un contracampo	42
Figura 4.7. Encuadres paralelos de las dos visitas de Clodoaldo al piso de Francisco	45
Figura 4.8. Ejemplos de encuadres de <i>El sonido alrededor</i> mostrando la presencia de rejas y cercas.....	47
Figura 4.9. Imágenes de archivo usadas en la secuencia inicial de <i>Doña Clara</i>	50
Figura 4.10. Ejemplo de contraplanos desde y hacia el piso de Clara	52
Figura 4.11. Encuadre de Clara dentro de su piso, filmado desde una posición exterior.....	53
Figura 4.12. Encuadres que muestran la llegada y plática de Clara con los agentes de la constructora	55
Figura 4.13. Ejemplo del recorte visual de trabajadoras domésticas	58
Figura 4.14. Planos aberrantes de Clara afuera de su piso	59
Figura 4.15. Planos de Juvenita durante la pesadilla de Clara	61
Figura 4.16. Plano general del piso de Clara durante la secuencia de pesadilla	62
Figura 4.17. Plano general de Teresa llegando a Bacurau	64
Figura 4.18. Plano conjunto de Plinio dirigiéndose a la multitud	66
Figura 4.19. Ejemplo de planos detalle y generales usados como elipsis	68
Figura 4.20. Sucesión de planos generales, enteros y medios de los asesinados	73
Figura 4.21. Encuadres de la disposición espacial de los personajes en relación al fuera de campo	76
Figura 4.22. Planos detalle de fotografías, retratos y recortes de medios antecediendo momentos de la trama	78
Figura 4.23. Plano medio de Carmelita con Bacurau de fondo.....	79

1. INTRODUCCIÓN

El cine brasileño representa una de las tradiciones más longevas, diversas e interesantes de toda la región sudamericana (King, 1994). Su historia, sin embargo, no ha sido particularmente estable. A principios de la década del noventa, las políticas neoliberales del gobierno de Fernando Collor causaron el cierre de la productora nacional Embrafilme y, subsecuentemente, la producción nacional pasó de 74 películas en 1989 a apenas 10 por año hasta 1995 (Shroeder, 2012). Esto, no obstante, fue seguido por un periodo conocido hoy como la *retomada* (literalmente “vuelta al trabajo”), que, iniciando con el éxito en taquilla de *Carlota Joaquina, princesa de Brazil* (1995) de Carla Camurati, vio la llegada de nuevos impulsos y ayudas por parte del gobierno de Fernando Henrique Cardoso y del sector privado, lo cual “ayudó a reafirmarle al público brasileiro sobre la viabilidad de su propia industria” (Dennison, 2000, p. 132).

Este momento histórico del cine brasileño, sujeto a variaciones políticas y económicas, se emparenta con un viraje en los planteamientos narratológicos y temáticos de los filmes realizados inmediatamente después y ya durante el periodo de *retomada* (Dennison, 2000). Prysthon (2013), por ejemplo, ha investigado evidencia de lo que llama una *estética del realismo* que recorre de extremo a extremo los confines nacionales del país y de América Latina, con un marcado interés en problemáticas sociales tales como la violencia, la corrupción y la desigualdad económica. Para Nagib *et al.* (2018), el modelo neoliberal impuesto durante los noventa “dio espacio a un nuevo cine crítico” capaz de retratar sus propias carencias estructurales “a través de historias que representan la ampliación de la brecha entre clases sociales, la favelización, la corrupción y el narcotráfico” (como se citó en Benavides, 2020, p. 9). Nagib y Paiva (2019) suscriben a las ideas de Días-Fonseca (2018) al ver en la década de los noventa una reexaminación de la identidad brasileña en la gran pantalla, pero también una diversificación pues, luego del cierre de Embrafilme, el proceso de *retomada* convocó centros de producción cinematográfica en diferentes zonas de Brasil, yendo desde Sao Paulo hasta Pernambuco. La acotación es importante en la medida que otros autores (Sadlier, 2016) hablan concretamente del cine pernambucano como una especie de resurgimiento, mencionando a los directores que empiezan a filmar largos y cortometrajes provenientes de esta región.

Entre ellos podemos destacar a Marcelo Pedroso, Gabriel Mascaro, Daniel Bandeira, Marcelo Lordello y Leonardo Lacca. Allá por 2013, Prysthon escribía: “Aunque todavía comprometidos con temas y características regionalistas, las películas más recientes de jóvenes cineastas pernambucanos rompen con el folclorismo excesivo de sus colegas mayores, [...] privilegiando los documentales y las ficciones realistas marcadamente urbanas” (Prysthon, 2013, p. 69).

Entre estos nuevos autores y estéticas es que se encuentra Kleber Mendonça Filho, quien inicia su carrera como realizador a la par del colapso y neoliberalización de la industria brasileña de los noventa. Habiéndose formado en periodismo en la Universidad Federal del Estado de Pernambuco y ejercido como crítico de cine para las publicaciones *Continente* y *Cinética*, Mendonça es considerado como uno de los directores más notables surgidos durante este periodo (Benavides, 2020). Mendonça Filho también es el cofundador de la productora CinemaScópio, responsable por varios de sus proyectos. Entre sus trabajos se encuentran los cortometrajes *Paz a esta casa* (1994), *Enjaulado* (1997), *La niña de algodón* (2002), *Vinilo verde* (2004), *Electrodoméstica* (2005) y el falso documental *Recife frio* (2009). Desde el año 2012, cuando estrena su primer largometraje *El sonido alrededor*, el director ha filmado *Doña Clara* (2016) y *Bacurau* (2019). En todos estos largometrajes Mendonça figura como director y guionista, salvo en el caso de *Bacurau*, donde comparte ambos créditos con Juliano Dornelles. Más recientemente, posee un largometraje documental titulado *Retratos de fantasmas* (2023), estrenado, igual que *Doña Clara*, en el contexto del Festival de Cine de Cannes.

En la misma línea que otras películas de la *retomada*, el cine de Mendonça Filho se caracteriza por la visualización de problemáticas sociales, profundizando en la paranoia y el miedo presentes en el espacio público, la desigualdad económica y los abusos del gobierno y las clases históricamente más privilegiadas de Brasil. Al mismo tiempo, la discusión sobre su trabajo señala su cruce con otras tendencias dentro del cine latinoamericano contemporáneo, tales como el trabajo con el material de archivo, la apropiación de los géneros (el western, el thriller o el terror) y la exploración del pasado a un nivel tanto interpersonal como nacional (Bedoya, 2020; León Frías, 2022).

La presente investigación busca abordar el proceso de tematización en los largometrajes de ficción que componen al día de hoy la filmografía de Kleber Mendonça, es decir,

limitando la muestra a *El sonido alrededor*, *Doña Clara* y *Bacurau*. Concretamente, a partir de una metodología basada en la Escuela Semiótica de París y el análisis fílmico-textual, el objetivo general de esta investigación busca analizar cómo se tematizan las nociones de identidad y territorialidad a lo largo del relato, y cómo estas dialogan con el pasado de los personajes y de los espacios de la diégesis.

Para ello, hemos establecido los siguientes objetivos específicos: 1) identificar los principales recursos técnico-expresivos del lenguaje audiovisual en las películas de la muestra; 2) identificar cómo la narrativa construye las posiciones espaciales y temporales de los actores del relato; y, finalmente, 3) determinar, a partir de lo ya señalado, cuáles son las tematizaciones a las que están sujetos los actores y los espacios en las películas.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y FUNDAMENTOS TEÓRICOS

2.1. Estado de la cuestión: el cine de Kleber Mendonça Filho

El sonido alrededor

Filmada en la ciudad pernambucana de Recife, la película está dividida en 3 capítulos (*Perros guardianes*, *Guardias nocturnos*, y *Guardaespaldas*) y sigue a un grupo de vecinos de un barrio residencial de clase media alta quienes habitan lo que en el pasado fueron los terrenos de una plantación de caña de azúcar propiedad de Don Francisco, cuyos descendientes, sus nietos João y Dinho, y su hijo Anco, todavía viven en predios independientes del barrio. Francisco también ha quedado como un habitante del vecindario, y venden los terrenos que aún posee a través de João. Otros personajes importantes son Bia, una madre de familia que vive en la localidad, y Clodoaldo, líder de un enigmático grupo de seguridad privada que ofrece sus servicios en las calles del barrio. A lo largo de la narración, se hace evidente que años atrás Francisco mandó a asesinar al padre y tío de Clodoaldo fruto de una disputa por los terrenos, y este último, ya mayor, se ha infiltrado en el vecindario con miras a cobrar venganza de exterrateniente.

Este conflicto, referido por la investigación de Marsh (2015) como una trama invisible, se halla encubierto por un registro naturalista que explora a los demás habitantes del vecindario, en particular João y la relación que mantiene con Sofia y sus otros familiares, y Bia, en sus intentos por lidiar con el estrés que le provoca su propia familia. Marsh (2015) describe esta faceta de la película como “una cándida exploración del día a día enfocándose en la interdependencia de clase, relaciones cambiantes” y una crítica hacia la clase media alta brasilera, cuya seguridad y confort “vienen con el peso del aburrimiento, conflictos familiares, abnegación y ansiedad” (p. 141). El estudio de la autora dialoga con la estética realista apuntalada por la sensibilidad posterior a la retomada, pero aborda la película desde lo que Nagíb (2019) describe como un *realismo conceptual*, esto es, una forma de representación y puesta en escena que no se limita a ser una mimesis de lo real, sino que incorpora la realidad como un proceso en construcción

mediado por el afecto y los sentidos, y que inevitablemente trastoca lo real¹ (Marsh, 2015). La autora cita la secuencia inicial de *El sonido alrededor* como un ejemplo de este realismo conceptual, en donde vemos una puesta en serie de fotografías en blanco y negro de diversas facetas de la vida en y alrededor de una plantación azucarera hace medio siglo, señalando el pasado violento de la región en donde el relato principal toma lugar a la vez que se sugieren las relaciones raciales, económicas y políticas que tejerán la puesta en escena.

La secuencia de fotografías fijas recuerda al espectador la violencia que estuvo presente y constante en la formación histórica de la Región del Nordeste brasileño; más específicamente el relacionado con la ‘zona da mata’ de Pernambuco que se centró en factores socioeconómicos relacionados con el comportamiento patriarcal y las plantaciones de caña de azúcar. [...] Parece que se trata en este caso de enunciar que la sociedad urbana contemporánea, en los tiempos presentes, continuando con viejas relaciones instauradas por la explotación colonial. (Braga y da Costa, 2021, p. 33)

En contraste con el naturalismo aparente de las imágenes, la narración de *El sonido alrededor* es interrumpida por secuencias que van desde sueños con ríos de sangre hasta alucinaciones alegóricas al pasado esclavista de Brasil, reforzadas por una mezcla de sonido muy cuidada. Según Procópio y Gomes (2020), quienes llevaron a cabo un análisis fílmico-textual de la película, el espectador es llevado a pensar que la diégesis es “gobernada por un cierto número de reglas y entonces, sin previo aviso, es sorprendido por una brecha de expectativas, un guiño a convenciones de otro género que nunca se consume del todo [...]” (p. 193), incorporando elementos iconográficos y sonoros del thriller, el cine de terror y la serie B; esto último es resaltante pues, en una de las escenas de la película, la enunciación incorpora parte de la banda sonora de *Plan 9 del espacio exterior* (1959) de Ed Wood. Aquí debemos apuntalar la noción de violencia, central tanto para la película como para los géneros con los cuales busca emparentarse. Curiosamente, Marsh (2015) señala que la violencia física jamás ingresa al encuadre, lo cual es falso: un

¹ Otro ejemplo, señalado por Braga y da Costa (2015) en su investigación, se da por medio de la banda sonora de la película, la cual, “en lugar de simplemente reflejar la realidad, está al servicio de sugerir ideas, sentimientos y memorias, y expresar la opresión psicológica” (p. 34).

breve altercado entre Bia y su vecina termina con esta última tirándole del cabello y abofeteándola.

Ahora bien, las acciones violentas, o que sugieren violencia, suelen aparecer sin previo aviso, integrándose bruscamente a la puesta en escena para sorprender al espectador. No obstante, la marca recurrente en el estudio de *lo violento* en la película implica no solo actores antagónicos, sino que, como señala De Souza (2017) en un estudio cualitativo sobre la mediación audiovisual y el lugar del espectador en la película, estos actores son utilizados metonímicamente para hablar de tensiones que operan en un nivel social, atravesados por relaciones de poder que encuentran su raíz en el pasado esclavista del país. De esta forma, concluye De Souza (2017), las imágenes de *El sonido alrededor* se politizan y denuncian la dimensión temporalizada de las relaciones de poder y dominación.

En los estudios que han abordado *El sonido alrededor*, no es raro observar la reaparición de la dimensión político-social. Brás (2019) argumenta que “observamos altercados no solo entre vecinos sino entre clases sociales, entre aquellos que tienen más y aquellos que tienen menos” (p. 226). Según el autor, la rapidez con la que los vecinos aceptan los servicios de los guardias de seguridad indica que la paranoia y el miedo a un altercado violento ya existía desde antes (Brás, 2019). El peligro del otro, del intruso en el territorio que los vecinos aprehenden como suyo, es suficiente para contratar los servicios de los agentes liderados por Clodoaldo. Aun así, insistimos, a diferencia de otras películas brasileñas que sostienen una imagen peligrosa del país, la violencia en *El sonido alrededor* es más bien mínima (Marsh, 2015), sugerida por medio de amenazas y agresiones verbales con fuertes dosis de autoritarismo, poder y violencia simbólica por el control de espacio.

Otros estudios han abordado *El sonido alrededor* con base en la representación del territorio y, en concreto, la puesta en escena del espacio urbano del Recife actual. Blanco-Herrero (2021) llevó a cabo un análisis del discurso con miras a comprender cómo los espacios del barrio y la ciudad adquieren significaciones identitarias en la película, señalando que, así como en *Doña Clara y Bacurau*, la película le otorga un valor primordial a lo local dentro de su narración. El autor señala la reincidencia de planos generales en el interior de las casas de los protagonistas, colocando a estos últimos al

centro del encuadre, pero rodeándolos de una escenografía cargada de sentido. Así, a través de la puesta en escena,

se realiza un estudio completo de sus formas de vida, personalidad y, sobre todo, clase social. Con esto, el hogar gana una relevancia adicional, que se suma a la que tiene en la propia trama, no ya solo por la identidad de los edificios, sino por la de su interior y la vida que contienen. (Blanco-Herrero, 2021, p. 36)

Carreiro y de Siqueira (2021) también han abordado, por medio del análisis fílmico y narrativo, el valor afectivo de la arquitectura del espacio para evocar sentimientos de miedo dentro del cortometraje *Enjaulado*, señalando este como precursor estilístico de los largometrajes de Kleber Mendonça. Así como en *El sonido alrededor*, en *Enjaulado* los encuadres exteriores están pensados de tal modo que el paisaje urbano, compuesto por edificios que a veces superan los quince pisos de altura, apenas sea visible, lo cual refuerza la centralidad hacia el primer término de la imagen y la carga afectivamente de una cierta claustrofobia (Carreiro y de Siqueira, 2021).

Rodeados de barrotes y miedos, los ciudadanos representados por Mendonça Filho son cada uno cada vez más aplastado por la urbanización desenfrenada, donde cada atisbo de interacción con el otro –ya sea por el timbre o por el vecino que nos ve claramente a través de la ventana del edificio de al lado– se acompaña de miedo a la violencia y a la invasión de su espacio privado. (Carreiro y de Siqueira, 2021, p. 77).

El miedo se refuerza, según los autores, en la medida que los espacios puestos en discurso son semejantes a aquellos que el espectador transita en el día a día (Carreiro y de Siqueira, 2021), señalando ya el tipo de espectador (el actante enunciatario) con que trabaja *El sonido alrededor*. La idea del imaginario urbano como un sistema de significación en relación al miedo y la paranoia también es comentada por Braga y da Costa (2015), quienes afirman que en la película “la ciudad de Recife y su sujeción urbana y arquitectónica están íntimamente relacionados a problemáticas históricas, sociales e incluso raciales” (p. 42). Las autoras comentan que existe una cantidad considerable de intranquilidad y tensión psicológica en los personajes, exhibiendo que “los miedos sociales provienen tanto de adentro como de afuera; es decir, proviene tanto de una proyección como de la realidad” (p. 34). Esto se ve claramente en la secuencia del sueño,

en que la hija de Bia tiene una pesadilla en donde se ve a sí misma sola en su casa de noche, mientras docenas de personas sin rostro ingresan a su casa saltando uno de los muros que deberían protegerla.

Una síntesis que se puede esbozar de estos estudios es que, en referencia al proceso de enunciación, la elección de encuadres abiertos en los que transitan los personajes sugiere al espectador la idea recurrente del *actor más sus circunstancias*, trátase de su entorno inmediato (el espacio) o de las relaciones sociales y económicas que lo constituyen históricamente (el tiempo). Del mismo modo, es pertinente recordar la regencia de la dimensión afectiva del discurso, especialmente al momento de suscitar miedo, paranoia y perturbación.

Doña Clara

A diferencia de *El sonido alrededor*, esta película se enfoca en un único personaje interpretado por Sonia Braga, una experiodista y crítica de música jubilada, viuda y sobreviviente del cáncer de mama quien queda como la única inquilina del edificio Aquarius en la ciudad de Recife. La película se lee como un estudio del personaje de Clara mientras lidia con su soledad y se enfrenta a una compañía inmobiliaria que ha comprado todos los otros departamentos del edificio, y ahora busca incitarla a vender el suyo para derribar el edificio. Hacia el final del filme, se descubre que la empresa llegó a colocar termitas en los pisos superiores al de Clara para debilitar la estructura y obligarla a irse. Igual que *El sonido alrededor*, la película está compuesta por una secuencia inicial de fotografía en blanco y negro de la ciudad de Recife acompañada por una música extradiegética, seguida por los tres capítulos: *El pelo de Clara*, *El amor de Clara*, y *El cáncer de Clara*.

Los estudios sobre *Doña Clara*, al menos en parte, continúan centrándose alrededor de las diferencias de clase. Según Dennison (2020) esto es patente en la relación que mantiene el personaje del título con su criada Ladjane, interpretada por Zoraide Coletto. La autora ve aquí una complejización de la intimidad mantenida entre jefes y sirvientes, una “cordial normalización de lo que a todas luces es una relación de poder desigual y peculiar entre grupos sociales” (Dennison, 2020, p. 183), y que se remonta a tiempos coloniales en donde la proximidad física entre la *casa grande* (el sitio de los amos) y la

senzala (el sitio de los esclavos y sirvientes) coexistía con las diferencias extremas entre uno y otro grupo.

El conflicto violento entre clases sociales llama la atención especialmente por su casi total ausencia: Ladjane, quien trabaja para Clara desde hace 19 años al inicio del filme, se muestra siempre de buen humor y sus apariciones en la película se limitan a su tiempo de trabajo en el departamento del Aquarius (Dennison, 2018); el proceso de *espacialización* se enfoca casi en su totalidad en agenciar este personaje al espacio donde ejerce su rol de sirvienta. Ladjane, además, opera como la primera línea de defensa ante los arquitectos que buscan retirar a Clara del edificio (Dennison, 2020). Recíprocamente, Clara también tiene muestras de afecto hacia su criada (cuando celebra su cumpleaños, por ejemplo), si bien la narración se ocupa de asignarle un lugar y tiempo concreto dentro de la historia.

Dennison (2018) se sirve de la escena en que Clara está con su familia (su hermano, cuñada, sobrinos y sus novias) viendo fotografías viejas y Ladjane decide compartir una foto de su hijo, quien, como afirma, falleció en un accidente de tránsito cuyo responsable jamás fue hallado por la policía. Las reacciones ante esto son de extrañeza y desinterés por parte de la familia, pese a haber estado comentando activamente sus propias fotos. La enunciación fílmica parece reforzar el lado afectivo de los personajes:

Durante la mayor parte de la escena en que se comparten fotos en la película, la cámara imita una mirada curiosa, desplazándose horizontalmente y hacia arriba en las imágenes, acercándose y alejándose, enfocándose, por ejemplo, en la palabra *Bacharéis* (o graduados), en lo que debe ser un gesto irónico para supuestamente situar socialmente a las personas de clase media en la foto. Digo la mayor parte, pero no toda escena, pues la cámara queda estática, indiferente, tal vez, cuando observan las fotos de la Juvenita [una excriada culpable de robarle a Clara], como sugiriendo a los espectadores que no hay nada interesante que ver aquí. (Dennison, 2018, p. 335)

El trato que mantiene Clara hacia Ladjane es uno de suma cordialidad, pero es constantemente apuntalado por momentos en los que esta última debe someterse a su función servicial dentro de la cocina, cuidando a los nietos de Clara o haciéndole frente a los representantes de la inmobiliaria (Dennison, 2020). De manera similar a lo señalado por la investigación llevada a cabo sobre *El sonido alrededor*, se insiste que en *Doña*

Clara la regencia del pasado sobre el presente en el trato entre distintas clases sociales discute “qué se mantiene de la cultura de las plantaciones azucareras en las relaciones sociales de Recife, y sugiere la perpetuidad de dichas relaciones” (Dennison, 2018, p. 337). Se debe acotar que esto ocurre a nivel temático, pero se manifiesta en la puesta en escena por diversos elementos: vinilos, fotografía, objetos, lugares, etc.

Sobre el estudio del personaje del título, se tiene la investigación cuantitativa llevada a cabo por López Iglesias (2021) a partir de un análisis de contenido. El autor dividió el metraje en segundos para determinar la relación secuencia-escena-plano (S-E-P) y asignarle un tiempo total en el encuadre a cada personaje, divididos entre un grupo de héroes y otro de villanos. El metraje, compuesto por 8 751 segundos, tiene como personaje más recurrente a Clara (5 493), seguida por su sobrino Tomas (571) y Ladjane (568). El arquitecto Diego (interpretado por Humberto Carrão), esencialmente el villano principal de la película, está presente en 727 segundos, esto es, casi 12 minutos, y es el personaje no-extra que más tiempo en escena tiene luego de Clara: “Vemos que hace su aparición durante los 3 actos, siendo el personaje que, dadas sus acciones, condiciona toda la trama narrativa” (López Iglesias, 2021, p. 287).

El estudio ofrece luces sobre la construcción del espacio como personaje. Se identificó que el 44 % del tiempo del metraje total de la película se invierte en el departamento de Clara, siendo la locación de mayor incidencia, también, dentro de cada uno de los capítulos del relato. Fuera de la casa principal, los espacios de mayor incidencia resultan también ser zonas aledañas al recinto: la playa (10 %) y el patio del Aquarius (9 %). La mera manifestación en el enunciado fílmico de tanto el personaje del título coincide entonces con el espacio vital que le sirve de refugio (López Iglesias, 2021).

La vinculación entre la identidad del sujeto, el espacio y el tiempo de su residencia en dicho espacio es analizada, también, por la investigación de Mendes y Lau (2020), quienes confrontaron la película de Mendonca con el libro *Last Man in Tower* con el objetivo de entender qué ocurre cuando un residente “es puesto en condiciones de repentina y aguda precariedad cuando son presionados a evacuar sus hogares” (p. 118) como consecuencia de proyectos de desarrollo, las presiones sufridas por los individuos que quedan en pie y sus formas de responder a las instancias de poder.

Mendes y Lau (2020) identifican que Clara ya se encuentra desplazada desde un punto de vista temporal: tras haber pasado gran parte de su vida en el mismo sitio, es la única inquilina que no se ha marchado de una casa que se siente cada vez menos como un hogar: su esposo ha muerto, sus hijos se han mudado, y el valor que mantiene con su entorno es principalmente subjetivo y nostálgico. Por su lado, el valor que tiene el edificio para la inmobiliaria es principalmente económico: el terreno es ante todo una inversión, una fuente de capital. A esto debe sumársele que, en la película, los hijos y exvecinos de Clara, cuando aparecen, le incitan a vender la propiedad, llegando a tildarla de egoísta en un momento. En palabras de las autoras, el hogar familiar de Clara “se convierte en un escenario de resistencia confrontada con su inminente precariedad, resultante del presentismo utilitarista de su comunidad local y de los sueños futuristas de los desarrolladores inmobiliarios” (Mendes y Lau, 2020, p. 127). La ciudad representada en *Doña Clara* es un espacio donde la territorialidad se manifiesta narrativamente por medio de la resistencia individual a nuevas lógicas de exclusión, donde las comunidades se desintegran ante las presiones de la inversión privada (Mendes y Lau, 2020).

Otros autores que han abordado la película insisten en la importancia de aproximar las dimensiones actorial y espacial. Marques y Mousinho (2018), por ejemplo, ofrecen un análisis de la narrativa audiovisual a partir de sus entrecruzamientos con la enunciación literaria, y resaltan, como ya otros han hecho, la regencia de la casa de Clara en la constitución de su ser.

El espacio es una categoría importante en la literatura, cuyo pensamiento fundamental en esta concepción radica en la necesidad que tiene el personaje de desarrollar su acción: un lugar que puede ser físico, psíquico o de otras variantes. Este espacio permite la exhibición y desarrollo de características del personaje, analizadas en el edificio Aquarius, morada que suscita problemas de identidad en el personaje principal. (Marques y Mousinho, 2018, p. 72)

Los autores hablan de una tematización de la memoria a través de la inclusión de ciertos objetos en la puesta en escena y la inclusión de fotografías a lo largo del filme, sugiriendo el valor afectivo del pasado, así como su relación con actores y espacios determinados, pero cuya recurrencia y variabilidad en la narración los abre a semantizaciones polisémicas. Narrativamente, esto se manifiesta en el conflicto que existe entre Clara y la

constructora y la axiologización que adhieren al terreno ocupado por el edificio Aquarius: “Sin memoria no hay afecto, no hay establecimiento de una relación con el espacio y, por tanto, no hay motivos para permanencias y, de este modo, nuevas edificaciones se erigen, sometidos a la lógica económica” (Marques y Mousinho, 2018, p. 82).

Como se puede apreciar, los múltiples vínculos entre personajes y espacios son un elemento de interés en las investigaciones de *Doña Clara*, pero coexisten con indagaciones cualitativas respecto a las relaciones de poder, dominación y sumisión imperantes en la cultura pernambucana como parte de una cierta herencia de las plantaciones azucareras. En su análisis de *El sonido alrededor* y *Doña Clara*, de Pontes (2019) apuesta por una lectura extratextual de las películas al afirmar que todo texto, en tanto producto cultural, recoge y actualiza significados socialmente construidos, al mismo tiempo que es producto de dicho espacio cultural de donde obtiene sus lenguajes. El autor se vale el concepto de *coronelismo* para señalar el tipo de trato imperante entre diversos personajes en la película y que, como afirma, constituye buena parte de su identidad. Se toma el caso de João en *El sonido alrededor*: su familia es adinerada luego de siglos de explotación, mientras él mantiene un trato cordial con sus trabajadores domésticos quienes siguen precarizados. El coronelismo en *Doña Clara* está todavía más vinculado por la vía de la resistencia activa, como el enfrentamiento cordial de dos terratenientes en pugna:

El miedo y la violencia son puestos por el director en la forma de la casa, el trato cordial que Clara tiene para huir de los tiburones en tierra [la inmobiliaria]; su edificio representa la resistencia de los viejos coroneles, su cuerpo mutilado resiste la especulación inmobiliaria, el patriarcado coronelista y el capital. Clara es como una heroína que conoce las reglas del patriarca y las usa en su contra. El edificio donde vive, por dentro y por fuera de campo, representa la resistencia de una ciudad temerosa de la violencia que se niega a seguir las reglas y se enfrenta al mercado y sus coroneles, dentro y fuera de las pantallas. (de Pontes, 2019, p. 97)

A esto podemos sumarle lo ya mencionado por Dennison (2020) respecto al trato que mantiene el personaje de Sonia Braga con su criada Ladjane y sus comentarios sobre su excriada Juvenita como elemento coronelista de trato entre *dominantes* y *dominados*, algo que el texto de Pontes (2019) menciona mas no con tanta profundidad. Para él, el cine

ficcional de Kleber Mendonça ofrece una visión de la vida en la ciudad plagada de miedo y relaciones de poder heredadas y construidas sociohistóricamente.

Bacurau

A diferencia de las otras películas de la presente investigación, *Bacurau* no se filmó en la ciudad de Recife sino en los municipios de Parelhas y Acari del estado brasileño de Rio Grande do Norte, y se estrenó, al igual que *Doña Clara*, en el Festival de Cine de Cannes en mayo del 2019. Ambientada en un futuro cercano, la narración se enfoca en los habitantes del pueblo del título ubicado en el extremo oeste del estado de Pernambuco, en donde el gobierno ha limitado el suministro de agua potable. Reunidos ante el fallecimiento de Carmelita, una de las matriarcas más longevas de su localidad, la gente de Bacurau empieza a advertir sucesos extraños: su conexión a internet empieza a fallar, su pueblo desaparece de los mapas satelitales y extraños ovnis empiezan a avistarse cerca al pueblo. Pronto se hace evidente que un grupo clandestino de norteamericanos han llegado a la región y planean convertir Bacurau en un safari humano, obligando a sus habitantes a defenderse como sea posible.

La película ha sido discutida en relación a sus elementos estilísticos, mezclando claves del wéstern, la ciencia ficción y el terror. En su investigación de fin de carrera, llevada cabo con un enfoque cualitativo a través del análisis discursivo, Benavides (2020) afirma que la película recurre a arquetipos de estos géneros para emprender una crítica social a través de un realismo crítico, teniendo en su mira a los extranjeros y brasileiros de clases privilegiadas y la relación extractivista que mantienen con el interior del país (la figura del bandido típica del western, por ejemplo). Desde un inicio, se deja en claro la disparidad tecnológica y logística entre los foráneos y los locales, entre los mercenarios norteamericanos liderados por Michael (interpretado por Udo Kier) y los pobladores de Bacurau, estos últimos con un suministro limitado de agua y electricidad, y sin mayores medios de defensa que las armas de sus antepasados (que, en la película, son tomadas en su mayoría del museo del pueblo) y su propia capacidad para autoorganizarse. Para Suppia (2020, como se citó en Benavides, 2020), el tipo de conflicto principal de la película connota “el historial de violencia y desigualdad en Brasil es responsabilidad de

los propios brasileiros que son casi incapaces de verse como una sola nación y comunidad” (p. 11).

En *Decolonizing Brazil through Science Fiction*, Zuin (2022) argumenta que *Bacurau* es una forma de catarsis, recogiendo elementos de lo que ella denomina amazofuturismo y sertãopunk, categoría de la ficción especulativa contemporánea del país sudamericano donde estos elementos visuales y temáticos coexisten, al mismo tiempo que hila un discurso sobre problemáticas reales del pasado y el presente de la región.

La película, entonces, intenta romper con la creencia mantenida por el sentido común de que la colonización pasó sin resistencia [...] la violencia es empleada como un guiño al cine gore, si bien no se utiliza solo para causar shock, sino como símbolo para desmentir la idea de que las poblaciones indígenas no reaccionaron a la colonización, así como las maneras subsecuentes en que el capitalismo y la globalización operan en la actualidad como nuevas formas de colonización. (Zuin, 2022, p. 4)

Para el autor, la película de Mendonça y Dornelles no ignora el proceso de globalización al que ha estado sujeto el país, al mismo tiempo que muestra una aproximación poscolonialista a la ciencia ficción (Zuin, 2022). Sticchi (2022), en su estudio hermenéutico sobre las relaciones de poder presentes o inferibles en el filme, identifica también la utilidad de los tropos narrativos para actualizar los conflictos históricos entre las clases dominantes y las dominadas:

En este sentido, la opresión y la lucha expuestas en *Bacurau* parecen repetir un tropo muy común en el western y el cine de género representando a una comunidad autosuficiente bajo la amenaza de la brutalización por fuerzas invasoras externas. [...] Lo pobladores, consecuentemente, sufren cortes de agua y deben racionalizar su uso (junto con el sufrimiento causado por la falta de otros recursos básicos) para sobrevivir, mientras enfrentan la gobernanza parasitaria de las autoridades contextuales. (Sticchi, 2022, p. 3-4)

Otros elementos formales y de contenido son señalados en su investigación:

Como podemos ver simplemente teniendo en cuenta la dinámica de poder que se muestra en la película, la codificación experiencial de esta comunidad es mucho más articulada y matizada que una categoría sólida y homogénea, para ser

entendida y reportada a través de estructuras normativas. Del mismo modo, también es necesario señalar cómo la heterogeneidad estilística de la película desafía abiertamente las claras coordenadas monológicas. En efecto, como ya se ha señalado, *Bacurau* construye su dinámica experiencial dentro de parámetros recurrentes del sci-fi y el western (por ejemplo, el uso del formato Panavision con un 2,39:1 de relación de aspecto), recurriendo también al lenguaje del cine de explotación. (Sticchi, 2022, p. 6)

De hecho, en lo que a aspecto estilísticos se refiere, algo que diferencia *Bacurau* de los otros largometrajes de Mendonça es esta mezcla de géneros audiovisuales, algo que no ha pasado desapercibido por las investigaciones. Disalvo (2022) se aproxima a la película a partir de lo que él llama *tierra-ficción*, que constituye un término para reafirmar la importancia del elemento espacial en la estética y narrativa de *Bacurau*. El autor cita, por ejemplo, la utilización de plano generales para enmarcar la región del sertão brasileño, algo convencionalmente aceptado en los códigos visuales del western, o la utilización abundante de los primeros planos y planos medios, o, por ejemplo, del plano-contraplano en la puesta en serie (Disalvo, 2022). La regencia de la noción de territorialidad, puesta en relieve cuando los enfrentamientos entre los norteamericanos y los brasileños ocurren, ayuda a dar cuenta de un concepto denominado por Sticchi (2022) como territorios existenciales, esto es, “una forma inmanente de poder de composición, exactamente lo que el incesante extraccionismo capitalista busca encerrar” (p. 10), y que Mendonça ya había colocado al centro del conflicto principal de *Doña Clara*, expandido ahora a nivel comunitario.

No obstante, Disalvo (2022) continúa diciendo que la multitud en *Bacurau* jamás es homogénea: es ampliamente diversa en edad, formas de vida, estéticas, etc. y, no obstante, siguen colaborando de manera colectiva y reafirmando su identidad en oposición al grupo hostil de extranjeros que ha llegado a sus tierras. Ahora bien, tanto Disalvo (2022) como Ikeda (2020) ven elementos temáticos ya presentes en el cine brasileño de los años sesenta, particularmente la influencia del *cinema novo* y gente como Glauber Rocha, Ruy Guerra o Nelson Pereira do Santos en la puesta en serie de una narrativa compuesta por actos de resistencia al poder y la búsqueda de la identidad en una tierra azotada por la pobreza y el extraccionismo neoimperialistas. Se advierten, no obstante, diferencias

considerables, sobre todo respecto a la figura de Rocha y su monumental *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964):

Como se expresa en el manifiesto de Rocha de 1965, ‘La estética del hambre’, una película no debe ser considerada política simplemente por su trama: es necesario que su estética respire una forma revolucionaria, que rompa los patrones de la narrativa hegemónica e incorpore las marcas del subdesarrollo en su propia estructura. [...] Quizás *Bacurau* sigue la complejidad de *Dios y el diablo en la tierra del sol* para ofrecer un enfoque más complejo del momento histórico brasileño actual. El pragmatismo de *Bacurau*, evidenciado en su enorme éxito comercial —algo que ninguna película de Glauber Rocha jamás alcanzó— abarca tanto la reflexión como el espectáculo, fusionando en un solo texto tanto la fuerza radical de un discurso sociopolítico del cine y el entusiasmo comercial del mercado cinematográfico internacional de Cannes. Quizás *Bacurau* se infiltra en el sistema para criticarlo desde dentro y para llevar un mensaje a un público más amplio. (Ikeda, 2020, p. 82, 83).

Algo que debe mencionarse, igual que en *El sonido alrededor y Doña Clara*, es la importancia del territorio delimitado del sertão dentro de la película. La región, que comprende los estados federados de Ceará, Piauí, Pernambuco, Bahía, Paraíba, Rio Grande do Norte, y en menor medida Alagoas y Sergipe, ha tenido una presencia transversal y diversa en la historia del cine y arte brasileños, así como en el sustrato mitológico del imaginario colectivo que sirve de base para la fundación de la república brasileña (Sadlier, 2016; Nagib, 2007; Nielson, 2014; Zanin, 2003). Abordar la región implica, más que una mera documentación espacial, un recorrido por su historia (tiempos) y por sus habitantes (actores). Si el potencial simbólico de la ciudad de Recife, al menos en las narraciones de *El sonido alrededor y Doña Clara*, se fundamentaba en el legado colonialista y paternal de la región por haber sido un centro de producción de caña de azúcar y trata de esclavos, en *Bacurau* el potencial simbólico del sertão “sigue siendo su capacidad para expresar lo incivilizado, lo extraño, lo peligroso e incluso la Otredad salvaje” (Nielson, 2014, p. 17). Los primeros documentales realizados en la región, como bien ha dado cuenta Sadlier (2016), resaltaban este exotismo aventurero de una región históricamente empobrecida y sometida por la fuerza de las instituciones del Estado.

En ese sentido, matizando un poco lo ya afirmado por Zuin (2022), la película de Mendonça y Dornelles innova en el aspecto estético cuestiones temáticas que vienen dándose en las múltiples representaciones audiovisuales de esta región de Brasil desde hace casi un siglo, no sin sus propias variaciones, claro está. A propósito de las narraciones ofrecidas por el *cinema novo* más militante de los años sesenta, y en contraste con películas de la *retomada* de finales de siglo, como *Paisaje de las memorias* (1996) de José Araujo, *O Auto da Compadecida* (2000) de Guel Arraes, o *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles, se tiene:

La tierra áspera y seca se ha ablandado. La fe, anteriormente considerada como nada más que una distracción, ahora es parte del paisaje humano. La pobreza puede existir todavía, pero es digna, más moderada y rectificable. El fervor prerrevolucionario ha sido reemplazado por la búsqueda de la felicidad personal. Donde una vez se representó el colapso de la sociedad en pantalla, ahora se muestran problemas que se pueden superar con trabajo duro y buena voluntad. Lo que antes era un campo de batalla se ha convertido en un escenario de reconciliación catártica o redención existencial. (Zanin, 2003, p. 156)

Y, sin embargo, *Bacurau* y las investigaciones al respecto de su propuesta vienen a complejizar esta aparente diversificación una vez más, recordando los escenarios de lucha y rebelión históricamente asociados con el espacio del sertão, pero también para retomar los sentidos que lo asocian a lo desconocido y la otredad (Nielson, 2014). En un estudio de enfoque cualitativo, Rodríguez Mooney (2021) recuerda cómo la región del sertão pasó de ser un espacio predilecto para la concientización revolucionaria de las masas en el *cinema novo*, a volverse, en el periodo de *retomada*, un espacio donde la identidad nacional brasileña se rescata a partir de los signos comunes de la miseria, el atraso tecnológico y la resistencia a la modernidad. La película de Mendonça, argumenta la autora, rompe con las tradiciones imperantes del cine al reafirmar la dignidad de sus habitantes, quienes se hallan en una etapa post concientización política y que los lleva a identificarse con su propia historia, su territorio vital y en oposición tanto a los atacantes extranjeros como al gobierno que los entrega para la matanza, mas no termina por convertirlos en enemigos jurados de la modernidad: solo de los actantes que buscan depredarlos (Rodríguez Mooney, 2021). Así, las identidades que antes estaban fundamentadas en la miseria se articulan alrededor del sentido de pertenencia activo al

espacio vital, la defensa del territorio y, con este, del grupo humano que lo habita y ha habitado por generaciones.

2.2. Marco teórico

2.2.1. *El espacio en el texto fílmico*

Partiendo de su carácter fenoménico y ontológico, el cine ha sido desde sus inicios un arte mostrativo, incluso antes de tomársele como dispositivo narrativo bandera del siglo XX (Blanco, 2022; León Frías, 2022). Este aspecto aparece en los escritos de Jean Mitry (1986) quien insiste, al momento de abordar la materialidad estética del cine, que lo que caracteriza primordialmente a la imagen fílmica es un acto primero de *mostración*, el cual equipara con sus cualidades denotativas, en donde, a su juicio, significación y significado serían homologables. En esta línea tenemos las ideas de Desiderio Blanco (2022), fuertemente influenciado por la teoría de la puesta en escena y la fenomenología:

Mostrar es hacer patente, dejar ver en totalidad una determinada realidad. La puesta en escena va presentando en su totalidad trozos de realidad imaginada, no por imaginada menos válida que otra realidad. Y al hacerlo permite descubrir sus relaciones más recónditas, llegando a la epifanía del sentido. (p. 41)

Más recientemente, desde los estudios visuales y la filosofía de la imagen de Boehm (2019), se tiene que el acto mostrativo no es solo primigenio al arte cinematográfico, sino que es constitutivo a la cualidad misma de todas las imágenes y todo lenguaje que pretenda componerse de ellas. Metz (2002a) habla de lo mismo cuando define el plano aislado como imagen mostrativa, estableciendo que solo a partir de su inclusión dentro de un sintagma (esto es, acompañada de otras imágenes) es que se puede hablar de algún dispositivo descriptivo o narrativo. Esto equivale a decir que no es sino la puesta en serie, es decir, algún tipo de montaje, sea interno o externo (Carmona, 2022; Antoniazzi, 2015), donde la narración encuentra sus condiciones de posibilidad. Así, la puesta en serie se enfrenta a la dimensión espacial antes de comportar algún efecto de temporalidad.

La actividad de poner-en-imagen es lógicamente anterior a cualquier puesta en serie (Gaudreault y Jost, 1995), y ello implica que toda película tiene que lidiar con una cierta construcción del espacio que se encuentra, de un modo u otro, vinculada a la construcción

de un tiempo que va tejiendo el sentido de las imágenes, convirtiendo el filme en un dispositivo signifiante (Martínez Expósito, 2006). Diversos autores, entre ellos Zunzunegui (2010), han referido que el plano es la unidad mínima sobre la cual se monta la película, pero esta definición no escapa a polémicas. De un lado, se puede hablar de plano como la duración (es decir, *tiempo*) que existe entre dos cortes de cámara. Es esta la definición que plantea, por ejemplo, Omar Rajas (2009), en su monumental trabajo referido al plano secuencia en el cine. Por otro lado, cuando se le define en relación al fragmento de realidad que deja ver al espectador, entonces la definición ya no es con base a su tiempo o duración, sino su *espacio*; concretamente, el tratamiento que le confiere a la relación *campo-fuera de campo*, delimitado y verificable por los márgenes de la cámara y, no obstante, en una relación dinámica y variable a lo largo de la enunciación fílmica (Carmona, 2022; Zunzunegui, 2010).

Gaudreault y Jost (1995), en su clásico libro sobre la narración cinematográfica, reafirman que, por más que el plano se cierre en el rostro de un personaje y se difumine lo que queda alrededor de él, la dimensión espacial del entorno está casi obligadamente presente o, por lo menos, lo están las coordenadas espaciales que permiten al espectador ordenarse topográficamente. Así, el relato fílmico, porque la mera materialidad expresiva “que constituyen las imágenes en movimiento se lo permite e incluso le obliga a ello, se compromete a ‘decir’ (a significar²), de una sola vez, de golpe, todos los acontecimientos que se producían en ese espacio” (Gaudreault y Jost, 1995, p. 89) que pone ante el espectador.

Volvemos, sin embargo, a resaltar aquí el carácter fenoménico del dispositivo cinematográfico, en la medida que, partiendo de la existencia verificable de un campo y un fuera de campo, los recursos audiovisuales construirán las nociones básicas de *presencia* y *ausencia* de los objetos, nociones que admiten cierta gradualidad en sus formas de presentación (Núñez-Alberca, 2021). La mostración, como tal, jamás deja de ubicarse en el centro del dispositivo cinematográfico, y los objetos que componen el

² Se ve aquí ya una diferencia respecto a lo dicho por Mitry (1986) en *Estética y psicología del cine*, en donde el autor prácticamente restringe la significación a la connotación. Por su parte, Gaudreault y Jost (1995), en consonancia con Metz (1974a, 2002b), no niegan que la denotación fílmica pueda ya significar, incluso si se trata de una significación altamente motivada en donde el signifiante está muy próximo al significado.

universo diegético del filme pueden darse no solamente *de golpe*, como afirman los autores de *El relato cinematográfico*, sino procesalmente.

Así, el *espacio fílmico*, construido plano a plano y articulando la imagen de un mundo ficcional (Blanco, 2022), se mueve siempre entre los márgenes operativos de las presencias y las ausencias, entre lo visible y lo invisible: personajes que salen del cuadro, espacios recortados por el encuadre, revelados por movimientos de cámara, objetos ocultos entre las sombras o difuminados por la profundidad de campo, etc. (Gómez Tarín, 2008; Bordwell, Thompson y Smith, 2019). Las palabras de Martínez Expósito (2006) resumen muy bien esta cuestión:

El encuadre aleja al cine de la representación mecánica de la realidad y lo aproxima a lo que podríamos denominar vocación “antinatural” del arte. La forma de construir el encuadre cinematográfico no tiene ninguna semejanza con el modo de operar del ojo humano, aunque, eso sí, ambos estén basados en una estricta separación entre lo que se ve y lo que queda fuera del campo de visión. (p. 184)

El encuadre, entendido como *irrealización* (Metz, 2002a), no solo recorta el referente fílmico: lo subjetiviza y deja las huellas para que el espectador rastree esa subjetividad operante. A cada momento de estas decisiones, las huellas de la enunciación fílmica se hacen presentes, permitiendo reconstruirla a ella y a sus estrategias mostrativas con base en las huellas que deja en el enunciado-película (Blanco, 2018); o, como argumenta Filinich (2012), “posible de ser reconstruida mediante una actividad de interpretación que saque a luz los rasgos que la caracterizan” (p. 38).

2.2.2. *Del espacio al territorio: fronterización y vivencia subjetiva*

La dimensión espacial de la imagen fílmica es, como se verá, inevitable dentro de los estudios semiológicos del cine (Antoniazzi, 2015). No obstante, si toda imagen comporta una actitud y un punto de vista respecto al espacio, no todas las imágenes, fílmicas o de otro tipo, se enfocan en dar forma a un territorio. Para Zan (2020) estas categorías se encuentran diferenciadas por elementos puntuales: por un lado, estaría el *espacio*, entendido como una continuidad abstracta e indiferente a toda actividad humana y que está sujeta a los movimientos de cámara, a la profundidad de campo y al montaje.

En efecto, la categoría del espacio es, entre todas ellas, la más vasta y maleable. Presente en todas las imágenes, puede volverse, ipso facto, ineficaz para expresar detalles. Quizás, por tanto, sea preferible reservarlo por parámetros de imaginaria irreductibles a la idea de lugar y territorio. (Zan, 2020, p. 5)

Las otras dos categorías propuestas por el autor, ya previstas en la cita anterior, son el *lugar* y el *territorio*. Mientras que el primero implica algún tipo de familiaridad y actividad por parte de personas, quienes, por la misma razón, se hallan acostumbradas a transitar y residir en él, el territorio va un paso más allá al momento de concretizarse como objeto semiótico, pero también político.

El territorio es, por tanto, un concepto eminentemente político o, más precisamente, geopolítico. Asumiendo una relación de fuerza, la territorialización del espacio implica una economía relacional. Así como hablamos de relaciones de clase o relaciones de género, también es posible pensar en las relaciones territoriales, designando el enfrentamiento entre individuos y colectividades que actúan sobre el espacio. (Zan, 2020, p. 13)

Así, en resumidas cuentas, el territorio se caracteriza por ser una modificación concreta de la noción abstracta de espacio, resaltando por su capacidad de “ser ocupado, transformado, apropiado, representado o controlado por individuos” (Zan, 2020, p. 12). Se debe advertir desde ya que la definición que hace el autor tiene mucho que ver con la influencia de las ciencias sociales, particularmente la antropología, campo de estudio acostumbrado, quizá más que los estudios fílmicos, a tratar la categoría de territorio. Es esta la opinión de Ramírez y López (2015), quienes profundizan en las múltiples dimensiones de la acepción territorial desde la institucionalización de algún poder, lo cual comporta un sentido político, social, cultural y económico. No obstante, recuerdan la relevancia de la noción del límite dentro del discurso sobre los territorios.

Los territorios se marcan. Los límites visuales quedan señalados por elementos físicos, concretos; algunos de la naturaleza tales como ríos, montañas o barrancos, otros sociales como los muros, las barricadas y las trincheras. También están los letreros que, como se mencionó anteriormente, a través de signos lingüísticos comunican cuestiones tales como “no entrar”, “solo personal autorizado”, etcétera. [...] El papel del sujeto externo es importante cuando se marcan los

límites, pues muchas veces el desconocimiento de los códigos internos de un espacio es lo que aglutina a los que están adentro que delimita el territorio. (Ramírez y López, 2015, p. 140)

Las fronteras pueden ser de naturaleza simbólica, e inferirse a partir de signos concretos tales como “la forma de vestir, de hablar, de habitar y los usos del lugar” (Ramírez y López, 2015, p. 140). Así, las autoras señalan que los territorios sirven para ubicar a sujetos sociales al interior o fuera de sus límites, permitiendo una primera vinculación de una topología identitaria y, por extensión, a la tipología del *otro*, de la figura del extraño, tenido como anomalía y en el peor de los casos como invasor.

Desde la filosofía, Régis Debray (2016) ha sido otro de los teóricos que se han pronunciado sobre la pertinencia y regencia de los límites desde el estatuto político y del control legítimo del espacio. Desde la idea del límite, señala cómo el actual proceso de globalización y circulación mundial del capital pretende devenir un mundo sin fronteras como estrategia de minar las defensas de las poblaciones más vulnerables. Por otro lado, para Debray (2016) la separación es también una reunión, en la medida que los límites (o fronteras como él les llama) también son capaces de reunir y dar a conocer al grupo que queda *adentro* de todo lo que le hace falta del *afuera*.

El supuesto combate entre lo cerrado y lo abierto, en realidad un tándem tan inseparable como lo caliente y lo frío, la sombra y la luz, lo masculino y lo femenino, la tierra y el cielo, sigue entreteniéndolos a los espectadores. Este lugar común hace las delicias de las mentes cortas, que prefieren citar a Bergson (“moral abierta frente a moral cerrada”) en vez de a Duchamp (“puerta abierta y cerrada”). Es sencillo, y por eso utilizable, pero lo que es de un único territorio es falso. Así descuidamos lo que se necesita de apertura en lo vertical para cercar un territorio en lo horizontal, lo que hace falta de *otra parte* para que un *aquí* cuaje y permanezca. (p. 66-67)

Recientemente, Jacques Fontanille (2018) ha recuperado la idea del territorio desde una concepción semiótico-antropológica, esto es, aproximando el estudio de la actividad humana con la actividad simbólica que atraviesa la mera praxis. Según estas ideas, los territorios poseen un componente crucial en las identidades de los sujetos que los habitan en tanto constituyen formas de vida, término que el autor retoma de Wittgenstein y que

redefine como una deformación coherente del ciclo vital del sujeto, y que engloba sus creencias, sus prácticas, los textos que produce y los signos que es capaz de leer, entre otros. Se avanza de este modo un paso más adelante en el estudio teórico de los territorios: además de ser producto del trazado (más o menos institucionalizado) de un límite y de caer bajo el dominio de uno o más sujetos, el territorio representa una dimensión figurativa en tanto “es captado bajo esta dimensión en su especificidad observable, desde el punto de vista de la sensibilidad y de la vivencia de los ocupantes”; pero, al mismo tiempo, este deviene “en el soporte de proyecciones de una identidad cultural y de una pertenencia simbólica” (p. 277-278). Así, según argumenta Fontanille (2018), el territorio “se convierte en enunciación de la propia identidad simbólica” (p. 278) del ocupante.

Respecto a esto último, si se concentra la atención en el cine brasileño contemporáneo, se verá que este “ha producido una colección de películas que toman el espacio, los territorios y la vida en la ciudad como elementos constitutivos y a menudo un leitmotiv de las películas”; de esta forma, el espacio “cobra protagonismo, ya no siendo solo el telón de fondo o escenario donde se desarrollan las acciones narrativas” (de Jesus, 2017 p. 41). Aquí la relación es simbiótica: no solo la identidad del personaje está reglada por el territorio del que se marcha, al cual regresa o en el que permanece, sino que el espacio mismo puede adquirir una identidad que modifique semánticamente la narrativa, más allá de sus meros componentes figurativos y estéticos (Da Silva y Cunha, 2017).

La noción de identidad, que en esta sección ha sido introducida a partir de la discusión cabal sobre el territorio, se relaciona en parte con la existencia de un sitio común, delimitado, marcado y simbolizado con el que un sujeto se relaciona, pero que al mismo tiempo modaliza (es decir, modifica semánticamente) al sujeto-ocupante. Lamizet (2016), al respecto, señala que la significación espacio-temporal se encuentra indefectiblemente asociada a la identidad del sujeto de tres formas: primero, en la experiencia de *lo distinto* al colocar al sujeto en relación con fenómenos más allá de sí mismo; segundo, porque coloca al sujeto en relación con otros sujetos con los que debe interactuar; y tercero, porque la actividad de producir discursos implica necesariamente situar lo que se dice en relación a un espacio y a un tiempo. Las palabras del autor, que vienen influidas notoriamente por el pensamiento psicoanalítico, no ignoran la dimensión politizante del espacio y de las identidades reunidas en dicho espacio:

La espacialización es así el proceso mediante el cual las identidades adquieren una consistencia. En el espacio público las identidades políticas adquieren su consistencia, su realidad, pues es en el espacio público donde hacemos la experiencia efectiva de la confrontación entre estas identidades y las otras. Fuera del espacio público, del ágora, las identidades políticas no son más que hechos de cultura y de representación. En el espacio público, las identidades, al ser confrontadas unas con otras, se encarnan plenamente por actores que les dan consistencia de acontecimientos y de personajes. (Lamizet, 2016, p. 166)

Avanzando en esta línea, se tiene una última acepción del territorio igualmente vinculada a la noción de identidad. En este caso, se habla la vivencia subjetal del propio espacio, de los afectos que suscita en el sujeto. De este modo, “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” (Rolnik, como se citó en Disalvo, 2022, p. 4). La experiencia estética, sensible e intimista del territorio se asociaría, entonces, con las múltiples formas en que el sujeto tiene de *hacer suyo* el espacio, de apropiarse de él no solo mediante la institucionalización de fronteras o poderes, sino incluso a expensas de estas y en su condición misma de viviente. El afecto encuentra así un lugar dentro de una teoría de las identidades territoriales. Queda pendiente, no obstante, la pregunta de cómo y por cuáles medios la enunciación fílmica reproduce estas vivencias. Al respecto, Nagib (2011) ha señalado que, en una época marcada por el influjo de lo digital, las nuevas tecnologías son plenamente capaces de utilizarse en favor de acentuar la experiencia de lo real desde el anclaje sensorial de un sujeto. La estética cinematográfica queda entonces abierta a representaciones que, aunque lejos del ascetismo erróneamente asociado al cine realista, exploran nuevas formas de pensar y sentir el espacio y el tiempo vividos.

2.2.3. *Actantes de la enunciación fílmica*

Ahora bien, tomando la película como una totalidad significativa o, lo que es lo mismo, como un texto (Blanco, 2018), es necesario discutir los parámetros y conceptos pertinentes para buscar en ella la representación de la identidad y el territorio, temas de *fondo* que, no obstante, están irremediabilmente vinculadas a una *forma* (Mitry, 1986).

Para usar una terminología propiamente semiótica, identidad y territorio emergen dentro de un *plano del contenido* que solo se hacen presente en el texto agenciándose a un *plano de la expresión*, la materialidad significativa y perceptible que el lector (o espectador, en este caso) tiene a su alcance (Greimas y Courtés, 1990). Es esta la condición mínima para que una película comience a funcionar como texto (Lozano, Peña-Marín y Abril, 2004).

La semiótica discursiva de inspiración francesa, capitaneada en su momento por Algirdas Julien Greimas, ha conceptualizado un extenso catálogo de elementos inmanentes al texto a partir de la figura del *actante*, que se puede definir como una entidad abstracta llamada a ejercer algún tipo de función al interior del discurso, ya sea en el enunciado o por la enunciación (Greimas y Courtés, 1990). Sobre esto, podemos definir el *enunciado* como el producto acabado y finiquitado de un acto enunciativo, el cual, en tanto acto, recibe el nombre de *enunciación*, y tiene mínimamente dos actantes: el *enunciador*, aquel que produce el enunciado, y el *enunciatario*, encargado de aprehenderlo e interpretarlo. Se trata, claro está, de entidades operativas implícitas del discurso, posiciones que se pueden reconstruir por medio del análisis y que, bajo condiciones específicas, simulan hacerse explícitas (Filinich, 2012). En ningún momento se les debe tomar como entidades de carne y hueso, confusión que no permite abordar el texto en su autonomía (Dondero, 2020).

Con miras a concretizar los actantes dentro del enunciado, darles una forma y hacerlos operativos de cara al análisis, el discurso pone en marcha la labor de construir sus *actores*, sus *espacios* y sus *tiempos* (Quezada, 1991). La semiótica comprende al actor como reemplazo del término personaje, en la medida que presenta un mínimo de animación, esto es, que actúa guiado por una intencionalidad y forma parte de la narrativa, sea individual (un líder político, por ejemplo) o colectivo (el partido que aquel dirige).

Por su parte, los actores están sujetos a coordenadas espacio-temporales manifestadas por la propia enunciación y, más concretamente, por la narración. De este modo, la *espacialización* define un proceso que agencia “una organización narrativa en un conjunto de ‘lugares’ articulados sintagmáticamente por una ‘historia’ (Quezada, 1991, p. 290), los cuales reciben una determinada carga semántica a través de los decorados, los

encuadres, los movimientos de cámara, o la propia acción dramática³ (Martínez, 2006). Finalmente, se entiende la *temporalización*, a grandes rasgos, como un procedimiento que exhibe cómo la narración manipula y genera la sucesión de sus acontecimientos, “transformando de esta manera una organización narrativa en ‘historia’” (Quezada, 1991, p. 281).

El proceso de *espacialización* (que de momento es meramente sintáctico y formal), se carga semánticamente a lo largo del proceso de enunciación fílmica a partir de diferentes estrategias. Neira (2003), por ejemplo, discute 4 formas en que el espacio empieza a operar como un objeto semiótico: el *espacio escenográfico*, constituido por los objetos y elementos de la puesta en escena con todas las cargas semánticas asociadas a estos; el *espacio lúdico*, caracterizado por la gestualidad y la interpretación de los personajes quienes, con sus formas de actuar, cargan semánticamente al espacio; el *espacio dramático*, que carga a los espacios de sentido a partir de las acciones y conflictos que en ellos toman lugar, en suma, las relaciones que se tejen entre los actores del enunciado; y el *espacio fílmico*, que la autora define como uno propiamente cinematográfico, donde el espacio se construye mediante la planificación y el montaje, así como otros elementos marcadamente audiovisuales.

Así, la enunciación fílmica, tomada como actividad que rige el enunciado-película, determina las múltiples formas de semantizar los espacios, ya sea por la escenografía o el desarrollo dramático, por la planificación, el montaje o la interpretación actoral. Los espacios, no obstante, no existen a expensas de los tiempos que los ordenan ni de los actores que los recorren (Filinich, 2012). Que un mero espacio devenga en territorio, como se ha discutido antes, dependerá de las estrategias actoriales, espacializantes y temporalizantes que necesariamente implica un proceso narrativo (Dondero, 2020).

³ La enunciación fílmica, como tal, plantea una serie de divergencias respecto a los discursos escritos, orales o pictóricos (Filinich, 2012; Metz, 1993): a partir de la banda de imágenes y la de audio, se tienen una amplia diversidad de recursos expresivos con los cuales manifestar, ocultar y sugerir la presencia de los actores, los espacios y los tiempos del relato en cuestión.

3. METODOLOGÍA

El presente estudio se llevó a cabo con un enfoque cualitativo (Hernández Sampieri *et al.*, 2010; Igartua y Humnes, 2004) y el método escogido fue el análisis del discurso, para el cual, concretamente, retomamos elementos del análisis fílmico y del análisis semiótico de inspiración francófona.

El análisis fílmico es una metodología que recoge muchas directrices semiótico-textualistas: se parte de la noción de que la película es una organización de imágenes y sonidos que operan como unidades significantes en un ordenamiento formalizado de significación. Así, el análisis consiste en “poner en evidencia los elementos que esa obra pone en funcionamiento para producir el sentido que tiene” (Zunzunegui, 2007, p. 57). Para Gómez Tarín (2006), solo a partir de la descripción de orden material es que se puede dar paso a una interpretación fiable. Así, comenzar por lo que el filme muestra y cómo lo muestra es el paso primero para dar con los significados suscitados por él, en la medida que “el sentido siempre está sobredeterminado por el significante” (Aumont y Marie, 2019, p. 283). Reconocer la materialidad del objeto no es otra cosa que dar cuenta de las propiedades formales concretas del discurso cinematográfico.

Por su parte, las categorías de análisis se fundamentan en los estudios de la Escuela Semiótica de París. Como tal, la semiótica es entendida aquí como el estudio de la significación y los procesos discursivos en los que esta se manifiesta (Greimas y Courtés 1990). Hablar de nuestro objeto de estudio en tanto *texto* supone esbozarlo como un ‘tejido’ de significación, de estrategias y formas significantes (Fabbri, 2017). Por su lado, el *discurso* refiere a un proceso semiótico que engloba los niveles del *enunciado* y la *enunciación*, y, a partir de esta última, los actantes correspondientes: *enunciador* y *enunciatario* (Greimas & Courtés, 1990).

Los actantes representan elementos inmanentes y operativos al objeto de estudio, diferenciados tajantemente del abordaje empírico del autor (Filinich, 2012). La jerarquía pertinente de instancias actanciales queda esbozada de la siguiente forma:

autor → *enunciador* → *narrador*

siendo el narrador un actante delegado por la posición enunciativa pertinente, dotado de, valga la redundancia, algún tipo de competencia narrativa⁴ (Blanco, 2014). Por su parte, las referencias al autor para explicar el contenido del texto serán omitidas del estudio.

Dentro de los análisis fílmicos, la preminencia al análisis de la narrativa es notable (Metz, 2002a). Según Bordwell *et al.* (2019), una narración es una sucesión de eventos vinculados por una relación causa-efecto, reuniendo actores en una dimensión espacial y temporal que se construye y constituye en cada plano de la película (Martínez Expósito, 2006), ya sea por medio de la puesta en escena o la puesta en serie (Carmona, 2022; Blanco, 2022).

No obstante, el análisis fílmico no se puede limitar a esta óptica narratológica, sino que se expande para englobar aspectos estilísticos y estéticos. Chateau (2010) admite la complejidad de abordar el componente estético del arte cinematográfico pues, dentro de todo filme, se encuentran elementos inmanentes que no son estrictamente estéticos. No obstante, las cualidades cinematográficas del filme son pertinentes en la medida que su presencia “alude a una lectura de cómo significamos culturalmente nuestro entorno, a partir de un ordenamiento en lo cinematográfico desde la imagen sonora y la imagen visual en conjunto” (Castañeda, 2013, p. 151). Lo estético, como tal, igual que lo narrativo, no existe a expensas de lo semiótico, del mismo modo que una semiótica que descuidase su dimensión estética estaría incompleta (Surace, 2018).

Esto último justifica el diseño metodológico escogido para la presente investigación. Así, el objetivo principal, ya anunciado en la Introducción, consiste en *analizar el proceso de tematización de la identidad y el territorio en las películas El sonido alrededor, Doña Clara y Bacurau*. Los objetivos específicos se explayan a continuación:

OE 1: Identificar los principales recursos técnico-expresivos del lenguaje audiovisual en las películas.

⁴ Desde este punto de vista, no todos los discursos poseen un narrador, aunque sí es necesaria la existencia de una *instancia de enunciación* (Blanco, 2018) y, si la enunciación toma una forma narrativa, entonces, y solo entonces, *instancia narrativa*, la cual, cuando exista, será “el lugar abstracto donde se elaboran las elecciones para la conducción del relato y de la historia, donde juegan o son jugados los códigos y donde se definen los parámetros de producción del relato fílmico” (Aumont *et al.*, 2008, p. 111).

OE 2: Identificar cómo la narrativa construye las posiciones espaciales y temporales de los actores del relato en las películas.

OE 3: Determinar las semantizaciones temáticas a los que están sujetos los actores y los espacios del relato en las películas.

Los recursos técnico-expresivos referidos en el OE1 son retomados, en su mayoría, del texto de Carmona (2022) titulado *Cómo se analiza un texto fílmico*, que engloba los elementos constitutivos del lenguaje cinematográfico empleados en el análisis fílmico (Gómez Tarín, 2006, 2011; Zunzunegui, 2007), así como otros textos que serán consultados a lo largo del estudio, siempre y cuando su epistemología y metodología sean solidarias. Las posiciones mencionadas en el OE2 remiten al proceso por medio del cual la enunciación manifiesta sus actores, sus espacios y sus tiempos (Filinich, 2012), partiendo de la materialidad de la forma fílmica referida ya en el OE1. Finalmente, en el OE3, la *tematización* es un proceso que manifiesta significados recurrentes a lo largo del discurso (Greimas y Courtés, 1990), cargando de una significación específica a los actores, los espacios y los tiempos del OE2. En esta investigación, se parte de la existencia y asociación de dos temáticas principales: la *identidad* y la *territorialidad*, así como otras que el proceso de enunciación cinematográfica manifieste.

Nuestro universo de estudio está constituido por los largometrajes de ficción que integran la filmografía de Kleber Mendonça Filho hasta la fecha. La muestra resultante la componen 11 secuencias: 4 de *El sonido alrededor*, 4 de *Doña Clara*, y 3 de *Bacurau*. Siguiendo con la flexibilidad que admite el enfoque cualitativo (Hernández Sampieri *et al.*, 2010), no se descarta hacer mención de otros momentos de las películas cuando sea pertinente. Finalmente, la hipótesis de trabajo plantea que, en las películas de la muestra, *la tematización de la identidad y de la territorialidad se encuentra sujeta, principalmente, a la relación que ambos elementos mantienen con la dimensión temporal del relato y, en concreto, con el pasado de los personajes y espacios presentes en el enunciado.*

4. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS

4.1. Caso 1. *El sonido alrededor* (2012)

Secuencia 1. Minutos 1:28 – 4:18

Una de las secciones más conocidas de la película (y más analizadas también) ocurre al inicio, donde, luego de los créditos iniciales, se muestra una sucesión de fotografías en blanco y negro acompañadas por una percusión extradiegética que va *in crescendo*. Las imágenes están separadas entre sí por cortes directos, y muestran una diversidad de personajes que no son nombrados por la enunciación. La primera parte de esta secuencia finaliza mediante un corte directo que marca una elipsis: se muestra, ahora, un trávelin que sigue a dos niños mientras juegan en el espacio interior de un edificio. Su ropa y los coches a su alrededor indican un tiempo distinto que el de las fotografías, mientras la cámara los sigue hasta dar con un patio de juegos donde otros niños se divierten. En los márgenes de este nuevo espacio, las niñeras los vigilan, en su mayoría sin involucrarse con ellos. Los dos niños que habían aparecido al inicio de la escena ahora se mezclan entre otros que ya estaban ahí, algunos mirando por encima de un muro y a través de una reja hacia un hombre que está serrando en un predio adyacente.

Por el momento, varios detalles se pueden señalar del enunciado. Las imágenes estáticas de la primera sección (que por lo demás representan lo que se va a convertir en un sello de la filmografía de Mendonça Filho) mostraban una puesta en escena en un territorio rural, marcado por casas de madera, vías sin asfaltar y la presencia transversal de sembradíos de caña de azúcar, así como ocasionalmente caballos y coches de mediados del siglo XX. De las 10 fotografías que componen este breve montaje, ocho incluyen algún tipo de figura humana; cinco de estas (los planos 2, 3, 4, 9 y 10) muestran a los actores del relato apareciendo en grupos o bien manteniendo algún tipo de interacción. Aun así, la puesta en escena marca la disonancia entre estos actores de diferentes formas: en la imagen 3, por ejemplo, la diferencia de edad entre el señor y la anciana es marcada, a su vez, por una diferencia en su vestuario, uno claramente más moderno y adinerado que la otra. Son frecuentes, a su vez, los encuadres que están casi por completo desprovistos de gente, los cuales, más que narrar, muestran el territorio de la plantación

en toda su amplitud, así como los espacios diferenciados del campo de trabajo, la *senzala* y la *casa grande* de quien sea que sea el terrateniente.

En lo que refiere a la enunciación, la gran mayoría de las fotografías utilizan encuadres abiertos, entre generales y conjuntos, algo que permite englobar tanto al personaje como sus entornos (cuando hay personajes, claro está). La duración de los planos es más o menos equivalente y va acompañada por la percusión extradiegética. Los encuadres, no obstante, incorporan el fuera de campo a través del uso de la mirada de los personajes, quienes se dirigen a la cámara en los planos 2, 5 y 10, permitiendo inferir la posición enunciativa de la instancia correspondiente (Dondero, 2020). Otro elemento significativo de la secuencia es la disposición misma de las imágenes, algo que también vale decir para el proceso de *espacialización*. Las fotografías (Figura 4.1) han exhibido, hasta el momento, los espacios en los que el poder se ejerce, mostrando las casas precarias en donde los trabajadores de la plantación viven y los campos que trabajan. No es hasta la imagen 6 que se tiene un vistazo de la *casa grande*, el espacio reservado para los propietarios de las tierras, cuya presencia en el encuadre es más difícil de notar. Es notorio (por lo mismo, significativo) la transición que se da entre el plano 7 y el 8: el espectador se posiciona de golpe (por el corte directo) ante una residencia extensa y lujosa en donde no hay gente, solo para pasar, nuevamente de golpe, a un grupo de trabajadores, hombres y mujeres, agachados y trabajando surcos en la tierra, algunos de ellos incluso niños, mientras dos capataces los vigilan desde sus caballos.

La *espacialización* y *actorialización*, en tanto componentes de una sintaxis discursiva, no operan solamente por la puesta en escena (por ejemplo, como advierten Bordwell *et al.*, (2019), ubicando a los personajes en diferentes términos y zonas dentro del encuadre), sino por la puesta en serie que supone la utilización del *montaje externo*, algo que permite crear nuevas relaciones significantes entre planos. Los elementos diegéticos y no diegéticos (o intra y extradiegéticos, que es lo mismo), asignan a diferentes actores sus espacios concretos de manifestación, algo que, por lo demás, señala una diferencia en el poder y dominio que ejercen al interior de la diégesis. En la fotografía 5, por ejemplo, el capataz está ubicado al centro de la multitud, mientras los trabajadores sirven como una extensa periferia; en las fotografías 7 y 8 de la *casa grande*, los propietarios del territorio brillan por su ausencia, con la excepción de un hombre agachado en el extremo inferior

del plano 7, cuyo rostro es imposible de ver. Dominantes y dominados se tematizan, así, sobre el eje semántico de la ausencia y la presencia del encuadre.



Figura 4.1. Imágenes de archivo utilizadas en la secuencia inicial de *El sonido alrededor*
Fuente: Mendonça Filho (2012)

La banda sonora, hasta ahora netamente extradiegética, va a pasar a ocupar una función narrativa en la siguiente sección, pues, de todos los instrumentos que se perciben, el sonido de tambor será el único en mantenerse cuando se da la transición a la secuencia en color. La percusión se camufla, ahora, con los sonidos intradieгéticos del enunciado: las ruedas del patín de la niña, las de la bicicleta del niño, risas, la cierra en el fuera de campo,

junto con una música electrónica extradiegética. A nivel visual, el enunciado también demarca sus diferencias: de blanco y negro a color, de tomas estáticas a movimiento interno, la cámara que ahora se pone en marcha, mientras otros detalles como la ropa y la escenografía varían por medio de una elipsis de varios años.

En el patio vemos una *espacialización* resonante con la ya anunciada en la sección anterior: las niñeras, actores temáticos que encarnan relaciones de poder, se vuelven a posicionar en las periferias del patio de juegos, agrupadas y vigilando a los niños. El *trávelin* que comenzó con los niños moviéndose por el estacionamiento (y que equivale al plano número 11 de toda la película, el que marca la elipsis y la distancia respecto a las fotos fijas) termina con una toma general de siete niñeras junto a una reja. Los 4 planos de esta segunda parte de la secuencia, que transcurren en una sucesión bastante acelerada en contraste a todo lo que se ha visto antes, reafirman la presencia insistente de esta desigual distribución espacial de los actores, distribución que, como se recordará, remite simbólicamente a las ideas del territorio como sitio donde se ejercen y tejen relaciones de dominación.

Hacia el final de estos 4 planos, la mirada de la cámara se enfoca en un grupo de niños que observan algo en el fuera de campo. La mirada del espectador se direcciona, por medio de un acercamiento, a una locación fuera del recinto⁵, a lo que, inmediatamente después, se revela como el origen del sonido de la cierra: un hombre trabajando a la distancia, en otro predio. Aquí el proceso de recorte espacial se empareja con la posición actorializante de la *ocularización interna* (mirada semisubjetiva) de los niños, quienes, desde una posición más o menos equiparable a la del espectador, señalada por el montaje, atienden al hombre que trabaja los barrotes de una ventana, cuya visión se entrecorta por la presencia de otra reja desenfocada, y que lo separa del predio en donde están los niños.

En esto último se observa, a nivel de puesta en escena, un elemento que va a marcar esta y otras secuencias de *El sonido alrededor*: la presencia insistente y hasta paranoica de diversas formas de fronteras: rejas, vayas, muros, cercas, etc., y que permiten inferir la preocupación por parte de los actores por demarcar *su* espacio, es decir, por territorializarlo a partir de la imposición física de límites (Ramírez y López, 2015). La

⁵ Nótese, en este plano, cómo la puesta en escena homologa el fuera de campo (espacio fílmico) con el afuera correspondiente al edificio (espacio escenográfico).

espacialización del enunciado dialoga directamente con el proceso de *actorialización* por la sencilla razón de que esas trazas y clausuras del espacio están referidas a personajes concretos de la historia, quienes, aunque no se han nombrado ni se nombren, adquieren los primeros vestigios de identidad delimitando los extremos de su poder, de su dominio privado sobre el espacio diegético de la puesta en escena. El ejercicio e intervención sobre el espacio no solo es pragmático, también adquiere una dimensión simbólica concreta, algo que es llevado a cabo, como se ve, por medio de la enunciación estratégica de la puesta en escena y de la puesta en serie. El *espacio fílmico* y el montaje comienzan a tematizar la identidad de los personajes a partir de los indicios materiales de su actitud respecto al territorio, algo que ya se podía advertir en las fotografías en blanco y negro con las diferencias entre poderosos y desposeídos, entre el campo y la *casa grande*. Para Fontanille (2018), es esto lo que determina que el territorio se tematice como forma de vida: el hecho que, además de tener una dimensión figurativa reconocible, marca la identidad de sus actores-ocupantes por las intervenciones que estos han realizado en el espacio.

Finalmente, a diferencia de otros momentos del relato, la pertinencia de la temporalización es evidente. Se trata de dos secciones del filme que se encuentran visiblemente distantes en el *tiempo de la historia*, pero que, como ya se dijo, mantienen a nivel estético-semiótico una serie de equivalencias reconocibles al momento de ordenar a los actores dentro de los espacios de la diégesis, además de estar muy próximos en el *tiempo del discurso*. La enunciación fílmica de *El sonido alrededor* todavía no se lo ha hecho saber al espectador, pero el espacio representado por las fotografías en blanco y negro y por la secuencia a color son el mismo; lo que varía es el ordenamiento temporal que ha relacionado el *antes* de la diégesis con su *ahora*, enlazando semánticamente *anterioridad* con *actualidad* (Quezada, 1991). Así, la discontinuidad visual y sonora encubre en realidad una continuidad diegética y, como se verá más adelante, también narrativa.

Secuencia 2. Minutos 77:22 – 84:25

Esta sección en su cabalidad, que ocurre como inicio del tercer y último episodio, *Guardaespaldas*, recoge una visita que llevan a cabo João y Sofia a las tierras de

Francisco en el interior del país. Las diferentes escenas que componen la secuencia los muestran almorzando, paseándose por los antiguos espacios que componía la *casa grande*, visitan un colegio, un cine abandonado y se bañan en una catarata que, inexplicablemente, se convierte en un río de sangre.

Por primera vez desde las fotografías en blanco y negro del inicio, se tiene una vista panorámica de un espacio rural ajeno a la cuadra de Recife que ha servido de locación del relato: el campo que cubre la mira de la cámara es extenso y verde, al momento del amanecer acompañado por el sonido de aves e insectos, y un leve acercamiento de la cámara. Esto es reemplazado por el encuadre subjetivo de un coche que recorre una trocha, el auto en cuestión está fuera de campo y constituye el actor por donde se empalma el movimiento de la cámara, el cual ahora es mucho más notorio e irregular. Con una disolvencia, se tiene un plano general de la fachada de una casa vieja, y en medio de la terraza, mirando al espectador, don Francisco, el único actante del relato que se ha manifestado hasta el momento, espera la llegada del vehículo.

La liminalidad de la escena (Figura 4.2), es decir, la cantidad de fronteras materiales y simbólicas que se atraviesan, es múltiple: primero, lo obvio, el cambio figurativo de pasar de una calle urbanizada y llena de gente a una jungla verde y casi vacía; pero también está (a nivel de la enunciación, ya no solo del enunciado), la ruptura de esa frontera invisible que es la cuarta pared por parte del personaje de Francisco, quien, a su vez, espera al espectador en otro espacio simbólicamente fronterizo como lo es la fachada de una vivienda, ubica en el límite de lo interior y lo exterior. Al mismo tiempo, se sabe que esta es la tierra de Francisco, espacio que ya se había mencionado dentro de la diégesis cuando João, hablando con su abuelo, dice que quiere volver a la hacienda. Apoyado en diferentes elementos significantes del enunciado (su ubicación central dentro del cuadro, su pose, su mirada) y de la enunciación (el hecho de que el montaje reduzca el *espacio fílmico* lentamente en la secuencia hasta develar al actor), el personaje de Francisco queda tematizado como *terratendiente*, alguien que, literalmente, adquiere su identidad y su poder a partir del establecimiento de fronteras y del secuestro del espacio⁶.

⁶ La importancia de traspasar una frontera, de invadir un espacio diferenciado y sustraído del terreno de *lo público*, o que al menos se cree sustraído para el uso privado, está en el meollo de la problemática y tematización del territorio (Debray, 2016). Resalta también la escena en que Clodoaldo se presenta ante don Francisco (min. 48:06) y lo primero que este le dice al saludarle es: “Se entrometen en mi calle sin siquiera pedir permiso”.



Figura 4.2. Sucesión de planos de la llegada de João y Sofia a las tierras de don Francisco
Fuente: Mendonça Filho (2012)

Las escenas siguientes al almuerzo muestran a João y Sofia recorriendo los espacios de la hacienda, corroídos por el moho, las lluvias y por los años de existir en un clima húmedo y tropical. El *espacio escenográfico*, como tal, se ocupa de tematizar la idea del pasado y de la memoria a través de estos objetos encontrados a lo largo de la propiedad, incluyendo un colegio lleno de niños (Figura 4.3) que bien podrían ser los descendientes de quienes trabajaron ahí. Por medio de la banda sonora, esto es particularmente evidente cuando la pareja está dentro de un cuarto y creen oír pisadas provenientes del piso de arriba, siendo que el edificio está visiblemente abandonado. De nuevo, la enunciación jamás manifiesta el espacio del piso superior, en ningún momento señala o sugiere que arriba viva alguien, por lo que la identidad de la fuente de este ruido intradiegético queda en duda, salvo se quiera apelar a explicaciones sobrenaturales. Por el lado de una *auricularización externa*, es decir, extradiegética, se tiene la escena cuando la pareja llega

a un cine abandonado y se cuela parte de la banda sonora de una película de terror (min. 82:41), elemento disonante para el actante-espectador. Una investigación posterior comprueba que se trata de *Plan 9 del espacio exterior* (1959) de Ed Wood, dando al espectador una idea más o menos clara de cuándo estuvo operativo ese negocio. Para reforzar esta sensación desorientante, la enunciación fílmica opta por incluir encuadres aberrantes de la pareja (Figura 4.3), así como planos detalle mientras simulan estar atendiendo la taquilla. Estos recursos varían la *espacialización* de dos formas: primero, porque le dan un tratamiento concreto al campo visual que hasta entonces no tenía; y luego, porque manifiestan espacios de la diégesis hasta el momento inéditos.



Figura 4.3. Encuadres de João y Sofia recorriendo la propiedad de Francisco
Fuente: Mendonça Filho (2012)

Un detalle no menor es el cambio de coloración de la cascada, que se convierte en sangre cuando João está justo debajo de ella. Claro está, en el fuera de campo se encuentran su abuelo y Sofia, también bajo la cascada, pero el *espacio filmico* reserva el campo visual para este actor en concreto, quien, si bien el plano es breve, no se muestra inmutado por esta repentino e inexplicable transformación (Figura 4.4). El plano siguiente, no obstante, pone fin a la secuencia y, al mismo tiempo, a lo que se revela como un caso de *ocularización interna*: una imagen mental del personaje que se despierta de un mal sueño al sonido de una niña que canta en el umbral de su habitación (de nuevo, en un espacio periférico).

La interpretación usualmente asociada a esta puesta en escena, además del hecho de constituir una de las múltiples visiones y sueños que tienen los personajes a lo largo de la película, es que João carga con cierta culpa por aquello que su familia hizo durante los años que la plantación estuvo activa, siendo que él se benefició directamente de la producción azucarera y que, en cierto modo, su riqueza se fundamenta en los crímenes de Francisco, algo sugerido por la sangre que cae sobre él⁷. De todos modos, el cambio se enfoca en construir la identidad del actor del relato y, a su vez, diferenciarlo de otros miembros de su familia. Dinho, su primo, tiene más en común con Francisco que João, algo evidente en su afán por apelar descaradamente a relaciones de poder rígidas y clasistas. En una escena anterior (min. 75:04), cuando Clodoaldo lo provoca por medio de una llamada anónima, Dinho sale a la calle de Recife y asume que fue él o uno de sus colegas:

No me conocen, pero deberían. Esta calle pertenece a mi familia. Sí, gente importante. De dinero. Esto no es una favela. Y ese teléfono público no es de una favela. De gente pobre. Ese teléfono no está en una favela y no sirve para enviar mensajes. [...] Si me entero de que fueron ustedes los haré mierda. (Mendonça, 2012, min. 75:40)

Como ya se ha dicho en otros trabajos (Núñez-Alberca, 2023b), esta breve escena y el discurso de Dinho denotan la regencia del espacio en las identidades de los sujetos como aspecto ineludible, como ligazón indisociable, al menos para este personaje. El territorio

⁷ De hecho, la narración jamás deja saber si los familiares de Francisco están al tanto del homicidio que este ordenó años atrás.

queda separado ahora por una frontera infranqueable que tematiza a los actores entre amos y sirvientes, encasillándolos en una relación en la que el personaje de Yuri Holanda tiene primacía. La supuesta superioridad del personaje se fundamenta en una riqueza que él no ayudó a generar, y que a su vez (el espectador ya lo se sabe) proviene de las décadas de control que la familia de Dinho ejerció como únicos propietarios de la tierra donde ahora viven sus descendientes. Las relaciones de poder se temporalizan y sirven de base a un trato que ya ha sido discutido en la literatura como *coronelismo* (de Pontes, 2019), partiendo del hecho de que, narrativamente, Clodoaldo y sus agentes en efecto trabajan garantizando la seguridad de toda la cuadra.

João se diferencia tajantemente de su primo en este aspecto: su trato hacia los trabajadores domésticos que aparecen en la película es mucho más horizontal, sin por ello dejar de ser paternalista. La relación de poder se matiza, mas no desaparece. Por lo demás, es de notar, volviendo al proceso de *espacialización*, que la cámara lo aísla a él dentro del campo fílmico antes de que el río se convierta en sangre, detalle altamente significativo pues, por su mera naturaleza, las aguas que corren emanan directamente de la tierra, del espacio que su abuelo regentó por décadas por medio de la violencia, y que ahora vuelven del pasado a perturbar a sus descendientes. Como una herida que vuelve a sangrar.



Figura 4.4. João sueña con un río de sangre
Fuente: Mendonça Filho (2012)

Secuencia 3. Minutos 104:02 – 107:32

Mirando desde la ventana del cuarto de João, Sofia lee una extraña pinta en el asfalto que lee: “Lu, qué triste, te amo”, y asume que alguien del edificio tiene el corazón roto. Poco

después de echarse a su lado, su novio le informa que van a demoler la casa donde vivió de niña. Un corte directo traslada al espectador a la residencia en cuestión, abandonada y derruida, con apenas algunos indicios de que la familia de Sofia vivió ahí (entre ellos, unos stickers que ella misma pegó de niña en el techo de su cuarto). Mientras, el montaje muestra a Anco, el tío de João, quien, mientras sale de su casa con su gato, tiene una visión en la que recuerda cómo era la avenida años atrás, momento en que la puesta en escena se modifica radicalmente.

Desde un punto de vista netamente estilístico, la secuencia inicia con una visión anómala comparada al resto del metraje. Durante las escenas que muestran a la pareja visitando la casa próxima a ser demolida, la estabilidad del cuadro a la que se ha acostumbrado el espectador es reemplazada por encuadres que hacen uso extenso de la cámara en mano, y cuyo movimiento externo (enunciativo) está dictaminado por el movimiento interno de los personajes a través de las habitaciones de la vivienda y, sobre todo, los desplazamientos de Sofia.

Si bien la secuencia jamás presenta frontalmente un caso de *ocularización interna*, el montaje llevado a cabo por la enunciación reconstruye, a manera de paneos y trávelins, las memorias y afectos del personaje a partir de su señalamiento constante del espacio, en un territorio que ella sintió alguna vez como suyo y que está, ahora, próximo a desaparecer. Sofia constantemente está tocando las paredes y umbrales del interior de la casa, quizá sin darse cuenta realmente, pero dejando en claro en la puesta en escena el rol de lo táctil y de ese *realismo sensorial* ya discutido por la literatura (Nagib, 2011). Los planos generales y el uso de la profundidad de campo (Figura 4.5) son fundamentales en el proceso de *espacialización* fílmica, mientras que la presencia de humedad en las paredes, los cuartos vacíos, los objetos olvidados y fierros oxidándose, sirven de base al proceso de *temporalización*, señalando que, si bien este espacio toma un rol identitario, mnemotécnico y nostálgico para el actor del relato, ello se fundamenta en un periodo de tiempo ya distante. Aquí se complementan los diferentes niveles de tematización nostálgica del espacio: el *escenográfico* (los interiores y exteriores del recinto abandonado), el *lúdico* (la interpretación actoral, movimientos corporales, declamación taciturna), el *dramático* (el espacio recibe su significado a partir de lo que en él ocurrió,

la infancia de Sofia) y el espacio propiamente *fílmico* (el uso de contracampos y montaje interno para reconstruir la mirada del personaje).



Figura 4.5. João lleva a Sofia a que visite la casa donde vivió de niña
Fuente: Mendonça Filho (2012)

Finalmente, se tiene que mencionar la presencia intercalada (por medio del montaje alternado) de un suceso que, igual que los pasos fantasma en la *casa grande* de Francisco, roza lo sobrenatural (sin serlo, claro), pero que es clave para reforzar la idea de un *realismo conceptual* propiamente dicho. El suceso acontece cuando el personaje del tío Anco está saliendo de su domicilio junto a su gato, y observa detenida y continuamente a un objeto en el fuera de campo, a pocos centímetros, de hecho, de romper la cuarta pared

con su mirada. Da unos pasos sobre el asfalto y se detiene, y por medio de un corte directo se construye, a la manera de un contraplano, aquello que estaba observando: una escena de otro tiempo cuando la avenida lucía muy diferente, con mayor vegetación, sin torres departamentales y coches viejos, iluminados naturalmente por un cielo nublado, mientras el sonido del viento se filtra entre las hojas (Figura 4.6).



Plano a: mirada del personaje



Plano b: escena mirada por el personaje

Figura 4.6. La visión del tío Anco expresada en un contracampo
Fuente: Mendonça Filho (2012)

Nuevamente, se ve la coalescencia estética y semiótica de la puesta en escena y la puesta en serie. El plano que recoge el rostro de Anco es uno muy cerrado, con los contornos del último término de la imagen (la calle que tiene detrás suyo) difuminados y apenas reconocibles, mientras su mirada, seria y algo enigmática, no pierde de vista aquella otra presencia de la puesta en escena⁸, que existe más allá del cuadro visual. La *espacialización* aquí no solo queda organizada por los límites figurativos y plásticos de

⁸ Utilizamos aquí los términos recogidos por Blanco (2018, 2022), quien ya definió el arte cinematográfico como uno próximo a los preceptos de la fenomenología, donde el *aparecer* es tan importante como *lo que aparece*.

la imagen: al mismo tiempo se construye por aquello que queda ausente, y que se mantiene más allá de los límites del cuadro sin alejarse mucho de ellos. La sutura de un plano con respecto del otro se logra por dos cosas: la dirección de la mirada del actor y el corte directo en contraplano, sugerido enormemente por la posición y desplazamiento del personaje.

Cuando el montaje externo interviene, se ve la calle frente a la casa de Anco transformada: la iluminación es totalmente distinta, más suave y pareja, los autos estacionados no se asemejan a los que se han visto en otras escenas, la vegetación es mucho más abundante y, quizá lo más importante, el ruido de viento corriendo entre las hojas y ramas gana en presencia, el mismo que ya había iniciado a colarse en la escena anterior (en el presente del *tiempo de la historia*) como ejemplo de sonido que, aunque diegético, queda desfazado por un salto en la sintaxis temporal del discurso, entre el *antes* y el *ahora* del enunciado (Greimas y Courtés, 1991). La ausencia de música extradiegética no hace sino reforzar el efecto de realismo con el que se muestra un acontecimiento irreal, y que, no obstante, se puede explicar apelando a la *ocularización interna primaria*, a costa de encasillarla como imagen mental del personaje, no por ello menos significativa.

Se debe mencionar algo más. La presencia e influencia de Anco en el desarrollo dramático de *El sonido alrededor* es casi mínima. El actor aparece en apenas tres secuencias: una en el episodio inicial y dos en el último. Incluso su inclusión en la secuencia 3 de este estudio resulta impostada en medio del devenir de dos personajes que poseen mucho más agencia y tiempo en escena como lo son João y Sofia. Esto lleva a asumir que su inclusión de parte de la instancia de enunciación es una decisión más temática que narrativa. Ante la ausencia de circunstancias en que el actante-espectador tenga acceso a una idea clara de quién es o qué está sintiendo Anco, el dispositivo cinematográfico interviene de manera abrupta para vincular su identidad con la del espacio que habita, y que se sugiere que ha habitado desde hace muchísimo tiempo. La visión, después de todo, ocurre justo afuera de su casa, otro espacio que ha estado sujeto a una apropiación, que se ha territorializado.

Esto es un elemento estilístico recurrente de la puesta en escena y la puesta en serie: manifestar la poca información que se tiene de un espacio y/o tiempo concretos (esto es, el pasado de la plantación de la familia de Francisco) a través de un anclaje sensorial

como pueden ser las fantasías y los sueños, que, a su vez, ofrecen información respecto a los estados del alma de ciertos actores del relato como el sueño de João (en el minuto 84:07), cuando la catarata detrás de él se convierte en un río de sangre, o en la secuencia donde Fernanda (Clara Pinheiro de Oliveira) sueña con un mar de figuras humanas sin rostro que ingresan a su casa durante la noche, viéndose completamente sola ante estos invasores (min. 98:06). Sumados a la visión de Anco, en estos casos es el espacio y todo lo que este connota (el ejercicio del poder, memorias pasajeras, o ataques que provienen desde fuera) lo que permite determinar los afectos del personaje: nostalgia, culpa, miedo, etc. Junto con la variable temporal, el afecto emerge como esa otra vía que la enunciación fílmica⁹ tiene de construir la identidad de actores que, de otro modo, tienen muy pocas escenas o desarrollos narrativos.

La tematización de la territorialidad queda agenciada siempre a la mirada, fantasiosa más que factual, de por lo menos un actante al interior del relato, cuya sutura simbólica queda establecida por el lenguaje visual y sonoro del dispositivo fílmico y recuerda el proceso de apropiación sensorial y mnemotécnica que sobre el espacio se ejerce (Marsh, 2015).

Secuencia 4. Minutos 118:30 – 124:55

Mientras se celebra un cumpleaños en la casa de Anco, Clodoaldo es citado por don Francisco para conversar de un tema importante, y se aparece junto a su hermano Claudio (Sebastião Formiga), quien también trabaja en su empresa de seguridad. Francisco los sienta a ambos en su sala y les informa que el día anterior se ha enterado del homicidio de su excapataz Reginaldo. Sospechando que se trate de una venganza, le pide a Clodoaldo que refuerce su seguridad personal. Ante esto, y luego de intentar preguntarle sin éxito por más detalles sobre el crimen, Claudio le dice a Francisco que él y su hermano “vieron a Reginaldo el jueves”. Después menciona la fecha del 27 de julio de 1984, ante lo cual Francisco finge no saber de qué están hablando, solo para caer en cuenta de que Clodoaldo y Claudio son los hijos de un hombre que él mandó a asesinar varios años atrás, homicidio que, según el personaje de Sebastião Formiga, se debió “por culpa de

⁹ Se dice que la enunciación y no directamente el enunciado, si bien esto es más preciso, porque la primera es regente del segundo.

una cerca”. El conflicto, que está a punto de tornarse físico, es interrumpido por una escena de Bia y su familia reventando fuegos artificiales, asustando al perro de su vecino.

A nivel estilístico (Figura 4.7), se encuentran similitudes y divergencias en el propio recorrido de los personajes a la vivienda. Por ejemplo, el encuadre de los hermanos subiendo por el ascensor resulta muy similar a uno que ya se vio durante la primera visita de Clodoaldo a la casa, en ese momento secundado por Fernando (Nivaldo Nascimento), otro de sus colegas. Lo mismo puede decirse del plano conjunto que utiliza un punto de fuga del corredor inmediatamente afuera de la puerta principal de la vivienda (min. 118:55), donde, así como Clodoaldo y Claudio, también en su momento el primero y Fernando tuvieron que esperar a que la criada de Francisco, Luciene (Clebia Sousa), les abra la puerta. La puesta en escena y la puesta en serie está evocando constantemente estos momentos pasados del relato.



Figura 4.7. Encuadres paralelos de las dos visitas de Clodoaldo al piso de Francisco
Fuente: Mendonça Filho (2012)

Aun así, aunque estilísticamente se recorran espacios comunes, se encuentran divergencias considerables que vale la pena mencionar: Fernando está fuera del cuadro, y su reemplazo tiene un vínculo mucho más personal con Clodoaldo; el tiempo del día ha variado de la tarde a la noche; Luciene se ha esfumado de la puesta en escena, dejando a su jefe totalmente solo. En lo que a narratividad se refiere, las divergencias son aún mayores: Francisco ha citado personalmente al guardia de seguridad, mientras que, en su visita anterior, este había ido por iniciativa propia a pedirle su bendición para trabajar, al más propio estilo de un señorío feudal cuyo poder sobre la tierra es amplio y regente.

Otra continuidad observable entre ambas escenas viene del lado de la enunciación fílmica: la utilización de planos abiertos que poco a poco se van cerrando en el rostro de los personajes en momentos de tensión o intriga, con una profundidad de campo muy limitada. Estos recursos fílmicos permiten que la atención recaiga en otro lado: los diálogos y los movimientos corporales de los actores, y con razón: es en esta escena donde las identidades reales se hacen evidentes, identidades que se habían mantenido encubiertas desde el inicio del relato y que se vinculan directamente con el pasado del personaje de Francisco. Si para el proceso de *actorialización* es indispensable que los actores operen temática y narrativamente (Quezada, 1991; Blanco, 2018), esto se cumple con creces en la secuencia: el acto de venganza ordena las acciones y motivaciones de los personajes al mismo tiempo que tematiza (igual que la visión del tío Anco y las fotografías en blanco y negro iniciales) la irrupción y regencia del pasado al momento de construir la identidad de los personajes, información sin lo cual esto último sería imposible de entender.

Ahora bien, si el pasado se tematiza, no lo hace de manera aislada: también lo hacen, nuevamente, las relaciones de poder y el territorio asociado a ellas. Basta una última frase para enlazar esto: “Por culpa de una cerca”, como afirma el personaje de Claudio. Como ya se ha dicho, las fronteras materiales como cercas, muros, rejas, vallas, etc. van a ser un elemento insistente a lo largo de la puesta en escena (Figura 4.8), presentes en el *espacio escenográfico*, a veces muy cerca de la cámara, a veces más bien lejos, pero recurrentes de todas formas, y son un señalador territorial del espacio que, además de manifestar el poder ejercido sobre este, sienta las bases para conflictos y delitos que caracterizarán del *espacio dramático*, las acciones que en ellos ocurren (el crimen) y que de ellos se desprenden (la venganza). De todos los actores manifestados en la secuencia, ya sea por la banda de imágenes o en los diálogos, las identidades y roles temáticos que priman están regentados por su relación territorial: el terrateniente, el capataz, el trabajador de la plantación, los hijos de este, etc., así como por el pasado común que, aunque Francisco lo ignore, los vincula.



Figura 4.8. Ejemplos de encuadres de *El sonido alrededor* mostrando la presencia de rejas y cercas
Fuente: Mendonça Filho (2012)

4.2. Caso 2. *Doña Clara* (2016)

Secuencia 5. Minutos 2:03 – 19:28

Luego de los créditos iniciales, se muestra una sucesión de fotografía panorámicas y en planos abiertos de la ciudad de Recife durante años no especificados, acompañadas extradiegéticamente por la canción *Hoje* de Taiguara. Esto es interrumpido por un plano general de la playa de noche, donde aparece el título de esta sección: *Parte 1. El cabello de Clara*, así como que este es el año 1980. Con un movimiento lateral de la cámara se devela un grupo de coches aparcados y otro que se aproxima. En él viajan, entre otros, Clara (Bárbara Colen), su hermano Martin y su pareja Isabela, escuchando música y manejando por la arena. Al poco tiempo se retiran a la casa de Clara y su esposo Adalberto (Daniel Porpino), donde se está celebrando el cumpleaños número 70 de su tía Lucia (Thaia Perez). La casa está llena de sus familiares y gente de toda edad deambula por los diferentes espacios interiores y exteriores. Tras un breve discurso, la gente se pone a bailar y una elipsis traslada la narración al presente, con el edificio vacío y Clara (ahora Sonia Braga) viviendo sola en el piso junto a su criada Ladjane (Zoraide Coletto).

La presencia e insistencia del *espacio escenográfico* es advertida desde las primeras imágenes de archivo que aparecen en la puesta en serie (Figura 4.9), y que capturan, por su extensión y angulación, las vistas nostálgicas de un pasado lejano en *Doña Clara*. Desde un punto de vista netamente sintagmático, este recurso viene utilizándose desde *El sonido alrededor*, pero existen grandes diferencias tanto del enunciado como la enunciación. Por un lado, la presencia humana en estas fotos es menos notable: si bien aparecen hombres, mujeres y niños disfrutando de la playa o paseando por el balneario, las tomas aéreas distancian al actante-espectador de las escenas concretas para reafirmar la estética modernista de esta zona de Recife. Vistas en orden, de hecho, a lo largo de las 9 fotografías, las figuras humanas se ausentan por completo desde el quinto plano, mientras los edificios y casas ganan presencia en el campo fílmico.

En lo referido a la enunciación, la música extradiegética se distancia de la otra película de Mendonça en tanto hace uso de la voz humana, con una melodía y letra que resuenan narrativa y temáticamente con otros momentos del metraje. La siguiente traducción es directa del portugués:

*Hoy
llevo en mi cuerpo las marcas de mi tiempo
Mi desesperación, la vida en un momento
El pozo negro, el hambre, la flor, el fin del mundo*

*Hoy
Traigo imágenes distorsionadas en mis ojos
Colores, viajes, manos desconocidas
Traen la luna, la calle a mis manos*

*Pero hoy
Mis manos debilitadas y vacías
Se ven desnudas por las lunas, por las calles
En la soledad de las noches frías por ti*

(da Silva, 1969)

Esta temporalidad nostálgica connotada por la canción volverá más adelante a manifestarse como temática en diversas escenas de *Doña Clara*¹⁰. Aparece en un primer momento no solo como acompañamiento estético de las imágenes en blanco y negro, sino que, anafóricamente, sirve de antesala a la temporalidad presente en que transcurrirá la mayoría de la película: con una Clara superviviente de cáncer de mama, sola, nostálgica y bajo la presión constante de ser desplazada de su vivienda, circunstancias que permiten también una lectura de su identidad en relación al pasado familiar, lo que será explorado en las escenas siguientes.

¹⁰ Para la relación semiótica y codependiente entre palabras e imágenes, sugerimos enormemente una relectura del clásico *Retórica de la imagen* de Barthes (2021), texto muy valioso cuando se amplía su campo aplicativo más allá de los estudios publicitarios.



Figura 4.9. Imágenes de archivo usadas en la secuencia inicial de *Doña Clara*.
Fuente: Mendonça Filho (2016)

La fiesta de cumpleaños, por ejemplo, manifiesta doblemente la regencia del pasado. Primero, siendo esta misma un *flashback* en el tiempo del discurso; segundo, porque dentro de ella se incluyen otros saltos en el tiempo. Cuando los hijos de Clara recitan su discurso a la tía Lucia, la atención de esta se desvía a un mueble que está en medio de la sala, y que es revelado con un movimiento lateral que actualiza el fuera de campo en la imagen (de derecha a izquierda), seguido de un juego de contraplanos entre ambos elementos: Lucia y el mueble. El *flashback* que sigue a continuación es introducido con un corte directo, donde se ve el mismo mueble en la esquina de una habitación y, con un movimiento lateral de la cámara, ahora en dirección contraria (de izquierda a derecha), vemos a una pareja teniendo relaciones sexuales, con una escenografía e iluminación totalmente distintas a la de la imagen anterior. El recuerdo queda agenciado a la imaginación de la tía Lucia por medio del montaje paralelo entre primeros planos de su rostro y planos abiertos (enteros, medios y detalle) de ella, más joven, mientras su pareja le hace sexo oral (min. 10:17), ya sea sobre el mueble o con este de fondo.

El pasado del personaje es evocado indirectamente dentro de la diégesis por los recuerdos que le trae el objeto, y, al mismo tiempo, se manifiesta directamente en la banda de imágenes, inmiscuido entre el tiempo presente, pero evocado, siempre, por la mirada del actor del relato. La mirada es también un modo de pasar del *espacio escenográfico* al *dramático*: el mueble como elemento mundano de la puesta en escena se transforma de cara al acto sexual con el que se le asocia y, por extensión, como rezago de la presencia del amante de Lucía una vez fallecido este. El hecho de que esto se adhiera semánticamente a la identidad del personaje parte del hecho que, además que es su mirada la que coincide y marca dichos saltos temporales, esta es la primera y única escena en que el actante-espectador tiene acceso a este actante, de modo que, casi por defecto, esta información sobre ella termina siendo todo o casi todo lo que se tiene. Claro está, el vínculo que se mantiene no es con el espacio concretamente, sino con un objeto que en él existe.

Al mismo tiempo, la secuencia manifiesta dos espacios que serán recurrentes e importantes de cara al personaje de Clara más adelante: la playa y el departamento. Además de comenzar con un plano abierto de la costa, esta secuencia se ocupa de mostrar la continuidad espacial que vincula ambas locaciones, las cuales, aunque separadas materialmente y territorializadas como diferentes, son los dos espacios por donde más va a transitar el personaje de Sonia Braga. Este vínculo es evidente, es decir, actualizado en el discurso, por los planos *semisubjetivos* y *ocularizaciones internas* que se llevan a cabo desde el departamento a la costa y viceversa (Figura 4.10). De hecho, las vistas desde la ventana del piso de Clara van a ser una constante figurativa a lo largo del relato, cuya primera actualización se da a los pocos minutos del inicio. A diferencia de lo que ocurrirá en el resto de la narrativa, la territorialidad no se manifiesta aquí por medio de la defensa de un espacio vital, sino por la liminalidad permeable que, a la vez que separa dos espacios, también permite reunirlos. De nuevo aquí, esto es posible por medio del uso estratégico del contracampo, el cual, si en el caso de la tía Lucía enlazaba dos tiempos, aquí vincula dos espacios (Figura 4.10).



Figura 4.10. Ejemplo de contraplanos desde y hacia el piso de Clara
Fuente: Mendonça Filho (2016)

Por su parte, la diferencia entre la escena en el presente y el *flashback* es notable a nivel de la puesta en escena. Los encuadres de cuando los personajes celebran el cumpleaños están llenos de gente, iluminados por luces amarillas y cálidas en todos los cuartos; cuando ocurre la transición de pronto es de día, Clara está sola en medio de su sala, y la única luz que se tiene entra por la ventana. La aparición de este actor en el enunciado antes estaba marcada por la multitud, independientemente de si estaba en la playa o en su vivienda. La enunciación refuerza gráficamente su aislamiento con un plano abierto desde afuera de su ventana (Figura 4.11), con la cámara físicamente exterior a la sala para encuadrar simétricamente a quien ahora es la única inquilina. Su coalescencia en el encuadre tematiza al actor cuya única compañía es el territorio que le sirve de morada¹¹, el mismo que en escenas sucesivas tendrá que defender.

¹¹ Técnicamente, Ladjane sigue estando presente en el piso junto a Clara, pero su presencia no ha sido revelada todavía por la narración.



Figura 4.11. Encuadre de Clara dentro de su piso, filmado desde una posición exterior
Fuente: Mendonça Filho (2016)

En esta última parte de la secuencia, el tratamiento que recibe Clara de parte del *espacio fílmico* es muy similar al ya visto en *El sonido alrededor*: una utilización de planos abiertos que la engloban con sus alrededores inmediatos, balanceados con la intimidad que permiten otros encuadres más cerrados del rostro. La diferencia, como ya se dijo, radica en la puesta en escena y la notable aparición de habitaciones vacías, sin señales ni de sus hijos ni de su esposo.

Secuencia 6. Minutos 26:36 – 33:07

En esta secuencia se ve el inicio del conflicto principal de la película. Dos agentes de la inmobiliaria, Diego (Humberto Carrão) y su abuelo Geraldo (Fernando Teixeira), se apersonan a la vivienda de Clara con la idea de hacerle una contraoferta por la compra de su piso, la cual, según dicen, está especialmente hecha para ella. Clara insiste que no está a la venta e intenta múltiples veces terminar la conversación, pese a la insistencia de la pareja. En el interín, observa a un tercer empleado de la constructora que tiene en su mano un llavero bastante pesado, presuntamente de todos los demás pisos del edificio. Finalmente, cuando el grupo se marcha, Clara intercambia miradas con Diego en su camino hacia la salida de la propiedad.

El trabajo con el *espacio fílmico* resulta particularmente notable para marcar las posiciones actoriales de los personajes. El conflicto entre Clara y la constructora va a encarnarse en la figura del joven arquitecto, cuya primera aparición lo muestra en el tercer

término de la imagen afuera de los límites de la propiedad¹², inmiscuyéndose lentamente en el encuadre mientras Clara duerme en el primer término (Figura 4.12). La actualización del actor desde el fuera de campo al interior del *espacio fílmico* anuncia ya un próximo y segundo traspaso al interior del edificio, cuando intente ingresar a la vivienda solo para ser rechazados por Clara. El espacio se tematiza así en territorio debido a la existencia de límites transgredidos, oponiendo, como se verá, a los actores que existen dentro con aquellos que vienen desde fuera, incluso si la confrontación no llega nunca a lo físico.

La territorialidad, entendida como la constante fronterización del espacio de la diégesis y su eventual transgresión, se sugiere primero por los límites enunciativos del dispositivo filmante, y luego al interior de la puesta en escena durante su conversación con Clara. La escena ocurre en el umbral de la puerta principal que la separa del pasillo (Figura 4.12), y no mucho después, Ladjane se incorpora a la puesta en escena detrás de Clara, quien le pregunta por qué no contestó. Es relevante, para el *espacio escenográfico* (Neira, 2003) que el primer altercado que tiene el personaje de Sonia Braga con los arquitectos sea aquí, escena que se filma con planos busto de los tres personajes inmiscuidos en la confrontación (min. 28:23), lo cual obliga a la cámara a alternar una posición interior y otra exterior con respecto al departamento. En estos planos, la *espacialización* mantiene ambos bandos del conflicto en zona antagónicas: cuando la cámara está dentro de la vivienda, Clara se ordena topológicamente en el tercio derecho de la imagen, mientras que Diego y Geraldo ocupan los tercios izquierdo y central respectivamente; cuando la cámara yace fuera del departamento, Clara ocupa una posición central en el encuadre, con Ladjane detrás suyo y desenfocada, y los dos hombres que la visitan ensombrecidos por una iluminación en clave baja. Es de notar, también, que cuando Diego se integra activamente a la conversación (min. 29:50), su presencia dentro del cuadro se hace más notoria, opacando a Ladjane y visualmente acorralando a Clara dentro del *espacio fílmico* (figura 4.12).

Incluso si se obvia el hecho de la presencia material de un límite del *espacio escenográfico*, como lo es la puerta principal del piso, se ve cómo la puesta en escena trabaja los elementos propios del *espacio fílmico* para construir las identidades territorializadas de los actores, quienes no solo adquieren roles narrativos concretos, sino

¹² De manera similar a la *espacialización* estratégica de la primera secuencia de *El sonido alrededor*, cuando el espacio fílmico y el escenográfico también se homologaban.

también temáticos: si la constructora encarna la presión y el avance del capital del presente, Clara asume un rol de resistencia debido al afecto sentimental que ese espacio tiene respecto a la historia de su familia, y que transforma el inmueble en un hogar. De aquí en más, estos roles, contruidos por la narración como identidades de los actantes, no harán sino reforzarse en cada escena de confrontación directa o indirecta que mantenga Clara y alguno de los agentes de la constructora, sobre todo Diego, quien, como se ve, es constantemente aislado por la enunciación y diferenciado de los demás trabajadores, incluso de su propio abuelo, y que en un momento (min. 110:10) agrede a Clara con insultos racistas y clasistas.



Figura 4.12. Encuadres que muestran la llegada y plática de Clara con los agentes de la constructora
Fuente: Mendonça Filho (2016)

La actitud del personaje de Clara a lo largo de la narración, en lo que corresponde a sus interacciones con la constructora, se ocupa de tematizar otra de las características del territorio mencionadas por Debray (2016): la defensa del espacio que se toma como propio ante un evidente peligro externo que amenaza con mancillarlo o arrebatarlo. Esto va a ser evidente en las escenas que transcurren entre los minutos 56:25 y 58:15, y entre 107:51 y 114:13, las cuales, si bien presentan una puesta en escena diferente a la secuencia del análisis, funcionan para manifestar la presencia insistente y sostenida del conflicto y las agresiones que Clara sufre a manos de Diego, y para homologar la aparición de este actor del relato con la inminencia de algún tipo de conflicto, estrategia que la instancia de enunciación asume en la construcción actorial del personaje.

No obstante, los espacios liminales de la propiedad (las escaleras, los umbrales, el estacionamiento trasero) se tematizan como sostenes del conflicto, mostrando, como también va a ocurrir en *Bacurau*, un tránsito semántico entre el *espacio escenográfico* y el *dramático*: no solo adquieren, de cara a la puesta en escena, una identidad figurativa concreta (en cuanto a sus formas, colores y texturas), sino que se connotan narrativamente como pequeñas arenas de combate en donde diferentes actores repetidamente convergen y se encuentran. La tematización del espacio no se da por la apariencia de dicho lugar en la puesta en serie, sino por las acciones que en él ocurren de manera recurrente.

Secuencia 7. Minutos 93:40 – 100:10

Clara recibe una visita de su hermano Antonio, quien ha llegado junto a su esposa, sus hijos y las parejas de estos. Se hallan sentados en la sala revisando álbumes de fotografías y recordando, entre otras cosas, a una criada que trabajó para su familia tiempo atrás, y que le robó joyas a su madre antes de irse al estado de Ceará, al noreste de Brasil. Pese a esto, son incapaces de recordar su nombre. Luego de que la silueta de la criada haga una fugaz aparición en el departamento, Clara recuerda por fin que su nombre era Juvenita. Momentos después, Ladjane se integra a la familia compartiendo una foto de su hijo que lleva en su billetera, indicando que este falleció en un accidente de tránsito tiempo atrás. La familia se muestra visiblemente desconcertada ante esto. La escena termina con la familia escuchando la canción que Tomás y Julia (el primero sobrino de Clara) han elegido poner en el tocadiscos.

Igual que muchas otras secuencias que componen la puesta en serie, la escena que transcurre en el departamento no hace avanzar directamente el conflicto de la película, pero ofrece, de maneras más o menos sutiles, indicios sobre los personajes y la exploración de sus afectos.

Desde el punto de vista enunciativo, la secuencia gana en complejidad cuando se le confronta con las imágenes iniciales de la puesta en serie: las fotografías panorámicas de la ciudad de Recife, con sus edificios y playas en blanco y negro, son indudablemente material de archivo seleccionado por la instancia de enunciación para la película, pero las fotos que los personajes tienen entre los álbumes es un caso diferente. En ellas aparecen personajes ficticios que ya han sido contruidos como tal por el relato (el esposo de Clara,

la tía Lucia) en la escena del cumpleaños (min. 7:23), pero también otros que van a integrarse recién a la puesta en escena (Juvenita, por ejemplo) y cuya primera forma de presencia es a la manera de fotografías. Desde el punto de vista del *tiempo del discurso*, operan tanto anafórica como catafóricamente, mostrando, como también se va a ver en *Bacurau*, la continuidad regente del *tiempo de la historia* (Carmona, 2022). La enunciación fílmica muestra así la reunión de un material de archivo real, disponible para los actantes de la enunciación (espectador y realizador), junto con otro que solo lo es de manera simulada, y que existe al interior de la diégesis con los actantes del enunciado (los actores del relato). El acto también es importante en la medida que representa casi la total caracterización de la identidad del personaje de Antonio y su familia, cuyo tiempo en escena, participación en el argumento y diálogos son, por lo demás, muy limitados.

Al interior de la puesta en escena, los lazos identitarios se construyen con base en la pertenencia o no al núcleo familiar y su historia, lo cual también es señalado por la *especialización*. Nuevamente a como ocurría con la aparición de Diego hacia el final del primer capítulo, las fotografías que se exhiben de Juvenita vuelven a tematizar el *espacio fílmico* como un campo de liminalidades identitarias donde la criada aparece casi siempre recortada, sin cabeza, en el fondo de la imagen, oscurecida o difuminada por la profundidad de campo (min. 94:40). Manifestada como presencia, los rasgos figurativos del rostro son casi indescifrables, en contraste al alto número de primeros planos, planos busto y medio de la secuencia, que encuadran a los miembros de la familia con total nitidez. La presencia y ausencia del espacio visual se tematiza para connotar las diferencias de clase y su regencia al momento de determinar la identidad de los actores del relato, algo que se repite, ahora, con el cuadro mismo del dispositivo filmante cuando Ladjane, la actual trabajadora doméstica de Clara, se aproxima a servirles vino y su cabeza es recortada por el borde superior del cuadro (figura 4.13); en simultáneo, aprovecha de compartir la foto de su difunto hijo, la cual, a diferencias de las fotos de la familia, no recibe jamás un plano detalle o siquiera una fugaz visualización. Es de notar que en este momento la música intradiegetica que venía escuchándose también se detiene sin razón alguna. La secuencia captura no solo la atemporalidad de las relaciones de poder entre clases sociales, sino también las diferencias, tangibles y sutiles, entre los roles temáticos de *familiares* y *no familiares*, y, paralelamente, entre *dominantes* y *dominados*, roles que asignan a cada actor los límites de su *hacer*. Es por esto que la irrupción de

Ladjane es tomado como invasivo por Clara, quien se muestra visiblemente incómoda con la situación.



Figura 4.13. Ejemplo del recorte visual de trabajadoras domésticas
Fuente: Mendonça Filho (2016)

La secuencia resalta por algo más. Del mismo modo a como ocurría en *El sonido alrededor*, la enunciación fílmica de *Doña Clara* trastoca los códigos realistas de la diégesis e introduce lo que en apariencia es un evento sobrenatural. Se ve una silueta muy similar a la criada de las fotografías entrando a una habitación mientras le da la espalda a la cámara, movimiento que transcurre fugazmente entre un corte directo y sin ser percatado por ninguno de los actores del relato. Unos segundos antes, Clara y Antonio habían tenido problemas para recordar su nombre, y Clara, quien había transitado antes por ese mismo pasillo, se detuvo unos segundos antes de ir a buscar más álbumes. A su regreso, y luego de la aparición fantasmática de la criada, rememora por fin que su nombre era Juvenita.

La estrategia que sigue la puesta en serie consiste en aproximar el momento de la rememoración (ocurrencia plenamente interoceptiva) con la aparición física del personaje cuyo nombre se había olvidado. Dicho de otra manera: la actividad mental del actante-personaje se manifiesta figurativamente en la puesta en escena de forma externalizada, algo similar, de hecho, a lo que ya había pasado antes con el recuerdo de la tía Lucía, cuando su mirada sobre uno de los muebles accionaba un desplazamiento temporal hacia un hecho de su pasado. La estrategia ahora se posa sobre Clara, quien ha asumido el resguardo y protección del departamento junto con el resguardo metafórico de la memoria

familiar, connotada¹³ metonímicamente a partir de los múltiples álbumes de fotos que va a buscar en ese momento.

De hecho, las modificaciones en la puesta en escena dictaminadas por los cambios de humor y afectividades del personaje van a volver a incidir más adelante, cuando, una vez reciba la noticia de que el edificio ha sido infestado por termitas por causa de la constructora, se observe al actor deambulando de manera pensativa por las inmediaciones de la vivienda sin saber cómo proceder. Es en estos momentos que la enunciación fílmica opta por encuadrarla a partir de planos aberrantes que, junto a la música extradiegética, generan un efecto visualmente perturbador, similar, nuevamente, a la incertidumbre experimentada por Clara (Figura 4.14). Se podría decir incluso que estos recursos se encargan de tematizar sus estados de ánimo, codificando estos últimos a través de elementos cinematográficos concretos. De todos modos, es una estrategia que aproxima al actante-espectador a la subjetividad del actor del relato.



Figura 4.14. Planos aberrantes de Clara afuera de su piso
Fuente: Mendonça Filho (2016)

¹³ Los detalles de la connotación cinematográfica han sido ampliamente discutidos por Mitry (1986) y, contemporáneamente a él, por Christian Metz (2002a, 2002b), y en ambos se coincide sobre el carácter parcialmente motivado de la connotación de la imagen fotorrealista del cine, que emana directamente de la confrontación entre planos y elementos del encuadre. Es por eso que se puede inferir que la aparición fantasmal no es tal cosa, sino una representación del recuerdo evocado por Clara y maquinado por la instancia de enunciación.

Secuencia 8. Minutos 121:36 – 123:48

Durante una noche oscura en el departamento, la criada Juvenita se encuentra en la cocina trabajando. Se pasea por los diferentes ambientes del piso hasta llegar al dormitorio, en donde revisa un contenedor de joyas pertenecientes a la familia. Clara, quien yace vestida de blanco en la cama, observa a Juvenita sin decirle nada, hasta que la criada le dice que está sangrando del pecho. El siguiente plano muestra el mueble que perteneció a la tía Lucia en medio de un piso desocupado, una puerta se cierra con fuerza y Clara, por fin, despierta de lo que había sido una pesadilla.

A lo largo de la narración de *Doña Clara*, la continuidad del montaje ha sido interrumpida por numerosas secuencias y escenas como esta. Por ejemplo, en la escena inmediatamente después del cumpleaños de Ladjane (min. 90:53), cuando Clara estaba inquieta e intentando dormir, en donde la iluminación y encuadramiento resultan bastante similares a la posterior escena del sueño con Juvenita. A manera de flashback, el montaje incorporaba escenarios hipotéticos del piso siendo invadido por una enigmática silueta, mientras el personaje de Sonia Braga duerme en el sillón de su sala. La obviedad de este escenario imaginario proviene de una serie de claves visuales y sonoras: el uso de la cámara lenta, la ausencia de sonido diegético, el trabajo con la profundidad de campo y, sobre todo, la irrealidad propia del montaje discontinuo, en donde, de nuevo, similar a como la enunciación ya había mostrado con la tía Lucia, está marcada por un intercalado de planos busto de Clara intentando dormir.

Mucho de esto se va a repetir en la secuencia de pesadilla, una propuesta estética ya vista en *El sonido alrededor*, también para representar la pesadilla de un personaje (min. 98:06). En estas secuencias, la narración coloca al actante-espectador dentro de una representación imaginal de los miedos del actor del relato, concretamente, el temor a ser invadido, a que el territorio que le sirve de morada sea transgredido, razón por la cual la secuencia incorpora planos de lo que son las fronteras materiales de la casa: la puerta principal, el patio trasero, etc. Los invasores maliciosos, la silueta misteriosa y la criada Juvenita, son representados ensombrecidos por la clave baja, opacados por las sombras que cubren la puesta en escena, o bien difuminados por la profundidad del campo visual. Su movimiento al interior del encuadre es casi siempre frontal, atravesando los tres

términos del campo en dirección a la posición de la cámara (Figura 4.15), la cual, recordemos, opera como instancia de enunciación de Clara, quien está teniendo el sueño.

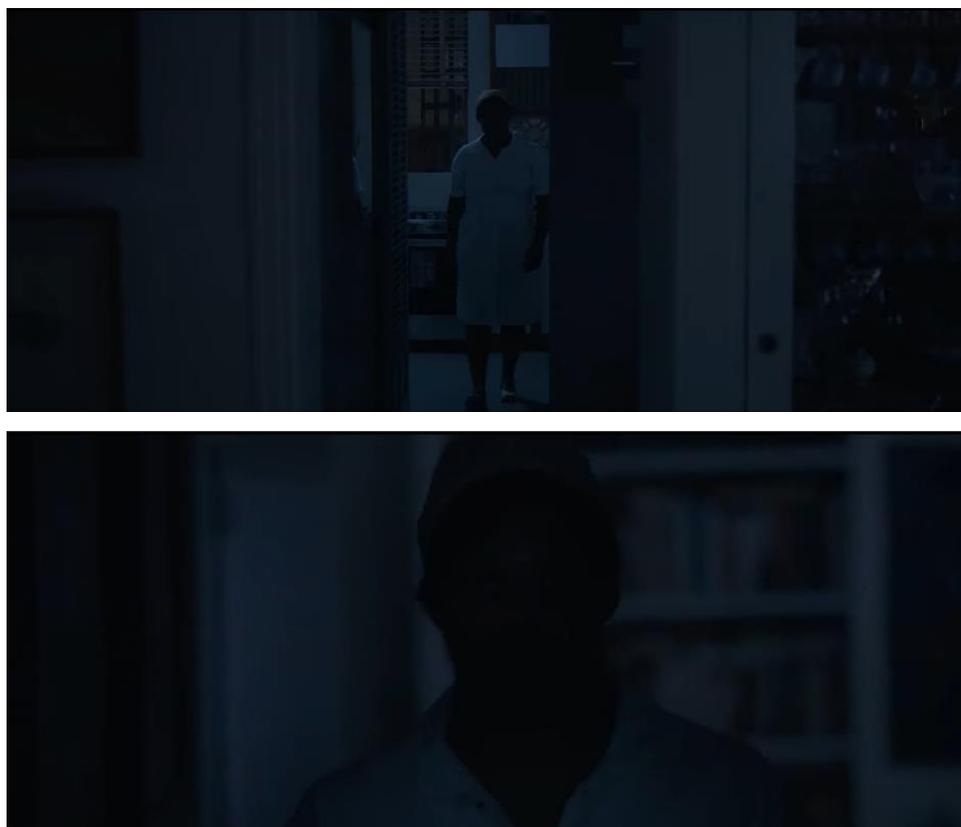


Figura 4.15. Planos de Juvenita durante la pesadilla de Clara
Fuente: Mendonça Filho (2016)

Así, la enunciación tematiza que lo que supone una agresión para el espacio lo es también para el propio inquilino, es decir, agredir el territorio es un daño también para el individuo que hace uso de él y se identifica con él. Esto se deja entrever cuando, hacia el final del sueño, el pecho de Clara comienza sangrar, siendo este el mismo sitio de su cuerpo en donde tiene la cicatriz por el cáncer de seno. La imagen se nutre de otros signos presentes en el encuadre para connotar la idea de la muerte: el *espacio lúdico* interviene aquí para asociar la pose del actor del relato con un lecho fúnebre, y en donde la única persona que viene a visitarla (Juvenita) está ahí para robarle. De hecho, la soledad del personaje es otro elemento connotado por la puesta en escena constantemente por medio de planos generales y abiertos de ella dentro del piso, en donde, además de agenciar figurativamente la *actorización* con la *espacialización*, también se le aísla de otros personajes.

El siguiente plano es todavía más frontal con su retórica: muestra lo que presuntamente es el mismo espacio, pero en otro tiempo, cuando ya este ha sido desocupado y el mueble que históricamente recae en manos de la matriarca es dejado en medio de una habitación vacía (Figura 4.16). Este objeto, que ya había sido semantizado mnemotécnicamente como signo de la continuidad generacional de la familia (aproximando el *antes* y el *ahora* del *tiempo de la historia* mientras mantiene el *aquí* de la dimensión espacial), termina siendo mancillado, vaciado de todo objeto de valor, y abandonado en medio de un territorio que ha sido, finalmente, arrebatado, no muy diferente a la imagen de Clara siendo robada por Juvenita en su lecho de muerte. El montaje discontinuo, que no presenta ningún tipo de coalescencia espacio-temporal entre planos, resulta, no obstante, eficaz al momento de motivar ideas y afectos en el actante-espectador, los cuales, a su vez, son compartidos por el actor del relato que está generando esta pesadilla.



Figura 4.16. Plano general del piso de Clara durante la secuencia de pesadilla.
Fuente: Mendonça Filho (2016)

4.3. Caso 3. Bacurau (2019)

Secuencia 9. Minutos 9:08 – 17:45

La secuencia inicia con los momentos previos al funeral de Carmelita (Lia de Itamaracá), una de las matriarcas del pueblo de Bacurau. La cámara observa a su nieta, Teresa (Bárbara Colen), quien llega al pueblo y avanza con su maleta por la calle principal, la cual está totalmente vacía. En su camino se encuentra con dos conocidos: la doctora Domingas (Sonia Braga), quien está dentro de su despacho y se rehúsa a saludar a Teresa; y Damiano (Carlos Francisco), un viejo mercader que le da a Teresa un umbu, fruto nativo del noreste de Brasil, antes de despedirse. La siguiente escena de la secuencia muestra a Teresa llegando con su maleta roja hasta una multitud, quienes se encuentran reunidos para el entierro. Recibida primero por su hermana menor, le entrega su maleta a otro personaje y esta es cargada por varios de los habitantes de Bacurau, pasando de mano en mano hasta el interior de la vivienda. Cuando se abre, se observa que, junto a su ropa, Teresa ha empacado una serie de medicinas e inyecciones. Después, se ve a Teresa y su hermana ingresar a la vivienda, la cual está abarrotada de gente. Se saluda con su padre, Plinio (Wilson Rabelo), antes de pasar al cuarto donde tienen el cuerpo de Carmelita. Un corte de cámara revela que la guitarra que se ha estado oyendo proviene de un músico que está dentro del recinto. La última escena de esta primera parte muestra el cuerpo de Carmelita en su cama, vestida de blanco, y Teresa sentada junto a ella y ojeando a un hueco del techo por el que entra un haz de luz.

Hasta aquí, se advierten algunos detalles de la puesta en escena que se volverán factores recurrentes en la narración. La tematización de la importancia del espacio se hace evidente desde el inicio: de los 27 planos que componen esta primera parte de la secuencia, los primeros 15 hacen un uso extensivo de encuadres abiertos (generales o gran generales) y enfocando nítidamente los elementos de los contornos. El efecto visual de esto es que, si bien el hilo dramático lo compone el desplazamiento de un único actor, la *espacialización* manifiesta a cada momento sus entornos inmediatos, próximos y lejanos por igual: la presencia del personaje es solidaria a la presencia (y por lo tanto, significancia) del espacio (Figura 4.17). De este modo otros detalles del pueblo de Bacurau cobran primacía: las fachadas de las casas, el color de la tierra, de los árboles y del cielo, así como de los diversos objetos que componen el *espacio escenográfico* (Neira,

2003; Martínez, 2006). La ausencia casi total de gente en la calle, salvo por Teresa, beneficia el reconocimiento visual y sonoro de este espacio, el cual será revisitado varias veces a lo largo del relato.

La enunciación utiliza encuadres cerrados del rostro de Teresa y Damiano para filmar su conversación y, más notoriamente, cuando este le da el umbu, acto que se filma desde un plano detalle de la boca de Teresa consumiendo el fruto. Recurrente en la narración, el umbu es una planta oriunda de la región del noreste de Brasil y la película lo emplea simbólica y narrativamente para marcar la pertenencia de quienes la poseen y consumen con el territorio, así como con su pasado y cultura¹⁴. Fílmicamente, la reunión de ambos elementos en el encuadre (el personaje y la fruta, el sujeto y el objeto) va un paso más allá de la mera copresencia en tanto uno se pierde en el otro al momento de consumirse, señalando la relevancia de una relación corporal, ya no solamente presencial. Por lo demás, se advierte esta forma sutil de tematizar la unicidad del territorio a través de un elemento ancestral que mantiene un vínculo corporal directo con los actores que componen y forman parte del espacio del relato.



Figura 4.17. Plano general de Teresa llegando a Bacurau
Fuente: Mendonça Filho y Dornelles (2019)

¹⁴ En otro momento, hacia el minuto 90 de la película, luego de defender su casa de un ataque armado, Damiano y su esposa se disponen a ayudar a Kate, luego de haberla herido de gravedad. Lo primero que hace el personaje de Carlos Francisco es darle el umbu, diciéndole que se lo trague, antes de subirla a su vehículo. Siguiendo la teoría de Ramírez y López (2015) sobre la diversidad de formas liminales del territorio, la fruta aparece en la narración como una especie de primera frontera cuyo consumo marca el inicio de una interacción endógena respecto al grupo humano que vive en Bacurau. Aquellos actores que no la toman, o que no se les es ofrecido un umbu (los otros cazadores norteamericanos, el alcalde Tony Jr., los motociclistas sureños), o bien son asesinados o violentados de alguna forma por los sertanejos.

Una vez llega Teresa con la multitud, el montaje interno interviene en reemplazo del externo: el desplazamiento de la cámara por el espacio está guiado ahora por paneos y acercamientos, movimientos de cámara que pierden de vista al actor y se enfocan en seguir la maleta roja, cuyo tránsito hasta la habitación interior es una actividad comunitaria semejante a como más adelante cargarán también el cuerpo de Carmelita. En realidad, Teresa parcialmente desaparece entre el actor colectivo de la multitud que rodea e inunda la casa de su abuela. Por el mero hecho de la distribución física de los objetos de la puesta en escena, la *espacialización* a la que está sujeta la vivienda (en tanto es la aparición figurativa de un espacio inédito) es radicalmente distinta a lo que hasta el momento se había acostumbrado: los planos se hacen más cerrados y se cuenta con el *sonido fuera de campo* del hombre con guitarra, interpretado por Silvero Pereira, mientras la cámara aprovecha su movimiento para componer encuadres llenos de gente. Esta modificación estética sirve para tematizar las imágenes fílmicas cargándolas de connotaciones de comunidad, unidad y solidaridad respecto a los actores, quienes se han reunido a propósito de quien era uno de sus mayores vínculos con el pasado histórico del pueblo.

Luego de esta escena, prosigue un breve altercado cuando el personaje de Domingas, visiblemente ebria, irrumpe entre la multitud afuera de la casa y llama a Carmelita “vieja bruja” antes de afirmar que era su amiga. Una vez retirada por su esposa, el padre de Teresa, Plinio, calma a los asistentes al funeral con el siguiente discurso:

Quería aprovechar la participación de Domingas, quien está visiblemente emocionada, para decir unas palabras de mi madre, Carmelita. Carmelita tuvo hijos, tuvo nietos y nietas, bisnietos, ahijados, tuvo muchos amigos. En nuestra familia hay desde albañiles hasta científicos, maestros y médicos, arquitectos, gigolos y prostitutas, pero no hay ningún ladrón. Algunos están en Sao Paulo, en Europa, Estados Unidos, algunos en Bahía y Minas Gerais. Desafortunadamente, muchos no pudieron venir a rendirle homenaje por los problemas en nuestra región. En vez de eso, enviaron ayuda. Mucha ayuda para Bacurau. Lo que prueba que Carmelita y Bacurau viven en todos ellos. Gracias a todos. (Mendonça Filho y Dornelles, 2019, min. 13:09)

El proceso de tematización da un salto de lo que podría ser un nivel connotativo a denotativo (Metz, 2002b). No solamente el personaje de Plinio ha manifestado la existencia de múltiples actores y espacios en la diégesis, también homologa las muestras de afecto hacia su madre con las ayudas y saludos al pueblo, esto es, al actor colectivo que se ha congregado alrededor de la vivienda, y que ahora escucha sus palabras. El personaje de Carmelita emerge aquí como un elemento identitario del espacio, en parte por sus acciones en vida y por la longevidad de esta (94 años), pero sobre todo por su vinculación inmediata al territorio de Bacurau y a su gente: cuando ya no se puede ayudar a la matriarca se ayuda al pueblo. La cámara aprovecha de colocar la mirada del espectador en un punto más o menos próximo al de los oyentes (Figura 4.18), quienes, por lo demás, aparecen de manera intermitente en la banda de imágenes mientras Plinio habla, enmarcado entre planos conjuntos alrededor de sus hijas y otros miembros de su familia en el balcón, obedeciendo a un tipo de composición visual ya visto en *El sonido alrededor* y *Doña Clara*: el personaje al centro gráfico del encuadre. Esto es intercalado con primeros planos y planos medios de los asistentes que escuchan.



Figura 4.18. Plano conjunto de Plinio dirigiéndose a la multitud
Fuente: Mendonça Filho y Dornelles (2019)

Queda por decir una cosa más sobre la secuencia. La elipsis que separa el discurso de Plínio del entierro de Carmelita se da a partir de 3 planos detalle del interior de la casa: el primero muestra un mueble perteneciente a la matriarca, lleno de libros viejos y flores, así como dos fotografías enmarcadas de una bebé y un grupo de señores; el segundo plano es un acercamiento a estas fotos; el tercero muestra otra fotografía de una mujer y un niño

montados en una motocicleta. Todo esto acompañado del *sonido fuera de campo* del murmullo de personas y moscas que revolotean (Figura 4.19).

Hacia el final de la secuencia, luego del entierro y la alucinación de Teresa, la puesta en serie nuevamente manifiesta una elipsis a partir de 3 planos generales consecutivos de celajes, donde resalta la presencia silueteada de árboles y montañas decorando la región, antes que la pantalla difumine a negro. A lo largo de todo el metraje de *Bacurau* las elipsis van a estar marcadas por planos generales de celajes, montañas, follaje y campos extensos (sobre todo en el último acto de la película), pero es solo en esta oportunidad donde el mismo tratamiento visual y narrativo recaerá en otro tipo de objetos más personales, y que pueden utilizarse para vincular, ahora, las dimensiones actoriales y temporales de la narración. En efecto, manifestar una foto dentro de la diégesis es servirse también de las connotaciones y temporalidades asociadas a este tipo de enunciación (es decir, el *enunciado-fotografía*), el cual, igual que los libros viejos y flores del estante de Carmelita, son elementos que señalan siempre otro tiempo y otros actores. La presencia de fotografías en la secuencia del entierro temporaliza la narración de dos formas: primero, en el *tiempo de la historia*, anunciando la existencia de acontecimientos pasados de los personajes; segundo, en el *tiempo del discurso*¹⁵, al utilizarse como marca enunciativa de un salto temporal (Figura 4.19).

¹⁵ Concretamente, el tiempo de la enunciación.



Figura 4.19. Ejemplo de planos detalle y generales usados como elipsis
Fuente: Mendonça Filho y Dornelles (2019)

Así como ocurría en *El sonido alrededor* y *Doña Clara*, la intervención de la temporalidad es tanto sintáctica como semántica (Greimas y Courtés, 1990): ordena una secuencialidad al mismo tiempo que construye la identidad de la matriarca difunta a partir de los objetos presentes en la puesta en escena.

Secuencia 10. Minutos 52:01 – 63:27

Esta secuencia representa un punto crítico en la enunciación fílmica de *Bacurau*. Narrativamente, el espectador es confrontado con información urgente para entender la historia, así como detalles clave para la comprensión de la diégesis; estilísticamente, ciertas convenciones del cine de género y el western trastocan para siempre la estética de la película, convenciones que trascienden con creces la inmediatez y transparencia típicas de una puesta en escena realista (Nagib, 2011), sin por ello abandonar su proceso de tematización.

Inmediatamente después del segundo homicidio en la hacienda Tarairú, los forasteros (interpretados por Karine Teles y Antonio Saboia) llegan a una vivienda en medio del sertão, a donde también aterriza el dron con forma de platillo volador que se había avistado en escenas previas. El recinto está habitado por un grupo de norteamericanos, un ambiguo equipo de cazadores aficionados a las armas antiguas y liderados por un hombre llamado Michael (Udo Kier). La presentación del grupo ocurre desde escenas interiores y encuadres relativamente cerrados (planos medios, conjuntos y detalles). Lo primero que le es ofrecido al espectador es una visión directa de quiénes son los actores de este nuevo espacio que se acaba de manifestar en la puesta en serie. La aprensión subjetiva de los actantes-espacio se da a través de la mirada de los actantes-actor, siguiendo las normas canónicas del campo-contracampo. Michael, el primer miembro del equipo al que se le puede ver con claridad, recorre un taller abandonado dentro de la hacienda (min. 54:12); la puesta en serie reconstruye su posición y la dirección de su mirada en un paneo en el que todo está enfocado, donde la presencia de máquinas oxidadas, paredes mohosas y resquebrajadas, así como las tejas rotas desperdigadas por el suelo, sirven para connotar la longevidad de la estructura donde se encuentra, confrontando su pasado productivo con su presente en decadencia. El movimiento del actor del relato, Michael, dirige y ordena el *espacio filmico*, así como el movimiento de la mira de la enunciación, siendo un caso secundario de *ocularización interna* que el montaje se ocupa de construir; es un tratamiento visual que no recibe ningún otro miembro del grupo de cazadores en la secuencia. Como ya se comprobará en la escena siguiente, Michael tiene una posición privilegiada dentro del grupo al tratarse del líder, el más experimentado y, también, el único que no es norteamericano de nacimiento¹⁶.

Se podría decir que existen 4 actores que intervienen en la secuencia: 2 individuales (Michael y la sirvienta de la hacienda, que brevemente aparece) y 2 colectivos (el resto del grupo de cazadores y la pareja de motociclistas brasileños). Se habla de actores en el sentido señalado por Greimas y Courtés (1990), personajes operativos del relato que, además, operan como roles temáticos, es decir, actantes que permiten con su *hacer* la

¹⁶ Las discusiones sobre su identidad, de hecho, van a adquirir una manifestación más frontalmente territorial y temporal en escenas siguientes, cuando, en medio de un altercado (min. 91:16), uno de sus subordinados le insulte llamándolo “nazi”. La respuesta de Michael, luego de comprobar que su colega tiene 37 años de edad, consiste en afirmar que él no ha estado en Alemania en más de 40 años, por lo cual es “más norteamericano”.

actualización discursiva de una idea abstracta. ¿Cuál? La del poder y los vínculos identitarios que este otorga: de un lado, los amos; del otro, los sirvientes.

La tematización aquí depende más de la puesta en escena que de la puesta en serie. La aparición de la sirvienta, incapaz de hablar inglés y que, por ende, mantiene una frontera simbólica (Ramírez y López, 2015) con los norteamericanos, tiene un tiempo en escena mínimo, y su contribución al relato empieza y acaba cuando les pregunta a los motociclistas si quieren agua. En la siguiente escena, el grupo de los norteamericanos y los brasileños del sur discuten sus operaciones en una reunión convocada por Michael, quien toma asiento al centro de la mesa. Lo que inicia como una llamada de atención por haber asesinado a dos sertanejos (algo que afecta directamente a los norteamericanos pues les “roba sus puntos”) deviene en una verdadera disputa identitaria cargada de racismo y clasismo, donde, no obstante, la variable territorial no está exenta. La traducción que se ofrece es literal:

Terry: “Son todos unos vaqueros, ¿no?”

Chris: A los que les dispararon, ¿son sus amigos?

Forastero¹⁷: ¿Amigos? En Brasil no le disparamos a nuestros amigos. Pero no. Venimos de una región diferente.

Willy: ¿De dónde son?

Forastero: Somos del sur de Brasil. Es una región muy rica con colonias alemanas e italianas. Somos como ustedes.

Willy: ¿Nosotros?

Forastero: Sí.

Willy: No son blancos, ¿o sí? ¿Cómo pueden ser como nosotros? Nosotros somos blancos. Tu no lo eres. No son blancos, ¿verdad?

Terry: No lo sé. Bueno, sabes, parecen blancos, pero no lo son. Tus labios y nariz te delatan, ¿sabes? Más como mexicanos blancos, de hecho.

¹⁷ Los personajes de Antonio Saboia y Karine Teles son nombrados así en los créditos. Durante su breve paso por Bacurau, el primero dice que sus nombres son João y María, algo que es tomado por falso por Pacote solo para salir de la situación (su nombre real, Mauricio, se revela solo después de que es asesinado). Curiosamente, igual que en *El sonido alrededor*, se da un caso de identidades falsas y estratégicas: el personaje de Thomás Aquino es presentado por otro personaje como Acácio (su nombre de pila), pero sugiere que los forasteros le digan Pacote, que según él es su apellido. Esto es falso pues, en otra escena, el mismo personaje ha pedido que no le digan Pacote, el alias que utilizó en el pasado para cometer delitos.

Jake: Él podría ser italiano y ella polaca.

Julia: Yo creo que es un guapo tío latino.

Kate: Sí, latino.

[...]

Julia: El punto es que vinieron a trabajar para nosotros. No a quitarnos nuestros muertos.

Michael: Sí. Hicieron un gran trabajo encontrándonos ese pequeño e inocente pueblo de mierda. Pero hicieron algo que no debieron haber hecho: mataron gente. Son unos asesinos.

Forastera: No, hicimos lo que hicimos para ayudar a nuestra misión.

Kate: ¿Nuestra misión?

Forastera: Sí. Vimos lo que hicieron en la granja. Solo tratábamos de ayudarles. Cinco o seis muertes, solo tratábamos...

Michael: No, no, no, no, no. Mataron a dos de su propia gente. Verán, técnicamente, no estamos aquí.

Forastera: Pero, están aquí.

Michael: Tengo documentos que prueban que no estamos aquí”.

(Mendonça Filho y Dornelles, 2019, min. 58:58)

La cuestión por la identidad que otorga la pertenencia a tal o cual región, es traída a colación, primero, por el personaje de Antonio Saboia, como una forma de diferenciarse (es decir, deslindarse) de los brasileños que componen la población de Bacurau. La negación evoca también una afirmación: “Somos como ustedes”, dice solo para ser recibido con burlas racistas, que señalan que él y su acompañante (Karine Teles) no pueden ser como ellos porque no son blancos. La tematización de la identidad se aleja entonces de la del territorio para acercarse a la cuestión de la raza, de rasgos figurativos concretos como el color de piel, del pelo, de los ojos o la forma de los labios, alimentada por estereotipos y simplificaciones que rozan lo caricaturesco¹⁸. Es sobre esta diferencia racial que se fundamenta en el eje identitario entre *nosotros* y *ellos* para los

¹⁸ En un momento previo, Joshua, otro de los norteamericanos, se había referido al personaje de Damiano como “farmer Pablo”, mencionando un sorteo por ver a quién le tocaba asesinarlo.

norteamericanos, mientras que, para los brasileños de la escena, esta sigue siendo cuestión de espacio, no de raza. El poder, no obstante, interviene en la segunda parte de la charla, cuando, entre el personaje de Julia y Michael, insisten en que la función principal de los forasteros consiste en trabajar para ellos, y que los sertanejos siguen siendo *de los suyos*. La puesta en serie se ocupa eventualmente de tematizar esta forma particular de identidad territorial. Hacia el final de la discusión, una vez que los norteamericanos han asesinado a los forasteros, un plano entero de sus cadáveres es sucedido por encuadres fijos de la familia asesinada horas antes a manos del mismo grupo, cuyos cuerpos siguen desperdigados por la hacienda Tarairú, antes de ser descubiertos por Pacote y Damiano. El motivo común a cada uno de los planos de este breve montaje resuena con la frase de Michael, al afirmar que los pobladores de Bacurau y los sureños tenían más en común de lo que estos últimos querían admitir: más cerca de las presas que de los cazadores, algo sugerido (connotado) por la agrupación sintagmática de sus cadáveres (Figura 4.20). La violación de este rol temático asignado por la instancia narrativa termina provocándoles la muerte.

Por lo demás, vemos una coalescencia significante del espacio *filmico*, del *dramático* y del *escenográfico* (Neira, 2003) en la escena de la discusión. En lo referente al *espacio filmico*, los brasileños del sur rara vez son encuadrados junto con los norteamericanos, quienes, por lo demás, aparecen casi siempre en parejas, a excepción de Michael y Julia. Por lo que concierne al *espacio dramático*, las relaciones significantes que establecen los personajes están directamente vinculadas con los roles temáticos que desempeñan y que les otorgan una identidad siempre relacional: *amos y sirvientes*, primero; *cazadores y presas*, después. Finalmente, el *espacio escenográfico* contribuye semánticamente a tematizar las dinámicas de poder entre personajes, pero también trae a colación, nuevamente, la regencia del pasado sobre el presente, de manera similar a como ocurría con las fotografías de Carmelita (min. 14:20): antes de sentarse a la mesa (min. 55:18), el personaje de Karine Teles observa dos fotografías enmarcadas en la pared que parecen mostrar el mismo edificio en donde están reunidos; el espectador infiere que se trata de una *casa grande* tradicional, edificio típico de las haciendas azucareras de la región de Pernambuco en donde transcurre el relato de *Bacurau*, y que, históricamente, demarca el lugar de poder del terrateniente frente a sus trabajadores, de un amo sobre su sirviente, de

manera que el rol temático de los actores se ve reforzado. Esta relación es algo que se va a manifestar con total plenitud en los próximos minutos, además de costarles la vida.

Con esta información, la sola noción de dónde ocurre el asesinato da paso a una lectura histórica de las dinámicas de poder de la región, su continuidad en el presente y, en *Bacurau*, también en el futuro. Esto emparenta temáticamente la película con la ópera prima de Mendonça, *El sonido alrededor*, donde el pasado y los espacios de la diégesis definen también las identidades de los actores del relato, sus deseos y conflictos.



Figura 4.20. Sucesión de planos generales, enteros y medios de los asesinados
Fuente: Mendonça Filho y Dornelles (2019)

Secuencia 11. Minutos 94:28 – 114:14

La última secuencia del análisis supone, a su vez, el clímax narrativo de la película y la resolución del conflicto central entre los sertanejos y los norteamericanos. Estos últimos,

separándose en dúos como lo han hecho a lo largo de la película, se dispersan por Bacurau en preparación para su asalto final, en donde pretenden erradicar a cuanta gente les sea posible. No obstante, los bacuraenses, advertidos ya de la presencia hostil, se han armado y escondido en diferentes sitios del pueblo: la mayoría en la escuela municipal, el museo y en un pequeño sótano bajo la calle principal que habían desenterrado la noche anterior. Los demás se mantienen en silencio dentro de sus casas. Los cazadores norteamericanos se distribuyen y llegan por diferentes flancos al pueblo, mientras Michael observa a lo lejos con un rifle, disparando indiscriminadamente a edificios, perros y hasta a su propio equipo. Uno por uno, los cazadores son asesinados por los sertanejos, quienes también capturan a Michael. El alcalde de Bacurau, Tony Jr., llega más adelante para recoger a los norteamericanos, refiriéndose a ellos como “turistas”, y Michael delata que estaban confabulados con el alcalde. Ante esto, los bacuraenses desnudan a Tony Jr., lo atan a un burro y lo llevan a morir al desierto, mientras que Michael es enterrado vivo en el sótano bajo la calle principal.

La secuencia continua una recurrencia estilístico-narrativa presente a lo largo del discurso: el empleo de tomas panorámicas a manera de sucesión temporal, es decir, para señalar las elipsis del *tiempo de discurso*. Los diferentes espacios abiertos de paisajes mantienen su presencia en la banda de imágenes, de modo que no dejan jamás de ser un elemento observable para el espectador. Esto es de resaltar pues, incluso cuando el encuadre sí involucra alguna figura humana (es decir, cuando manifiesta un actor del relato), esta queda empequeñecida por los alrededores inmediatos. Las excepciones, porque de todas formas las hay, buscan una especie de balance entre el actor y el espacio, algo que se puede notar, por ejemplo, en el plano del minuto 100:13, cuando la profundidad de campo opera para desviar la atención de una toma panorámica del pueblo hacia el rifle que sostiene Michael.

El *montaje alternado*, útil para exhibir dos acontecimientos simultáneos (Carmona, 2022), es el componente crucial al momento de generar intriga y suspenso. Se trata de una operación de la instancia narrativa que provoca una discontinuidad actorial y espacial en el enunciado (distintos actores y distintos espacios), pero que al mismo tiempo se esfuerza por mantener la sincronía temporal de aquello que separa. En otros términos: los planos intercalan a los personajes que se ocultan y a los personajes que los buscan.

Los diferentes personajes norteamericanos recorren las calles y casas de Bacurau en busca de alguien a quien dispararle, solo para ver que todos en el pueblo se han ido. El trabajo con el *espacio fílmico*, según este es formulado por Aumont *et al.* (2008) como una reunión de lo que está presente y ausente del campo visual, reverbera en las intensidades fenoménicas de la imagen visual entre lo que muestra y lo que oculta. La presencia de los bacuraenses no se borra del todo, sino que se recuerda a partir de vistazos fugaces en las periferias de la imagen (min. 102:25), por medio de un corte directo, súbito y frontal (min. 103:49 y 108:28), con un acercamiento de la cámara hacia trampillas ocultas (min. 107:59), o bien con partes del cuerpo que ingresan brevemente al campo de visión (min. 108:18). Aquí más que nunca es pertinente la existencia de una instancia regente del enunciado, la cual, pudiendo optar entre la presencia o la ausencia absolutas, elige un punto intermedio donde la aparición magmática de la presencia, del peligro y la violencia, hilvanan el devenir del relato a la manera de una enunciación estratégica.

El *espacio fílmico* (tanto lo que está en el campo como fuera de él) es ofrecido ante el espectador como zona de camuflaje de los actores colectivos del enunciado, quienes se manifiestan parcial y fugazmente, acostumbrando al actante de la enunciación (el espectador) a una mirada atenta y vigilante que asocia su presencia con los márgenes y el *fuera de campo* que la narración constantemente evita.

La territorialidad como tal se manifiesta a manera de una transgresión de las fronteras del pueblo, algo que se explica en las múltiples escenas paralelas de los norteamericanos llegando a Bacurau, explorando sus calles y espacios, pero sin ver jamás directamente a nadie. La única excepción es el personaje de Sonia Braga, quien, irónicamente, recibe a Michael en la entrada de su casa, e intenta mentirle diciéndole que todos en Bacurau se han ido por miedo. Del mismo modo, es notable la composición del encuadre en los momentos que se da esta transición espacial del sertão al pueblo. Como se puede ver en la Figura 4.21, los norteamericanos salen enmarcados en primeros planos o planos medios largos y cortos, con el desierto de Serra Verde desdibujado atrás de ellos, mientras Bacurau en sí se mantiene fuera de campo, delante de los cazadores hacia donde sus miradas y armas se dirigen, demarcando, nuevamente, en el proceso de *espacialización*, una posición intermedia que los tematiza como invasores en un perpetuo *entre*, como *otros* venidos de fuera que se hallan en ese espacio intermedio (min. 100:21, 100:58, 101:06, 106:57 y 108:24). La distribución semántica del *espacio fílmico*, tanto de lo que

se muestra como lo que se oculta, se puede formular de la siguiente manera: *allá detrás, el sertão; aquí, el depredador; allá delante, su presa que se oculta.*



Figura 4.21. Encuadres de la disposición espacial de los personajes en relación al fuera de campo
Fuente: Mendonça Filho y Dornelles (2019)

La secuencia continua con un elemento autoral clave en la filmografía de Mendonça Filho, y que ya había sido manifestada antes en *Bacurau*: el uso de fotografías en blanco y negro que señalan siempre una época pasada. A diferencia de *El sonido alrededor*, donde estas se integran de forma extradiegética a la banda de imágenes, o en *Doña Clara*, cuando eran empleadas dentro y fuera de la diégesis por igual, *Bacurau* las coloca en espacios y tiempos propios de la historia de modo que puedan dialogar más directamente con las tematizaciones identitarias y territoriales de los actores y espacios del relato.

El ejemplo más emblemático de esto se tiene en el Museo de Historia de Bacurau, una estructura que es vista por primera vez como parte del *espacio escenográfico* al inicio de la película, cuando Teresa llega al entierro de Carmelita, y nuevamente cuando la esposa de Domingas (quien al parecer es la directora del mismo) va a trabajar, al día siguiente del entierro de la matriarca. Es mencionado nuevamente cuando los forasteros llegan con sus motos, y son incitados, sin éxito, a que lo visiten. La siguiente aparición, la más completa y compleja, se da en la secuencia que ocupa a este análisis, cuando uno de los norteamericanos, Terry (Johnny Mars) ingresa al edificio, donde observa las fotografías en la pared, roba unos lentes y un ave tallada en madera, y advierte que las armas colgadas en la pared han sido retiradas.

Las escenas con Terry en el museo, que transcurren con la casi total ausencia de música extradiegética, ven un intercalamiento de *ocularizaciones internas y externas*: por momentos, el contracampo reconstruye la mirada del actor en su tránsito por el espacio; en otros, la visión de la cámara es netamente impersonal. En lo que refiere al *saber* de la enunciación, distinto de la mera cuestión por *lo visible* (Gómez Tarín, 2008), la focalización es interna puesto que, como el personaje, el espectador no tiene idea de qué cosas alberga el museo, más allá de que este existe: el desconocimiento de uno es el desconocimiento del otro.

La puesta en escena cumple más o menos la misma función que las escenas en interiores en la *casa grande* donde se quedan los norteamericanos: la presencia de máquinas de coser antiguas, sillas de montar, baúles, armas y llaves viejas, y demás elementos anacrónicos, manifiestan la dimensión temporal del relato como un espacio de la memoria, marcado por medio de los objetos montados como reliquias. Entre ellos, tres retratos son separados por el montaje: el primero de una mujer mayor, otro de un cangaceiro, y otro de un niño con un rifle emulando un cangaceiro. Poco después, un plano debajo de las rodillas de Terry, frente a un recorte periodístico enmarcado: “Rebelión silenciada en Bacurau”, con tres fotografías más que, en total, muestran a 11 hombres armados (Figura 4.22).

Estos actores del relato no reciben jamás un nombre propio, ni mayor contexto de cómo se integran a la historia de Bacurau, pero su operatividad temática proviene de otro lado: además de ser una población históricamente constituida y cuya permanencia en el territorio ha sido larga, la instancia de enunciación va un paso más allá al sugerir que esta permanencia se ha visto constantemente amenazada, razón por la cual el *espacio escenográfico* da lugar a uno *dramático* (Neira, 2003), es decir, en donde los sentidos esbozados por la imagen no provienen de los decorados, sino de los diferentes desarrollos narrativos pasados y presentes que ahí han tenido lugar (Figura 4.22). El hecho de que exista una pared completa dedicada solo a las armas usadas en estos enfrentamientos advierte de lo mismo: la violencia ha sido (y es) parte extensa e importante del devenir histórico-identitario del pueblo, así como de su presente¹⁹. La enunciación inscribe la

¹⁹ Piénsese en el vínculo que encuentra Fontanille (2018) entre el territorio como un sitio marcado modalmente para la acción narrativa, y el territorio como espacio donde se proyecta una identidad cultural, cuyo plano del contenido es “una cultura en acción” (p. 278).

memoria en la base de un pensamiento donde el *hacer* modifica al *ser* del actor colectivo, esto es, donde la identidad queda modalizada por su inevitable profundidad temporal.



Figura 4.22. Planos detalle de fotografías, retratos y recortes de medios antecedendo acciones de la trama.

Fuente: Mendonça Filho y Dornelles (2019)

La insistencia temática de las fotografías se vuelve a manifestar durante la muerte de Terry (min. 109:08), quien no solo es asesinado al interior del museo, sino que, entre los dos balazos que recibe de Lunga (Silvero Pereira), la puesta en serie actualiza dos

fotografías más en medio de la acción: un retrato familiar y una imagen de cuatro cabezas cortadas. Como ya se ha dicho en otro lado (Núñez-Alberca, 2023b), la utilización de la segunda foto puede funcionar de ambas formas: anafóricamente, como indicio o huella de un tiempo anterior en la historia; o bien catafóricamente, anunciando una escena que posteriormente tomará lugar en el discurso (min. 113:05), cuando Terry y el resto de norteamericanos hayan sido degollados, exhibidos y fotografiados por los bacuraenses (Figura 4.22).

La secuencia llega a su fin con otra intromisión del pasado: la aparición fantasmal de Carmelita, a quien el actante-espectador ya vio siendo enterrada al inicio de la película, quien interviene para evitar que Michael, el único cazador que sigue vivo, se dispare en la boca. Esto constituye el único evento sobrenatural de toda la narración, poniendo a prueba, nuevamente, los convencionalismos genéricos que ya habían sido sacudidos por el falso platillo volador. Por su parte, la proximidad temática entre Carmelita y Bacurau había quedado evidenciada ya en el discurso de Plínio: la matriarca era un elemento identitario alrededor del cual el resto de pobladores era capaz de ordenarse, un indicador simbólico de pertenencia, en parte por su longevidad y las huellas que había dejado en el territorio hasta el mismo día de su muerte. Ahora, la enunciación la construye en un plano temático similar al de las fotografías: un elemento mnemotécnico que aparece a la clausura del acto de resistencia, ubicándose, dentro del *espacio fílmico*, entre el pueblo y el único atacante que sigue vivo (Figura 4.23), momento en que la visión de la cámara cambia a una *ocularización interna*. El pasado como temática acaba así de tomar forma al interior del relato, haciéndose visible y al mismo tiempo significativa para el actante-espectador.



Figura 4.23. Plano medio de Carmelita con Bacurau de fondo
Fuente: Mendonça Filho y Dornelles (2019)

5. CONCLUSIONES

Ya sea que se le mire desde una acepción estrictamente narrativa o estética, Kleber Mendonça Filho presenta uno de los cuerpos de trabajo más consistentes del cine latinoamericano de la actualidad, algo que, sin duda, se fundamenta tanto en su trabajo como crítico cinematográfico como en los múltiples cortometrajes que hizo entre los noventa y los dos mil. El formato de largometraje ha predominado en su producción durante la última década y, aunque visualmente sean muy diferentes entre sí, estas películas se emparentan con ciertas tendencias del cine contemporáneo latinoamericano: la apropiación de géneros canónicos (thriller, drama, terror, ciencia ficción), el uso de material de archivo o *found footage*, y el trabajo con la memoria (Bedoya, 2020; León Frías, 2022). El presente estudio buscó una aproximación a su obra desde parámetros claros: la vinculación que existía a nivel temático entre la identidad de los personajes del relato y la territorialización de dichas identidades, postulando, a manera de hipótesis, que este agenciamiento pasaba por el filtro de la temporalidad pasada de los personajes y los espacios. A partir de esto, se procede a elaborar las conclusiones pertinentes.

Sobre el objetivo específico 1, se ha logrado identificar una serie de recursos estilísticos concretos que vertebran el trabajo de Mendonça Filho. Primero, la inclusión de material de archivo a lo largo de la enunciación fílmica, siendo el caso predominante la utilización de fotografías en blanco y negro. Aunque es más notoria su aparición como parte de la puesta en serie, es decir, abarcando la totalidad del cuadro, no es extraño encontrar fotografías viejas a lo largo de la puesta en escena, con la gran diferencia que, en el primer caso, se trabaja directamente con los actantes de la enunciación y en el segundo con los del enunciado: personaje, objetos, espacios, etc. Segundo, es importante señalar la manera en que Mendonça Filho recurre al primer plano y, con esto, al contracampo pues desde un punto de vista enunciativo, la construcción de la mirada de un actante-personaje y de aquello que este se encuentra observando no solo enlaza una relación sujeto-objeto evidente: también obliga a la cámara a manifestar una posición subjetivante del *yo* del discurso, posición que, de otro modo, permanecería impersonal. Si los largometrajes de ficción de Mendonça Filho se sienten intimistas puede que esta sea la razón, si convenimos que, como afirma Lancioni (2021), las relaciones sintácticas del enunciado

poseen ya una determinada carga semántica denotada y connotada. Esto queda reforzado por un tercer elemento (más narrativo que estilístico) que es la utilización de sueños, visiones y demás imágenes mentales dentro de la narración, inmiscuidas par en par con los acontecimientos pragmáticos de la diégesis. El carácter brusco e imprevisible de la aparición de estas imágenes, acompañado a la transformación radical de los elementos del encuadre que usualmente implica (Bordwell *et al.*, 2019; Carmona, 2022), da cuenta de esa relación que la puesta en escena mantiene con la puesta en serie y, en términos cabales, la importancia de asociar el enunciado a su enunciación, que momentáneamente se subjetiviza. El hecho de que estos cambios visuales y sonoros se den a partir de *ocularizaciones internas* aproxima la estética audiovisual de Mendonça Filho a aquello que varias veces se ha mencionado como *realismo conceptual* (Nagib, 2011), y da cuenta del carácter procesual de la construcción fenoménica del mundo que pasa, irremediabilmente, por la posición actorial del *yo*, posición que se ubica, aún, al interior del enunciado.

Sobre el objetivo específico número 2, que inquiría sobre los procesos de *actorialización*, *espacialización* y *temporalización* del discurso, se pueden decir otras tantas cosas. Desde la semiótica francófona, estos tres procesos componen una sintaxis discursiva en la medida que actualizan posiciones ordenadas: *yo, tú, él; aquí, allá; ahora, entonces*, etc. (Greimas y Courtés, 1990; Lozano *et al.*, 2004). No obstante, la metodología optó por no reducir la interpretación de los filmes a una descripción topologizante del discurso: se quiso, más bien, indagar de manera flexible por cómo la narración manifiesta a sus actores, sus espacios y tiempos con miras a producir ciertos efectos de sentido. Sobre todo apelando a la misma ontología del discurso cinematográfico (Metz, 2002a, 1993), la sintaxis discursiva tiene formas distintas de enunciación que la alejan de las particularidades del discurso escrito: las fotografías, por ejemplo, son siempre un señalador temporal en tanto operan como evidencia y como ausencia simultáneamente, razón por la cual han resultado un elemento clave de la puesta en escena en lo referido a los señalamientos temporales. Por otro lado, en cada caso de estudio se ve cómo el relato transcurre mayoritariamente en un determinado espacio, en un perpetuo *aquí* coalescente con la visión de la cámara, a tal punto que cualquier variación se guarda para acontecimientos resaltantes de la historia. En *El sonido alrededor*, el *aquí* era la calle en la que coexisten los diferentes personajes; en *Doña Clara*, era el departamento de la

protagonista, donde se invierte gran parte del tiempo del discurso; y en *Bacurau*, lo es el pueblo homónimo del título, así como los espacios abiertos del sertão. Incluso cuando se realiza una separación temporal al pasado, este suele ser el pasado del mismo espacio elegido por la enunciación (las fotografías al inicio de *El sonido alrededor* y *Doña Clara*; el flashback inicial de *Doña Clara*; las fotografías intradiegeticas de la secuencia final de *Bacurau*). La enunciación fílmica establece sus encuadres, actores y temporalidades para no apartarse mucho de los espacios que ya ha manifestado, cuya mera presencia, insistente en la puesta en serie, permite evocarlos como elementos significativos de la narración producto de su presencia en el discurso.

Sobre el objetivo específico número 3, llama la atención que la tematización opera incluso con independencia de la narración, esto es, que los acontecimientos del relato empiezan propiamente a narrarse con posterioridad a que la imagen misma comience a evocar los significados temáticos pertinentes. Esto es evidente en *El sonido alrededor* y *Doña Clara* mediante la utilización del material de archivo, que manifestaban ya la regencia del territorio como sitio de poder, dominación, modernidad o nostalgia. La territorialidad, entendida como lo plantea la literatura (Ramírez y López, 2015; Debray, 2016; Fontanille, 2018), es inseparable de la manifestación de límites y fronteras de todo tipo, señalando una discontinuidad que, semióticamente hablando, permite separar el espacio y convertirlo en propio a partir de la adjudicación de nuevos sentidos. En los largometrajes, estas fronteras podían pertenecer tanto al enunciado como la enunciación, estar presentes como elementos de la puesta en escena (*espacio escenográfico*), en la configuración misma del encuadre y su tratamiento del fuera de campo (*espacio fílmico*), o bien podían ser sugeridas connotativamente por el intercalamiento sintáctico de los planos²⁰. Otro factor que se contempla como fronterización del espacio lo constituye el acto de defensa, algo patente a lo largo de la narración de *Doña Clara* y en las secuencias finales de *Bacurau*, así como el rol del afecto y las vivencias subjetivas del espacio que permiten sentirlo como propio.

Por otro lado, la tematización del territorio, es decir, los diversos elementos fílmicos que semantizan un mero espacio y lo dotan de connotaciones territoriales, coexiste con un

²⁰ Como en el breve montaje que muestra a los asesinados de la hacienda Tarairú junto con los forasteros, quienes, momentos antes, habían intentado desentenderse de sus compatriotas y acercarse a los extranjeros.

proceso sostenido, narrativo y estilístico de construcción de las identidades de los personajes. Aquí, la hipótesis de trabajo apostaba porque el factor vinculante era el trabajo con la temporalidad, con el pasado y las memorias individuales y colectivas de los actores del relato. Como se recordará, no es extraño encontrar momentos en las narraciones estudiadas donde la subjetivización del encuadre, a través de la mirada de un personaje, da cuenta de la importancia que su espacio tiene para él o ella, a tal punto que, como se podría afirmar, *el pasado del territorio es indisociable del pasado del personaje, lo cual trastoca irremediabilmente su devenir*. Esto es particularmente claro en la escena del museo en *Bacurau*, cuando la enunciación mostraba, a partir del *espacio escenográfico y dramático*, que los guerreros del ayer tenían a su descendencia aún con vida; en la escena final de *El sonido alrededor*, cuando los crímenes que don Francisco cometió por una disputa de tierras finalmente vuelven a tocar su puerta; o en *Doña Clara*, con la posesión material y simbólica de la propiedad y los objetos preservados por la memoria. Los espacios que se invaden con frecuencia anteceden otro tipo de conflictos más personales, y las ofensas contra el territorio, si bien no simultáneamente, constituyen también ataques contra los ocupantes de dicho espacio. Por estos motivos, se puede decir que la hipótesis de trabajo queda validada.

Finalmente, se puede afirmar que la lectura temática del texto fílmico, claro está, no ha invalidado o reducido la importancia de un análisis formal de las películas, como a veces se menciona. Al contrario. Como afirma Carmona (2022), “el sentido del texto no depende de los materiales, sino de la operación que los articula con globalidad” (p. 173), de modo que las estrategias de significación fílmica refuercen y dirijan al señalamiento de las temáticas que cada enunciación trabaja, lo cual, por derecho, permite diversidad de lecturas.

REFERENCIAS

- Antoniazzi, S. (2019). La ciudad filmada: cine, espacio e historia urbana. *Biblio3W*, XXIV. <https://doi.org/10.1344/b3w.0.2019.27278>.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. (2008). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós.
- Aumont, J. & Marie, M. (2019). *El análisis cinematográfico*. La marca.
- Barthes, R. (2021). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Paidós.
- Bedoya R. (2020). *El cine latinoamericano del siglo XXI. Tendencias y tratamientos*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Benavides, M. (2020). *La tensión de clases sociales a través de la narrativa de las películas de Kleber Mendonça Filho* [Tesis de Grado, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. Repositorio Académico UPC. <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/handle/10757/657464>
- Bentes, I. (2003). The sertão and the favela in contemporary Brazilian cinema. En L. Nagib (Ed.), *The New Brazilian Cinema* (pp. 121-138). Tauris & Co.
- Blanco, D. (2014). *Vigencia de la semiótica y otros ensayos*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Blanco, D. (2018). *Semiótica del texto fílmico*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Blanco, D. (2022). *Imagen por imagen. Teoría y crítica cinematográfica*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Blanco-Herrero, D. (2021). El espacio urbano en El sonido alrededor. La ciudad como referencia de identidad y desigualdad en la filmografía de Kleber Mendonça Filho. En M. M. Martos (coord.), *Joyas escogidas. Pequeñas (pero grandes) películas en español y en portugués* (pp. 31-42). Editorial Dyckinson.
- Bordwell, D., Thompson, K. & Smith, J. (2019). *Film Art. An Introduction*. McGraw-Hill.
- Brás, P. S. (2019). O Som Ao Redor: Aural Space, Surveillance, and Class Struggle. En A. M. Da Silva y M. Cunha (Eds.), *Space and Subjectivity in Contemporary Brazilian Cinema* (pp. 221-234). Palgrave Macmillan.
- Carmona, R. (2022). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.

- Carreiro, R., & de Siqueira Silva, G. A. (2021). Emoção, cinema e espaço urbano: Enjaulado e a arquitetura do medo no cinema brasileiro contemporâneo. *INSÓLITA. Revista Brasileira de Estudos Interdisciplinares do Insólito, da Fantasia e do Imaginário*, 1(1), 66-80.
<https://revistas.intercom.org.br/index.php/insolita/article/view/4189>
- Da Silva, M. & Cunha, M. (2017). *Space and Subjectivity in Contemporary Brazilian Cinema*. Palgrave Macmillan.
- De Jesus, E. (2017). The Reterritorializations of Urban Space in Brazilian Cinema. En M. Da Silva & M. Cunha (Eds.), *Space and Subjectivity in Contemporary Brazilian Cinema* (pp. 41-58). Palgrave Macmillan.
- De Pontes, J. A. (2019). A Violência Coronelista no Novo Cinema de Pernambuco: uma análise do diretor Kleber Mendonça Filho. *Revista Croma. Estudos Artísticos*, (14), 92-99.
- De Souza, A. D. (2017). Imágenes del pasado para pensar el presente y viceversa: la película El sonido Alrededor (O Som ao Redor, Kleber Mendonça Filho, 2012). *Imagofagia*, (15).
<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/293>
- Dennison, S. (2000). A Meeting of Two Worlds: Recent Trends in Brazilian Cinema. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 6(2), 131-144.
<https://doi.org/10.1080/14701840020014936>
- Dennison, S. (2018). Intimacy and cordiality in Kleber Mendonça Filho's *Aquarius*. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 24(3), 329-340, DOI: 10.1080/14701847.2018.1531226
- Dennison, S. (2020). *Remapping Brazilian Film Culture in the Twenty-First Century*. Routledge.
- Días Fonseca, E. (2018). The narration of the nationhood in Brazilian Cinema da Retomada: The imagined community and territoriality in Foreign Land (Terra Estrangeira, 1995) and How angels are born (Como nascem os anjos, 1996). *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal*, 5(1), 1-10.
<https://journalonarts.org/previous-issues/vol-5-1-june-2018/>
- Disalvo, L. M. (2022). Latente, furtivo, poderoso: modos de la tierra-ficción en Bacurau. *Arkadin*, 11(40), 1-9. <https://doi.org/10.24215/2525085Xe040>
- Dondero, M. G. (2020). *The Language of Images. The Forms and the Forces*. Springer.
- Elsaesser, T. y Hagener, M. (2015). *Film Theory. An Introduction Through the Senses*. Routledge.
- Fabbri, P. (2017). *Elogio del conflicto*. Sequitur.
- Filinich, M. L. (2012). *Enunciación*. Eudeba.

- Fontanille, J. (2018). Territorialidades: de las formas de vida en su dominio. En *Formas de vida*, pp. 261-280. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós.
- Gómez Tarín, F. (2006). *El análisis del texto fílmico*. Beira Interior.
- Gómez Tarín. (2008). Saber y mirar. Una propuesta de reformulación de los conceptos de focalización y ocularización en los discursos audiovisuales. In *Investigar la comunicación: actas y memoria final. Congreso Internacional Fundacional AE-IC*. Asociación Española de Investigación de la Comunicación.
- Gómez Tarín, F. (2011). *Elementos de narrativa audiovisual: expresión y narración*. Shangrilá Ediciones.
- Greimas, A. J. & Courtés, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado para una teoría del lenguaje. Volumen I*. Gredos.
- Igartua, J. J. & Humanes, M. L. (2004). *Teoría e investigación en comunicación social*. Síntesis.
- Ikeda, M. (2020). The Ambiguities of Bacurau. *Film Quarterly*, 74(2), 81-83.
- King, J. (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Tercer Mundo.
- Lamizet, B. (2016). Semiótica del espacio y mediación. *Tópicos Del Seminario*, 2(24), 153-168.
<https://tematicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/117>
- Lancioni, T. (2021). Us, and it's body. En I. Pezzini (Ed.), *Paolo Fabbri. Unfolding semiotics. Pour la sémiotique a venir* (pp. 87-96). Hellenic Semiotic Society.
- León Frías, I. (2022). *Del clasicismo a las modernidades. Estéticas en tensión en la historia del cine*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- López Iglesias, R. (2021). El papel de Sonia Braga en Doña Clara: análisis de personajes y localizaciones en la obra de Kleber Mendonça Filho. *Revista Brasileira de Estudos Audiovisuales*, 10(2), 277-296.
<https://doi.org/10.22475/rebeca.v10n2.736>
- Lozano, J., Peña-Marín, C. & Abril, G. (2004). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Cátedra.
- Marques, L. M. & Mousinho, L. A. (2018). A ausência como existência em Aquarius, de Kleber Mendonça Filho. *Revista Investigações Vol*, 3(1).
<https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/237554>

- Marsh, L. (2015). Reordering (social) sensibilities: Balancing realisms in Neighbouring Sounds. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 12(2), 139-157.
https://doi.org/10.1386/slac.12.2.139_1
- Martínez Expósito, A. (2006). Organización semiológica del espacio y del tiempo en el cine. *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 1(23), 181-200.
<https://www.revistaalpha.com/index.php/alpha/article/view/51924>
- Mendes, A. C. y Lau, L. (2020). Urban redevelopment, the new logics of expulsion, and individual precarity in Kleber Mendonça Filho's *Aquarius* and Aravind Adiga's *Last Man in Tower*. *Cultural Geographies*, 27(1), 117–132.
<https://doi.org/10.1177/1474474019871653>
- Metz, Ch. (1974a). El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico. *Lenguajes. Revista de lingüística y semiología*, (2), 37-51.
- Metz, Ch. (1974b). *Lenguaje y cine*. Planeta.
- Metz, Ch. (1993). La enunciación impersonal o la perspectiva del filme. *Semiosis*, 30/31, 53-80.
- Metz, C. (2002a). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Vol.1*. Paidós.
- Metz, C. (2002b). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972) Vol.2*. Paidós.
- Mitry, J. (1986). *Estética y psicología del cine. Vol. 1-2*. Siglo XXI Editores.
- Nagib, L. (2007). *Brazil on Screen. Cinema novo, New Cinema, Utopia*. Tauris & Co.
- Nagib, L. (2011). *World Cinema and the Ethics of Realism*. Continuum.
- Neira Piñeiro, M. R. (2003). *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Arco.
- Nielson, R. (2014). The Unmappable Sertão. *Portuguese Studies*, 30(1), 5-20.
<https://www.jstor.org/stable/10.5699/portstudies.30.1.0005>
- Núñez-Alberca, A. (2021). Entre el evento y el ejercicio: la construcción tensiva del suspenso en la película *Birdman* (o la inesperada virtud de la ignorancia). *Tópicos del Seminario*, 2(46), 60–79.
<https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/738>
- Núñez-Alberca, A. (junio, 2023a). *El territorio como forma de vida: la representación del sertão en la película Bacurau (2019)* [Ponencia]. V Congreso Internacional y VII Encuentro Iberoamericano de Narrativas Audiovisuales, Trujillo, Perú.
<https://narracionesparaelmundo.com/>
- Núñez-Alberca, A. (2023b). *Tematización de la identidad y el territorio en la película El sonido alrededor (2012) de Kleber Mendonça Filho* [Artículo de investigación inédito]. Departamento de Comunicación, Universidad Carlos III de Madrid.

- Procópio, L. y Gomes, P. (2020). Public fears in private places: the horror in Kleber Mendonça Filho's films. *Significação*, 47(54), 180-201. 10.11606/issn.2013-7114.sig.2020.159231
- Prysthon, A. (2013). Peripheral realisms the regional and transnational dynamic of contemporary Brazilian cinema. *Cinema et Cie*, 13(20), 65 – 75.
<https://doi.org/10.7372/76056>
- Rajas Fernández, M. (2009). *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional UCM. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/8432/>
- Rodriguez Mooney, A. (2021). «Vocês vieram conhecer o museu?»: A memória em bacurau como uma prática de resistência e novas representações. En M. M. Martos (coord.), *Joyas escogidas. Pequenas (pero grandes) películas en español y en portugués* (pp. 17-30). Editorial Dyckinson.
- Sadlier, D. (2016). The Sertão on Screen: From the Silent Era to the Pernambuco Revival. *Review: Literature and Arts of the Americas*, 49(1-2), 56–64.
<https://doi.org/10.1080/08905762.2016.1257042>
- Shroeder, P. (2012). After New Latin American Cinema. *Cinema Journal*, 51(2), 87–112. <http://www.jstor.org/stable/41341037>
- Sticchi, F. (2022). The Precarious Multitude of Bacurau. *Theory, Culture & Society*. <https://doi.org/10.1177/02632764211070780>
- Surace, B. (2018). Semiotics (of Cinema)'s not Dead. En A. Daubarienè, S. Stano & U. Varankaitè (Eds.), *Cross-Inter-Multi-Trans. Proceedings of the 13th World Congress of the International Association of Semiotic Studies* (pp.799-807).
- Zanin, L. (2003). The sertão in the Brazilian imaginary at the end of the millenium. En L. Nagib (2003), *The New Brazilian Cinema*, pp. 139-156. Tauris & Co.
- Zuin, L. (2022). Decolonizing Brazil through Science Fiction: Bacurau and Brazilian Empowerment. *Humanities*, 11(3), 1-12. <http://dx.doi.org/10.3390/h11030063>
- Zunzunegui, S. (2007). Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas. *Comunicar*, 29(15), 51-58.
<https://www.revistacomunicar.com/ojs/index.php/comunicar/article/view/C29-2007-09>
- Zunzunegui, S. (2010). *Pensar la imagen*. Cátedra.