

## Sobre una cartografía polémica de la memoria. Sobre *Branco sai, preto fica*, de Adirley Queirós



Julia Monge y Sebastián Torres Castaños

Que la realidad se recorta entre faltas y restos, forma parte de esa suerte de evidencias que no por muy sabidas son igualmente admitidas o reconocidas. Índice de ello es que cada vez que se lo vuelve a decir explícitamente, cada ocasión en que se lo muestra públicamente, es motivo de intranquilidad. O debería serlo. *Branco sai, preto fica* (2014) de Adirley Queirós se encuentra en la bisagra entre esa constatación y ese deseo.

Queirós refiere que su encuentro con el cine fue aleatorio, casi como el nacimiento de Ceilândia, ciudad satélite de Brasilia en la que vivió toda su vida y escenario que tensionan sus filmaciones. Gente fumando, tomando sol y conversando en la puerta de la Universidad por la que pasaba de camino a su trabajo administrativo en la Secretaría de Salud de Brasilia, lo atrajeron a averiguar: dictaban Periodismo, Comunicación y Cine. Optando sin premeditación por el último, en 2005 hizo su primer corto, *Rap, o canto da Ceilândia*, ganador por jurado popular y jurado oficial en el Festival de Cine de Brasilia del mismo año, entre otros premios y distinciones. En 2006 forma junto a amigos vecinos el Colectivo de Cinema de Ceilândia (CEICINE) y producen dos cortos más: *Dias de greve* (2009) y *Fora do campo* (2010). *Branco sai...* es su segundo largometraje, cuyo hilo documental se extiende desde el interrogante que trama el anterior —*A cidade é uma só?* (2012)— y su apuesta por la ciencia ficción empuja al que le sigue *Era uma vez Brasilia* (2017).

Contingencia y necesidad fueron entonces las coordenadas en que CEICINE descubrió que tener que autogenerar sus recursos era la oportunidad para hacerlo desde un lenguaje y perspectiva propias, particularizando el resultado desde el mismo proceso: una reflexión sobre los medios y formas de producción desde la periferia, desarrollada como experiencia de transformación en que los efectos

de realidad y los efectos de ficción son contruidos<sup>1</sup>. Testimonio y fabulación precisan por igual de un montaje, en el que, si además se encuentran, pueden trastocar la narrativa lineal que hilvana prolijamente proyectos, trayectorias y fines; o historia personal, discurso oficial y memoria social.

Para Queirós la memoria no es de por sí un factor de disrupción o resistencia; al igual que la identidad, puede ser opresiva o liberadora, todo depende de cómo se trabaje. Descubrió que, ante la cámara, la memoria de lo vivido puede volverse conservadora, tender a apaciguar, limar las asperezas; como si la única forma de arrojar una imagen o relato con cierta belleza, fuera confundir recuerdo y ensoñación. Volver a la memoria capaz de un enfrentamiento implica recuperar tras el desenlace la lucha de fuerzas, lo cual no conduce a anular ni negar la violencia sufrida y la pérdida, sino simplemente a no repetirlas: atravesar un dolor que no se olvida, que no suelta a los cuerpos y la ciudad que llevan sus marcas, con una experiencia que le construya un nuevo sistema de referencia. “Se trata de qué memorias y qué geografías”<sup>2</sup> —desde esta clave, sugerimos que *Branco sai, preto fica* propone una *cartografía polémica de la memoria*, en la cual los límites materiales y simbólicos entre el centro y la periferia, los cuerpos y la ciudad, el documental y la ciencia ficción, la política y las culturas, el pasado y el futuro, son alternativamente enfatizados y burlados, expuestos y re-trazados.

## I. Ficcional el documento

Queirós crece, como muchos de nosotros, con el cine de ciencia ficción. Menciona en algunas entrevistas a *Blade Runner* y *Mad Max*, cine futurista, apocalíptico, distópico. El género, por lo menos dentro del *mainstream*, es tan atractivo en sus proyecciones imaginarias como estereotipado en los recursos que suele poner en escena. Pre-rogativa del mundo desarrollado, las distopías —transcurran o no

1 Cfr. Coletivo de Cinema em Ceilandia [blog], entrada sin fecha, <http://ceicinecoletivodecinema.blogspot.com>, accedido el 22/11/2019.

2 Querós, Adirley, en “Queirós Adirley. «La memoria al mismo tiempo que da un sentido de identidad, puede ser opresora»” (entrevista por Pinto Veas, Iván), la Fuga, n° 21, 2018, <http://2016.lafuga.cl/adirley-queiros/920>, accedido el 19/11/2019.

un espacio reconocible— solo acontecen donde la civilización y la humanidad han avanzado en dirección a su ruina.

En la distopía subalterna de Queirós, los recursos y el relato de ficción se funden en una misma trama y todo queda alterado, como si la ciencia ficción se replegara sobre sí misma para convertirse en otra cosa que, transgrediendo el género, la conduce sin embargo a su centro de gravedad en lo que tiene de crítica al progreso. El futuro es el tiempo que disloca el relato, pero se encuentra en la contemporaneidad más inmediata de las megaciudades latinoamericanas, en sus márgenes, como corolario de su mismo desarrollo. Los efectos de ficción otorgan visibilidad al presente, antes que desplazarlo a un imaginario trastocamiento absoluto del entorno.

Seguramente es en su paso por la carrera de cine donde entra en contacto con el documental social —género más académico, recurso para el ensayo, herramienta política, historia visual o incluso democratización del cine a partir del acceso masivo a las nuevas tecnologías—, que es el otro género que domina el film. Así, *Branco sai...* es un centauro compuesto por dos matrices en cuyo encuentro se produce uno de los largometrajes más sencillamente originales del cine brasileiro contemporáneo.

Si, por una parte, aparece como una ocurrencia tramada entre amigos en una noche de cotidiana creatividad, por otra parte, y sin evidenciar ninguna pretensión, dialoga con la larga historia del cine social latinoamericano: cine para el pueblo, cine del pueblo, cine subalterno, en los diferentes modos en que la pantalla fue el escenario de las discusiones sobre cómo representar a los pueblos (pueblos figurantes, ausentes, olvidados, etc.). Entre el realismo, que no agrega nada a lo vivido y bloquea la capacidad disruptiva del arte cinematográfico, y la estetización, que coquetea con una sensibilidad burguesa haciendo próxima la distante violencia y marginación —tensiones que atravesaron sendos debates—, Queirós, como el Barón de Munchausen, tira de la cuerda del cine y sale del pantanoso debate político y estético por arriba. Ni ficción histórica consensualista, ni ironía pugilística contra la pornomiseria, en *Branco sai...* a la historia real de la violencia policial, las imágenes documentales y los actores “no profesionales”, protagonistas de los sucesos que articulan la historia, se les otorga el raro derecho a ficcionar, en el pleno

sentido y libertad que ofrece la ciencia ficción, pero también en la aún mayor libertad que ofrece la imaginación lúdica, ese poder ser otra cosa que lo que se es, para mostrar, por otra parte, la manera en que ven su historia, su ciudad y su país. Quizás existan pocas producciones cinematográficas donde, de una manera tan simple y contundente, se ejercite esa idea de Rancière donde la potencia política del arte se encuentra en su capacidad de interrumpir el orden de lo sensible<sup>3</sup>, donde la distribución de las formas de ser y de hacer se ve trastocada por el derecho a la ficción, que realizan quienes deberían representarse según el lugar y las funciones socialmente asignadas. Es esa negativa a someterse a las diferentes formas del deber ser la que hace de este montaje entre documental y ciencia ficción mucho más que una maravillosa ocurrencia, convirtiendo al film en una incisiva reflexión sobre el cine.

Es Queirós quien encuentra una lúcida denominación, que de otra manera buscaríamos ensayar en vano: “etnografía de la ficción”<sup>4</sup>. Un trabajo con los actores-protagonistas (y acaso buscamos conjuntar dos términos que no dejan de referirse a un mismo rol) y su imaginación, restituyendo a la ficción en el orden del deseo, de su presencia efectiva, material, como cuerpos deseantes. Lo que testimonian es lo biográfico convertido en sueño de redención, a partir de una trama ficcional futurista que se aferra a una territorialidad propia, diferente al carácter universalista del cine de ficción. Habíamos mencionado a *Blade Runner* y *Mad Max*, y podríamos seguir con *El planeta de los simios*, *2001 Odisea del espacio* o *Brazil*, pero en todos ellos la crítica social se realiza desde el punto de vista de la humanidad, la civilización, el planeta. En Queirós, el registro de lo particular y lo imaginario, de lo uno en lo otro, encuentra en las luchas situadas, singulares, incluso personales, una “conciencia universal

---

3 Rancière, Jacques, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, LOM, Santiago de Chile, 2009.

4 Queirós, Adirley, en “Hago una suerte de etnografía de la ficción” (entrevista por Brodersen, Diego), Página 12, 18/09/2018, <https://www.pagina12.com.ar/142921-hago-una-suerte-de-etnografia-de-la-ficcion>, accedido el 19/11/2019.

minoritaria”<sup>5</sup>, puesto que lo que sus deseos reclaman por derecho, concierne a todos por entero.

## II. Temporalidades múltiples

Es por el motivo ya señalado que los tópicos que atraviesan el film comprenden un amplio registro de posibilidades, cada una de las cuales nos conciernen por igual. Una de ellas, que involucra directamente al cine, aborda como recurso y tema al tiempo, pone en juego las múltiples temporalidades: interfiriendo en la linealidad de las cronologías, en la sobredeterminación del progreso y en la reproductibilidad de la memoria.

Tres fechas: 1986, 2012, 2070. Pasado, presente (del film) y futuro. Tres tiempos, cuya sucesión natural se ve interrumpida por su superposición en un presente que los contiene a todos, como momento del relato, pero también porque en cada tiempo hay siempre ya algo de los demás, de repetición, de precariedad y de violencia. Habíamos dicho: una distopía en presente, un presente distópico porque es el presente de los personajes el tiempo del encuentro entre la memoria y la imaginación.

1986, imperceptible postdictadura, represión en el Quarentão, juventud de Marquim y Sartana, de amistad, música y baile. 2012, la ciudad parece la misma, pero el presente de sus cuerpos porta las marcas de la represión, junto a las nostalgias por las noches de fiesta, recreadas en la radio clandestina de Marquim, lugar donde se va tramando una venganza lanzada hacia el futuro. 2070, año señalado para el viaje en el tiempo que emprende el investigador Cravalanças (acosado también por la añoranza de su familia, que ha quedado en su futuro-pasado) con el fin de reunir los testimonios de Marquim y Sartana para juzgar los crímenes del Quarentão; utopía de justicia desplazada hacia un porvenir tan precario como el presente, premonitoriamente acechado por el fracaso, cumplido por el ascenso de un gobierno de derecha evangelista que interrumpe la misión y cambia su objetivo<sup>6</sup>. Breve reseña de un tiempo fuera de quicio, ofre-

---

5 Deleuze, Gilles y Guattari, *Felix, Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 2002, p. 108.

6 Recordemos que el 10 de diciembre de 2014, la Comisión Nacional de la

cido por la ficción, que anuda la historia, la memoria y el futuro con el sobrecogedor peso de la repetición y los destellos de un constante deseo de su interrupción, manifiesto en la dimensión más negociada de la vida diaria, hasta que desborda los circuitos de lo cotidiano. Un deseo, también atravesado por dos temporalidades diferentes, la justicia del Estado y la justicia de la acción, ambas frágiles, ambas ralentizadas, ambas caminando por el borde de lo posible.

Pluralidad temporal, multiplicada en todas direcciones por la ficción cinematográfica, que traza un cuadro tan complejo como agudamente crítico sobre esas dos figuras que forman parte de la historia latinoamericana: la memoria y el progreso, cada una de las cuales tiene su anverso y reverso, por lo que dificultosamente resulten términos que simplifiquen el antagonismo de nuestra modernidad periférica. Una memoria del progreso, podríamos decir, en lo que porta de promesa hacia un avance sostenido, pero siempre retardado para el occidente periférico, y constituyendo un archivo de los efectos normalizadores y violentos del proceso civilizatorio de la nación, de los espacios y sujetos sometidos, excluidos y eliminados como restos prescindibles de los proyectos modernizadores. Pero también, un insumo desde el que se tejen las resistencias y la cultura popular. Porque en *Branco sai...*, ni siquiera el futuro ficcional es un afuera del cual proviene la salvación. Así, no solo pone en juego estas tensiones estructurales del tiempo, a través del sincretismo de los géneros documental y ficcional, sino que lo hace en esa materialidad misma del tiempo que se despliega en su narración y en cada uno de los personajes, mostrando que cada cuerpo es un punto de intersección, portador de ese campo de fuerzas en pugna, pero también punto de fuga para la imaginación y la acción.

Temporalidad poscolonial, estructuralmente dislocada, y posibles alianzas que se tejen en el interior de esa temporalidad. Y que contienen también una multiplicidad de afectos, en donde cada quien vive la singularidad de su propio cuerpo, de su relación con el medio y con el pasado. Marquim, más nostálgico ante un pasado

---

Verdad entrega a la presidenta Dilma Rousseff el informe realizado sobre las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura militar en Brasil, donde permanece en vigencia una Ley de Amnistía para los criminales de Estado.

perdido, Sartana, con un impulso de “recuperación” (una fortaleza de lo cotidiano antes que un optimismo amnésico), ambos se vinculan con su comunidad, enlazan su historia con una historia común y se asocian de diferentes maneras con el presente. Las estrategias de lo cotidiano se chocan con la afectividad perturbada de Cravalanças, en cuyo viaje temporal emerge inmediatamente una “nostalgia de futuro” (de su familia, su trabajo), como si un desplazamiento abrupto en el tiempo produjese los efectos desestabilizadores de la locura; un desquicio que, sin embargo, contiene las razones de una misión justa.

Modos en los que el tiempo y la subjetividad se anudan: en lo que cada cuerpo puede, y en las posibilidades de la resistencia y la batalla, contra un tiempo destinado, lineal y aparentemente irreversible. Así como, de diferente manera, aunque igualmente compleja, se anuda el tiempo y las instituciones políticas: Cravalanças, agente “tercerizado”, proviene de un Estado futuro que se mantiene en la precariedad, pero también un Estado que emprende la tarea de reafirmar un juicio al pasado Estado represor, ante el cual surge una oposición de derecha evangelista que termina por desplazar al gobierno.

Aunque la figura del ascenso al poder de una derecha religiosa es un motivo presente en la literatura y los films distópicos (sin duda, una proyección de los fascismos de comienzos del siglo XX), que siempre contienen ese poderoso juego con la imaginación anticipatoria y con la profecía cumplida del cine de ciencia ficción, su contenido eminentemente político y el terrible presente de Brasil bajo el poder de Bolsonaro, coloca a *Branco sai...* en ese registro temporal de la angustia adivinatoria. Sin embargo, el film no encuentra su potencia en una apuesta profética, ni su valor radica en la desgracia de su cumplimiento. Antes bien, su mirada crítica y su atenta lectura reposa en la perspectiva que introduce para pensar las tensiones presentes en las alternativas políticas latinoamericanas de inicios del siglo XXI, en su apuesta —frágil y contradictoria— de hacer converger la memoria histórica y el progreso (desarrollo), social y político. Y, en particular, en los encuentros y desencuentros con una política cultural de los sectores subalternos, con sus voces, su imaginación y las potencias estratégicas que tejen ese poder de los sin poder, que la etnografía de la ficción de Queirós pone en acto.

### III. Imaginarios urbanos

Los acontecimientos y las biografías se tejen a su vez con una “urbanografía” que singulariza las tensiones entre centro y periferia. Atravesando la repetida confabulación entre represión política, precarización económica, segregación social e incluso *apartheid* estético, la relación entre Brasilia y Ceilândia descubre una versión particular del vínculo entre la utopía y sus residuos tangibles.

Construida en cuatro años (1956-1960) movilizand o cincuenta mil obreros, Brasilia consumaría a la vez el viejo proyecto de interiorizar la capital del país y el ideal de estar edificando un futuro que acogería por igual a funcionarios y a esos mismos trabajadores. En menos de una década la prolijidad del Plano Piloto ya contrastaba con la multiplicación de favelas en que quedó desplazado el servicio del servicio público; las cuales a su vez fueron removidas hacia las “ciudades satélite” por la “Campaña de Erradicación de las Invasiones” que en 1971 ejecutó la dictadura militar. Ceilândia, tomando precisamente su nombre de la sigla de aquella campaña (CEI...), nace entonces para Queirós como el resto material de un proyecto de modernidad que fracasó, permaneciendo como su espejo roto, su distorsión inasimilable. En Brasilia la voz de mando invierte la frase, pero los efectos de orden son los mismos: *branco fica, preto sai*.

Esa coexistencia negada —la exigencia de los pasaportes subraya el corte fronterizo tanto como la demarcación de identidades territorializadas— se asume en una experiencia del espacio que en el film logra sortear por igual el determinismo y la idealización. Los pasaportes pueden falsificarse, la bomba vía aérea transgrede los límites que controlan el tránsito de los cuerpos, el sonido se propaga hasta donde aquellos no llegan, pero el paisaje local que acompaña la preparación de la venganza no expresa presunción: calles desiertas, edificios en ruinas, chatarra acumulada; el hormigón de un puente que interrumpe la perspectiva y priva a Sartana contemplativo de un cielo nocturno que debería ser infinito. Los refugios personales comparten también esa atmósfera, más próxima a la guarida que al hogar, donde la soledad se conecta con otros ausentes —recuperados en un álbum de fotos— o presencias diferidas —los oyentes de las transmisiones radiales de Marquim. La música, sin embargo, se

presta como soporte de los traslados temporales y anímicos hacia vivencias en común: el relato de la Quarentão recuerda una pista abarrotada, Cravalanças cantando mientras repara la nave al rayo del sol evoca quizás la rutina en los campamentos durante la construcción de Brasília, el murmullo del mercado atestigua un tránsito de personas y cosas que en la mayoría de las tomas parece inexistente.

Filmar en Ceilândia es para Queirós y su equipo una forma de habitarla y contarla como una experiencia más que un trazado regional y su historia como una de sus dimensiones de sentido, transmutando la geografía en esa suerte de etnografía en conflicto. La imaginación de la ciudad parte de la modernidad fracasada, pero articula una modernidad inacabada, no saldada, porque “vuelve a un discurso moderno de identidad, territorio, colonialismo” —“la perspectiva política nace a partir de lo local”<sup>7</sup> y el cine puede intensificar su incorrección en tanto no es tributario de las lógicas de la representación política. “El cine no es tributario de nada”, incluso si trata de la desigualdad social, de la cuestión racial, la estética es su embate diferencial; el tema general lo puede plantear cualquiera, “lo que importa es la forma en que se cuenta”<sup>8</sup>. Pero la estética no es la mera continuación de las disputas “de contenido” por otros medios; instituye las contradicciones que éstas no se pueden permitir como apuesta contra la normalización de la percepción: *da lugar* a dimensiones de encuentro no convenidas —el rap y la *dança do jumento* se alían en una revancha cultural sin suponer un referente unificado de “la” cultura—; materializa *temporalidades* subjetivas a contrape-lo de las transformaciones urbanas, sociales y generacionales —una Ceilândia de clase media que manifiesta hacia su vecina favela Sol Nascente las mismas actitudes que otrora le devolvió Brasília, an-

---

7 Queirós, Adirley, en “Contradição permanente: uma conversa com Adirley Queirós” (entrevista por Andrade, Fabio; Furtado, Filipe; Arthuso, Raul; Guimarães, Victor y Gomes, Juliano), *Cinética. Cinema e crítica*, 2015, <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/>, accedido el 19/11/2019.

8 Queirós, Adirley, en “Entrevista com Adirley Queirós: historiador do futuro” (entrevista por Seraphico, Amanda), *Revista Beira*, 2015, <https://medium.com/revista-beira/na-manha-do-dia-16-de-setembro-de-2015-tive-um-encontro-via-skype-com-adirley-queiros-para-d2541b63eb28>, accedido el 19/11/2019.

tigua enemiga con quienes los más jóvenes prefieren negociar— y puede intercambiar, como resultado, el reparto de los *efectos sensibles* —generar complicidad a espectadores ajenos y extrañamiento a los próximos.

Esas tensiones situadas fuera de cámara, que bien podrían escaparnos, aparecen sin embargo en la pantalla llevadas a escala: son los cuerpos de Marquim y Sartana los que construyen como su correlato esa versión de Ceilândia; son los que hacen a la memoria capaz de dramaturgia.

#### IV. La corporalidad de la memoria

A diferencia de las memorias conflictivas que deben disputar su entrada en el imaginario colectivo a la vez contra el olvido oficial o la demora de la justicia y contra la inmediatez del sentido común, cuando un cuerpo entra en escena captura inevitablemente la atención y se convierte en el centro de referencia de las relaciones con las cosas y el espacio. En *Branco sai...* esa desigualdad se transforma en composición de una táctica de combate: los cuerpos son el caballo de Troya de la memoria.

“No quiero hablar más de mi accidente... Si ustedes hacen cine, yo quiero volar”<sup>9</sup> —la condición de Marquim para protagonizar una fabulación de su historia marcada por la violencia, actualiza a su modo la alianza entre *ethos* guerrero y poesía: lo que tienen en común el arte de la estrategia y el séptimo arte es que pueden hacer que todo arda. El roce entre documental y ciencia ficción es lo que prende la primera chispa: pasan de ser sustantivos a verbos encarnados en la amputación y en la movilidad artificialmente recobrada; la prótesis de Sartana y la silla de ruedas de Marquim tienen la ambigüedad afectiva que nos transmiten sus existencias cotidianas. Por un lado, una suerte de detención, de suspenso, una falta que se hace tangible por todo lo que a su alrededor la señala —Sartana siente que con su pierna le fue mutilada a la vez la ciudad. Por otro, un ritmo reinventado, lento como lo son siempre los procesos de duelo de-

---

9 Referido por Queirós en “Queirós Adirley. «La memoria al mismo tiempo que da un sentido de identidad, puede ser opresora»”, *idem*.

sacompasados con la vida que continúa, pero aun así venciendo a la paralización.

Aunque muchas tomas son de un solo personaje y su alrededor, el cuerpo logra funcionar también a la inversa que la amputación: como una metonimia de toda la constelación de cuestiones políticas, sociales, culturales que traza el film; la gestualidad sumamente sutil de los rostros incita mil conjeturas sobre lo que estará pasando por su cabeza, sobre las fuentes históricas de su sensibilidad. Ese juego de presencia-ausencia, de evocación del pasado e indeterminación del futuro próximo, malogra la posible mirada fetichista. El peso de toda una historia de opresión está sin duda cargado en esos cuerpos —que ya no bailan— pero no ha podido tampoco hacerlos implosionar.

Los ascensores, el auto adaptado, el hackeo de la pierna ortopédica, todo ello está atravesado por la transformación del padecimiento en intervención; son los objetos y el entorno los que van a sufrir las modificaciones en función de las necesidades del cuerpo y no viceversa. La misma confrontación con las ideas de fijación y pasividad se plantea alterando el sentido de ser víctimas desde una condición irreversible a un hecho ante el cual todavía es posible reaccionar. La represión estatal es lo suficientemente brutal y condenable como para tener que amplificarla a costa de reafirmar en sus secuelas físicas un estado de impotencia definitivo; se puede optar en cambio, sin minimizarla, por radicalizar la duración de la resistencia, su siempre actual poder de oposición. Despacio se elabora la pena, pero también es la cadencia en que se rumian las conspiraciones; de hecho, a los espectadores se nos descubre bastante tarde que se estaba preparando una bomba. Según Queirós, al equipo también: el tubo iba a ser una especie de correo entre la casa-estación radial subterránea y el exterior, pero alguien lo vio iluminado y, aprovechando la exigüidad del guión, sugirió que podía ser una bomba<sup>10</sup>. Y así la habitación devino bunker, el Dj nostálgico un insurgente y el conducto de comunicación un artefacto explosivo.

---

10 Queirós, Adirley, en “Contradição permanente: uma conversa com Adirley Queirós”; idem.

Resuenan las palabras de Marquim: no se puede no recordar lo inolvidable, pero por qué conformarnos con describir lo que pasó si el cine es capaz de tanta maravilla.

## V. Tecnologías periféricas

Las formas del tiempo, subjetivas y objetivas, de los personajes y la historia, se encuentran desplegadas también en la objetualidad del tiempo, materializada en la temporalidad de los objetos y, en particular, en los objetos tecnológicos, como paradigma del desarrollo y la caducidad, la innovación y los desechos, la metrópolis y su periferia.

Subjetividad objetivada en las cosas, en su propiedad, su uso y su intercambio. *Branco sai...* tiene del futurismo la imaginación sobre la tecnología, del documental el objeto-recuerdo, y del presente el intercambio informal de una ciudad que vive de los desperdicios de la metrópolis, de los saberes del reciclaje y el pirateo, de la reutilización de los restos que expide el progreso, en la verosimilitud y el realismo de la vida suburbana contemporánea.

Los cuerpos de Marquim y Sartana ya son cuerpos tecnológicos, ortopédicos. El ascensor fabricado por Marquim para ingresar y moverse en su casa que, como la de Sartana, es una colección de materiales, colores y formas diferentes, anexados en el collage arquitectónico que compone el paisaje de Ceilândia. La radio de Marquim, con tocadiscos y vinilos que consigue en un mercado popular, en permanente reparación, pero también con viejas computadoras y modernos sistemas digitales de grabación, con los que reproduce la música de su pasado en el Quarentão y graba las pasadas y nuevas expresiones de la música marginal de protesta y comercial popular. La pierna ortopédica de Sartana, prótesis técnica que él interviene, repara y rearma, así como recolecta otras piezas en una chatarrería para otros miembros de la comunidad. La entrada futurista de la tecnología digital del hacker, que, en una habitación plagada de viejos aparatos de audio y video, le ayuda a piratear el programa propiedad de la empresa de ortopedia, para que Sartana pueda reprogramarla. La imprenta clandestina, que imprime los pasaportes falsos. La nave o cápsula del tiempo de Cravalanças —un viejo container, rasgo

industrial y comercial moderno convertido en promesa de futuro, devenido su vivienda precaria.

Pasado, presente y futuro nuevamente son activados para hacer del film una narración de la permanente interacción de los individuos con los objetos tecnológicos, introduciendo un registro cultural para plantearnos esa vinculación entre la civilización, el progreso, las formas de vida y la cuestión social. Como si el mundo de la vida, marginado del desarrollo, se encontrara siempre -y más que cualquier otro- construido prótesis sobre prótesis. Pero todo desplegado sobre el trabajo del reciclaje y el valor de uso, diferente al modo en que “recursos humanos” y “recursos tecnológicos” son intercambiados y consumidos por el capitalismo urbano. Diferente, pero no ajeno, porque en esta política cultural de lo desechable, donde se sostiene y recrea la existencia comunitaria, se encuentra también el vínculo oculto con la gran ciudad.

Los restos son, por otra parte, una paradigmática figura del pasado que acecha al presente, restos desaparecidos, enterrados, desechados, cuya presencia espectral reclama su restitución, su recuperación. Acaso parte del trabajo de la memoria en *Branco sai...*, implique esa ardua labor de recuperación y reparación, que no restituye el pasado tal cual fue, pero le tiende una mano, porque de otra manera permanecerá sepultado por los vientos del progreso.

En este barroquismo popular, no solo se pone en movimiento esta multifacética trama de representaciones. El film *Branco sai...*, la materialidad del film de Queirós, es la “presentación” misma de un cine marginal, donde la ausencia de presupuesto es transformada en una brillante estrategia de reciclado y recuperación de recursos, para hacer aquello que parecería estar vedado para un cine periférico: la ciencia ficción. En un tiempo en donde los recursos tecnológicos tienden a homogeneizar toda discusión sobre los medios necesarios, para la política, para la cultura, para la dominación como para la resistencia, Queirós lanza un desafío que trasciende el ingenio creativo y nos interroga sobre la demasiado concesiva aceptación de un diagnóstico de época. Los medios son más que meras herramientas, en ellos también se encuentra una memoria social y cultural, formas de vida, modos de resistencia.

## VI. Una lucha cultural

Montar un nuevo sistema de referencia para la experiencia, decíamos al comienzo, posibilitado desde el derecho a la ficción. La movilidad y multiplicación de las coordenadas espacio-temporales abre el goce de lo lúdico, pero devuelve, también, una afrenta: contra la prolijidad de las representaciones, contra la amnesia que roza la amnistía, contra la simplificación de las pasiones populares, contra “el colonialismo del buen gusto”<sup>11</sup>.

La bomba sonora, improvisado y magistral desenlace, condensa la combinación ficcional, pero no metafórica, entre guerra y cultura, donde adquiere toda una densidad política la crítica a las formas “democráticas” de transformación social. Las tensiones entre justicia y venganza, el encuentro entre lucha de clases y batalla cultural, toman el cielo por asalto sin romantización ni cinismo autocomplaciente. Lucha cultural, que tiene ecos gramscianos latinoamericanos, pero sortea sus dos extremos: el intelectualismo urbano y la mistificación popular, falsamente antagónicos, porque yermos para la lucha. La belleza de la ensoñación se troca por la belleza de una memoria capaz de combatir: Marquim incendia el sillón en una catarsis personalísima, pero esa imagen basta para encender el desasosiego de todos los poderes que se pretenden inconmovibles, a la vez que la llama de todas las resistencias.

La música, recurso privilegiado de los traslados sensibles en el film, es también un recurso de los traslados sociales según refiere Queirós<sup>12</sup>: una oportunidad de trabajo, de ganar más dinero; todo el que no hay para desarrollar el proceso soñado de filmación que para el director debería extenderse por años para que la fábula realmente se adhiera a los gestos y costumbres, a los espacios, y el producto final juegue con la fidelidad y el sesgo propios de un retrato. Y, sin embargo, el film lo consigue por otros medios: porque el rodaje se desarrolla en Ceilândia, porque los protagonistas de la historia real y

---

<sup>11</sup> Queirós, Adirley, en “Entrevista com Adirley Queirós: historiador do futuro”, *ídem*.

<sup>12</sup> Queirós, Adirley, en “Contradição permanente: uma conversa com Adirley Queirós”, *ídem*.

la ficción son los mismos, porque la crudeza y la magia son sus condiciones de existencia antes que un montaje ante la cámara.

Recordando en su nombre la incisiva actualidad de la exclusión y la represión, *Branco sai, preto fica* hace una apuesta generosa y abierta a la historia del cine y la periferia. Nos deja pensando si el cine es el que puede ampliar las posibilidades de la experiencia o si en cambio son las posibilidades del cine las que resultan enriquecidas con la experiencia de la periferia: *peligrosa, divina y maravillosa*<sup>13</sup>.

---

13 Entrevista al Colectivo Ceicine – Coletivo de Cinema de Ceilândia. *Zagaia*, nº 2, 2013, <http://zagaiaemrevista.com.br/article/entrevista-coletivo-ceicine-coletivo-de-cinema-de-ceilandia/>, accedido el 19/11/2019.

