

Brasilia-Ceilândia: narrativas y cartografías afectivas de una ciudad desdoblada

karina.boiola@gmail.com

por Karina Gisela Boiola

Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires; becaria doctoral CONICET
(Argentina)

Resumen

El artículo analizó los modos en que *A cidade é uma só?* (2011) y *Branco sai, preto fica* (2014), del director brasileño Adirley Queirós, cuestionaron las representaciones espaciales de la ciudad de Brasilia cristalizadas en la narrativa fundacional de la ciudad. Se postuló que los films trazaron *cartografías afectivas* de la ciudad de Ceilândia que permitieron rescatar la memoria afectiva de un pasado de violencia invisibilizada, dado que recuperaron la historia de las exclusiones sociales y territoriales de la periferia.

Palabras clave: Brasilia, Ceilândia, narrativa fundacional, cartografías afectivas, ficción documental.

Brasilia-Ceilândia: Narratives and Affective Cartographies of an Unfolded City

Abstract

This article analysed how the films *A cidade é uma só?* (2011) and *Branco sai, preto fica* (2014) by Brazilian director Adirley Queirós interrogated the representations of Brasilia created by the foundational narratives of the city. I suggested that the films drew affective cartographies of Ceilândia city that allowed rescuing the affective memory of a past of invisible violence since they recovered the history of the social and territorial exclusions of the periphery.

Keywords: Brasilia, Ceilândia, foundational narrative, affective cartographies, documentary fiction.

Brasilia-Ceilândia: narrativas y cartografías afectivas de una ciudad desdoblada

Cartografías afectivas de Ceilândia

La historia de exclusiones que signa la fundación de Brasilia y su problemática relación con sus ciudades-satélite es el hilo conductor que articula la filmografía de Adirley Queirós (1970), director brasileño oriundo de Ceilândia¹. En efecto, a través de recursos narrativos y audiovisuales heterogéneos, propios tanto de la ficción documental –los desvíos de archivo y la re-escenificación– como de la ciencia ficción –organizar la narrativa en torno a un cronotopo posapocalíptico (Skull, 2012) y adoptar una estética *cyberpunk* y *low-fi* (Suppia, 2017: 17), entre otros–, Queirós cuestiona las representaciones de progreso y bienestar proyectadas por el relato fundacional de la ciudad de Brasilia. Frente esa narrativa homogeneizante y totalizadora, cristalizada a partir de discursos políticos y de publicidades oficiales, el cine de Queirós abre, cincuenta años después de la fundación de la capital, un espacio fecundo para la aparición de las voces y las historias de las exclusiones sociales y territoriales de la periferia.

En este sentido, la narrativa audiovisual del director brasileño se articula en torno al desafío y la voluntad de construir una memoria de la periferia a partir del antagonismo²

¹ Adirley Queirós nació en Goiás y llegó a Ceilândia en 1977. Sus padres compraron un modesto terreno en la región y se trasladaron allí para buscar mejores condiciones de vida. Durante diez años fue jugador de fútbol profesional de tercera división hasta los 28 años, cuando sufrió un accidente que interrumpió su carrera futbolística. Debido a ello, reorientó su trayectoria e ingresó en la Escuela de Comunicación de la Universidad de Brasilia para estudiar cine. Su primera obra fue el corto documental llamado *Rap, o canto da Ceilândia* (2005). Ligada con la producción de videos de rap, Queirós fundó por esa época el colectivo “Ceilândia Film Collective” (Ceicine), que se propuso crear un cine propio de Ceilândia que cuestionara las representaciones cristalizadas de la periferia. En 2009, Ceicine produjo el corto *Dias de greve* y, posteriormente, los largometrajes que se analizan aquí, *ACÉUM?* y *BSPF* (Mesquita, 2018: 64; Gonçalves, 2020: 16-18).

² Sobre el antagonismo entre Brasilia y Ceilândia en el cine de Queirós, Edgardo Dieleke y Alvaro Fernández Bravo (2020) postulan que *Branco sai, preto fica* (2014) y *Era uma vez Brasília* (2017), el último largometraje del director, articulan una lectura de la sociedad y del poder a partir de una *lógica del complot*, cuyos protagonistas son las poblaciones periféricas pasadas, presentes y futuras que combaten, a través de recursos ligados con la ciencia ficción, al poder brasileño (en línea). En esa línea, Marco Antonio Gonçalves (2020) lee a *BSPF* como un *cine de combate visceral*, en el que el cuerpo y las subjetividades periféricas ocupan un lugar central (13). Asimismo, Cezar Migliorin y Felipe Schultz Mussel (2021) proponen que la obra de Queirós constituye un *cine de guerra* contra Brasilia, es decir, un cine que combate tanto las deficiencias y exclusiones

entre Brasília y Ceilândia (Depetris Chauvin, 2020: 2). Como dos caras de una misma moneda, ambas ciudades no pueden existir ni funcionar la una sin la otra, aunque la primera haya sido ampliamente retratada en una abundante iconografía visual, mientras que la segunda permanezca desconocida y silenciada (Dieleke y Fernández Bravo, 2020: en línea). Frente a ese vacío se erige el cine de Queirós, quien elabora la memoria de la exclusión de la periferia a través de un modo específico de pensar las relaciones espaciales entre Brasília y su ciudad satélite. Porque Brasília se constituye, en la filmografía del director ceilandés, como un significante que condensa mucho más que un lugar concreto: se convierte en la síntesis de los abusos, los crímenes y las arbitrariedades del Estado brasileño, entre otras formas de opresión de las poblaciones marginales (Mesquita, 2018: 64).

Como postula Irene Depetris Chauvin, el cine es un arte peculiarmente espacial que es capaz de articular cartografías sensibles, cognitivas, metafóricas y afectivas. A través de la materialidad de la imagen que registra el paso del tiempo y los itinerarios de personajes que trazan dimensiones geográficas y perceptivas, el cine es capaz de trazar configuraciones espaciales que cifran un modo específico de vincularse con el pasado desde el presente de su enunciación (2019: 10). Desde esa perspectiva, el objetivo de este artículo es pensar los modos en que Queirós elabora una memoria audiovisual de la periferia ceilandesa, al cuestionar las representaciones espaciales de Brasília que impuso la narrativa fundacional de la ciudad, a partir del análisis de sus dos primeros largometrajes, *A cidade é uma só?* (2011) y *Branco sai, preto fica* (2014). Para ello, haré hincapié en las dinámicas espaciales que se organizan entre Brasília y Ceilândia a través de los itinerarios y desplazamientos que trazan sus personajes en el espacio urbano, y en las formas de pensar y representar el espacio que proponen ambas películas.

De acuerdo con el crítico norteamericano Jonathan Flatley, el concepto de *cartografía afectiva* se refiere, por un lado, al modo en que los sujetos se relacionan con el espacio a partir de su historia afectiva. Por otro, Flatley propone que las obras de arte y las

que signaron al proyecto modernista estatal como las construcciones opresivas que predominan en representación de la periferia y sus cuerpos, marcados generalmente por la carencia, la violencia o el exotismo (153-154).

prácticas estéticas pueden pensarse en términos de cartografías afectivas que remiten al mundo histórico y a la vida afectiva de quienes habitaron los mismos espacios. Desde esa visión, los afectos constituyen un archivo de objetos que tensionan la lectura histórica del pasado y que las obras de arte permiten resguardar y recuperar en el presente (2008: 15). Propongo, entonces, que los films de Queirós que abordo aquí trazan cartografías afectivas de la ciudad de Ceilândia que permiten rescatar la memoria afectiva de un pasado de exclusiones. Cartografías que se convierten en un archivo afectivo que cuestiona el discurso modernizador de Brasilia como “ciudad nueva”, para así mostrar que la narrativa fundacional de Brasilia fue una operación discursiva que provocó la expulsión de la población pobre hacia la periferia.

Brasilia: narrativa fundacional de la “ciudad nueva”

El 21 de abril de 1960, en su discurso con motivo de la fundación de Brasilia, el entonces presidente de Brasil, Juscelino Kubitschek (1956-1961), pronunció las siguientes palabras:

No volvamos al pasado [...]. Cuando llegamos aquí, solo encontramos el silencio y el misterio de la naturaleza inviolable del vasto desierto. En el *sertão* brutal se multiplicaron los momentos felices en que percibimos que la ciudad joven tomaba forma y finalmente se levantaba [...]. Nuestro parque industrial y nuestro personal técnico fueron capaces de traducir en cemento y acero los audaces conceptos de la arquitectura moderna y el urbanismo. Esta ciudad se fundó porque teníamos la resolución de no contener más al Brasil civilizado en una franja a lo largo del océano, de no vivir más ajenos a la existencia de todo un mundo desértico, de reclamar posesión y conquista. Esta ciudad, recién nacida, ya se ha arraigado en el alma de los brasileños; ya ha elevado el prestigio nacional en todos los continentes; ya se ha señalado como una poderosa demostración de nuestra voluntad de progresar, como un índice del alto grado de nuestra civilización [...]. Desde esta meseta central, Brasilia extiende a los cuatro vientos los caminos de la integración

nacional definitiva: Belém, Fortaleza, Porto Alegre, y luego Acre. Y por donde pasan las carreteras, nacen aldeas, resucitan ciudades muertas y la savia del crecimiento nacional circula vigorosamente (Kubitschek, 1960: en línea)³.

En esta narrativa fundacional, Brasilia se postula como una ciudad viva que nace en el desierto, en el espacio vacío del *sertão* brasileño. La ciudad naciente cobra vida desde el acero y el cemento, sangre de sus arterias y materialización de las proyecciones del moderno planeamiento urbano encabezado por los arquitectos Lúcio Costa y Oscar Niemeyer. Para esta narrativa, Brasilia se efectiviza gracias a una generación talentosa de cuadros técnicos y a partir de la pujanza económica del país, cuyo parque industrial sienta las condiciones para posibilitar la rápida construcción de una ciudad que se presenta como la “capital de la esperanza” de Brasil.

Si tuviera que pensarse el *cronotopo* (Bajtín, 1989) que se desprende de esta narrativa fundacional, podría decirse que, en su coordenada temporal, la ciudad moderna se proyecta hacia el futuro. Brasilia es la materialización vertiginosa, en el presente, del ideal de progreso y modernidad representados por el lema desarrollista de Kubitschek, “cincuenta años en cinco”⁴. A su vez, la fundación de la ciudad constituye un punto de inflexión en la historia de Brasil, una línea divisoria que separa el pasado, asociado al vacío, al desierto y al atraso, del futuro, el cual se presenta como pujante y promisorio, vinculado además con el progreso económico, la esperanza y la civilización. Brasilia es el futuro y la posibilidad de dejar atrás un pasado que se quiere y se debe olvidar. En su eje espacial, la narrativa de la ciudad nueva opone la naturaleza virgen a la expansión urbana y manifiesta la necesidad de conquistar el espacio natural, que se concibe como vacío. Además, la elección del emplazamiento geográfico de la ciudad en el centro del país buscaba restablecer el equilibrio económico y social, favorecer la unidad de Brasil y diseminar la

³ Todas las traducciones del portugués (discursos políticos, fragmentos de diálogos de las películas, entrevistas al autor) son mías, a menos que se indique lo contrario.

⁴ Tatiana Hora Alvez de Lima, retomando el estudio de John Holston sobre la “utopía modernista” de Brasilia, sostiene: “Desde la campaña presidencial de JK en 1955, Brasilia era la meta-síntesis de su Plano de Metas, las cuales serían concretadas por su gobierno desde 1956 hasta 1961” (Alvez de Lima, 2016: 2, la traducción es mía).

“pujanza vital” de las zonas de la costa hacia todos los rincones de la república. Brasilia es, en esta narrativa, una utopía arquitectónica que se materializa a partir del hormigón, el cemento y el acero, materiales representativos del progreso urbanístico buscado por el modernismo brasileño⁵.

A pesar de estas proyecciones de una ciudad del progreso y del futuro, las condiciones económicas y sociales pronto pusieron en cuestión esas representaciones que la narrativa fundacional asoció a Brasilia. Porque no solo se necesitaron cuadros técnicos y planeamiento urbano para su construcción: la edificación vertiginosa de la ciudad también requirió de fuerza de trabajo. Gran parte de esta masa trabajadora provenía del Norte y del Nordeste, por lo que el nacimiento de Brasilia estuvo acompañado de la proliferación de asentamientos precarios en su periferia próxima, donde se ubicaron, precisamente, muchos de los trabajadores que participaron en su construcción y que no podían costear el alto precio de los alquileres en el centro de la ciudad (Alves de Lima, 2016: 7). De esta forma, el Plano Piloto (PP) –el área de la ciudad inicialmente diseñada por Lucio Costa en 1957– rápidamente fue ocupado por una población que no estaba contemplada en la planificación habitacional original de Brasilia.

Para solucionar esta situación, surgieron las denominadas “ciudades-satélite”: núcleos urbanos, ubicados aproximadamente a treinta kilómetros del Distrito Federal (DF), a donde fueron trasladados los moradores de la periferia de Brasilia hacia finales de la década de 1960. La ciudad –concebida inicialmente como un núcleo único– se consolidó, a lo largo de las tres primeras décadas de su desarrollo, como una capital polinucleada. Actualmente, se configura como un conurbano continuo, habitado por más de 2.500.000 habitantes (cifras de 2010) que se trasladan diariamente desde el PP a la periferia urbana. Por su parte, estas ciudades-satélite (Taguatinga, Núcleo Bandeirante, Gama, Sobradinho, Ceilândia, Samambia, Santa Maria, entre otras) nunca constituyeron núcleos autónomos con relación al área del PP (Saboia, 2012:2-3).

⁵ Sobre la “utopía urbanística” del modernismo brasileño, influenciado por figuras como Le Corbusier y Oscar Niemeyer, Álvaro de Lima postula que estas visiones arquitectónicas fueron debatidas en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, desde 1928 hasta mediados de la década de 1960 (2012: 5, la traducción es mía).

Como reconstruye Luciana Saboia, la población más pobre fue removida por fuera de los límites del PP. El discurso oficial sostuvo que el crecimiento urbano por fuera de estos límites se fomentaría para la preservación del ambiente y el cuidado del agua, y que esto no comprometería la cohesión entre el núcleo del PP y las ciudades-satélite. Esta población pobre se pensaba, en el discurso oficial, como “invasores”, ya que representaba una quiebra de los patrones de habitabilidad de la ciudad moderna. La promesa para la población fue que el desplazamiento a la periferia les garantizaría una casa propia que, aunque en un área distante, estaría emplazada en una zona con la misma infraestructura y planeamiento urbano que Brasilia (2012:2-3).

Pero este discurso conciliador pronto dio lugar a la expulsión violenta de la población de las favelas y asentamientos por fuera de los límites del PP. Ese fue el caso de Ceilândia, ciudad satélite localizada a veintiséis kilómetros del núcleo urbano de Brasilia y que hoy cuenta con más de 300.000 habitantes. Este núcleo urbano surgió a partir de la “Campanha de Erradicação de Invasões” (CEI) –de cuya sigla tomó, posteriormente, el nombre–, en marzo de 1971, que buscó remover a más de 80.000 personas que habitaban en Brasilia al poco tiempo de su fundación (Saboia, 2012: 3).

La ciudad se desdobra

A cidade é uma só? (ACÉUS?) toma como punto de partida la Campaña de Erradicación de Invasores (CEI) que dio origen a Ceilândia⁶. Su nombre hace alusión al jingle oficial de la campaña, “*A cidade é uma só!*”, la cual buscó, por un lado, fomentar el traslado de los invasores por fuera del área del PP y, por otro, obtener donaciones para ellos. El film presenta el testimonio de Nancy, quien, en su infancia, debió desplazarse con su familia desde la Villa IAPI a Ceilândia como parte de la CEI. Ella también integró el coro de niños que cantaba el jingle de la propaganda oficial. Asimismo, el documental introduce a Dildu –sobrino de Nancy, candidato del ficticio Partido Da Correría (en campaña para presentarse

⁶ El film surge a partir del edicto “Brasilia: 50 años” –con motivo de la celebración de los cincuenta años de la fundación de la ciudad– y fue producida parcialmente con fondos del Ministerio de Cultura y TV Brasil.

a elecciones distritales) y que trabaja, también, como personal de limpieza en la Universidad de Brasilia– y a Zé Antonio, agente inmobiliario y cuñado de Dildu.

Los créditos iniciales muestran una línea blanca sobre un fondo oscuro que traza el PP de Brasilia. Cuando el plano se completa, la figura se prende fuego y se destruye. Inmediatamente después de la escena inicial aparece el título de la película, cortado por una gran letra “X” blanca. Se escucha entonces la voz en *off* de Oscar Niemayer, que dice: “Ahí está Brasilia, después de tantos años, la ciudad que JK construyó con tanto entusiasmo. Una ciudad que vive como una gran metrópoli” (Queirós, 2011). Más adelante descubriremos, en el testimonio de Nancy, que la “X” que corta el nombre de la película hace referencia a la marca que se ponía en las viviendas de la Villa de IAPI que debían trasladarse a Ceilândia. Ya desde su título –en donde se cambia la modalidad exclamativa del *jingle* por una interrogación– y desde los créditos iniciales, *ACÉUS?* se posiciona críticamente con respecto a las representaciones de progreso y bienestar que proyectaba el relato fundacional de Brasilia.

En este sentido, la película erosiona el discurso totalizador y homogeneizante que caracterizó a la narrativa fundacional de la capital y a la propaganda oficial de la CEI. Se inscribe, por ello, en la serie de películas que cuestionaron el discurso modernista de Brasilia: el film pionero de Joaquim Pedro de Andrade, *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967) y *Conterrâneos velhos de Guerra* (1990) de Vladimir Carvalho (Mesquita, 2018: 69). A partir de la pregunta “¿La ciudad es una sola?”, el film tensiona la idea del discurso oficial de que Brasilia conforma un *continuum* simbólico, estructural y territorial con sus ciudades satélites. A la narrativa oficial, Queirós le opone (y propone) la historia de las exclusiones sociales y territoriales de Ceilândia. Pero también, al habilitar la aparición de la voz de sus moradores, de sus historias y de sus recorridos entre ambas ciudades, la película rompe con la idea de la unicidad espacial entre Brasilia y su ciudad-satélite que imponía el *jingle*.

Desde la ya clásica perspectiva que Michel De Certeau elabora en *La invención de lo cotidiano* (1990), el conflicto que muestra la película (la expulsión de los invasores) puede pensarse a partir de las nociones de *lugar y espacio* (2000: 123). La ciudad de Brasilia,

proyectada por el PP como un *lugar*, estable, ordenado, delimitado celosamente e idealizado⁷, se convierte en *espacio* a partir de la intervención de los invasores. Sin embargo, este *lugar practicado* pronto se revela contrario a los objetivos urbanistas, por lo que la expulsión de los invasores buscaría, desde esa perspectiva, reestablecer el ordenamiento inicial planteado por el PP. Para De Certeau, también, el discurso urbanístico promueve la producción de un espacio descontextualizado y la creación de la ciudad como un sujeto universal y anónimo (2000: 103).

Frente a esa concepción del discurso urbanístico modernista de Brasilia como una ciudad universal, única y proyectada hacia el futuro, la película muestra a Ceilândia como un espacio heterogéneo y cambiante, donde la multiplicidad es posible. A través de las reflexiones sobre el espacio que introduce Doreen Massey (2008), podría postularse entonces que esa ciudad satélite es un *espacio en proceso* (31), que se manifiesta como un desdoblamiento inevitable de Brasilia. *ACÉUS?* apuesta entonces por una forma específica de pensar la espacialidad centro-periferia, la cual permite recuperar la memoria ceilandesa desde una *escena etnográfica* (Gonçalves, 2020) que pone el acento en las experiencias, los desplazamientos, los modos de vida y los afectos de sus moradores en ese espacio desdoblado.

Por ello, el film se articula a partir de los *itinerarios* (De Certeau, 2000) que trazan Dildu y Zé Antonio en su recorrido diario de Ceilândia a Brasilia. El largo trayecto que separa al DF de su ciudad satélite está presentado a través de viajes constantes en transporte público y en un auto viejo⁸. Dildu debe viajar todos los días a su trabajo como empleado de limpieza en Brasilia. También, recorre las calles de Ceilândia para su campaña

⁷ Diseñado sobre un plano cartesiano, el PP de Brasilia es la base de su esquema disciplinar, en el que los ejes perpendiculares Norte-Sur determinan la localización espacial en la ciudad y definen las direcciones mediante la combinación de números y siglas correspondientes a ciertas "funciones urbanas": vivienda, escuela, iglesia, parque, etc. Esa disciplina del diseño urbano funciona a través de un sistema de elementos intercambiables. Las calles y las esquinas fueron sustituidas por un sistema de avenidas y rotondas sin obstáculos, en las que los conductores y peatones están invariablemente rodeados de áreas verdes y abiertas. Esa monotonía del diseño urbano propondría una experiencia urbana que pone el acento en lo privado: la privación del otro, del riesgo de la alteridad y de la efervescencia política de las calles (Migliorin y Schultz Mussel, 2021:149-150).

⁸ Migliorin y Schultz Mussel sostienen que el automóvil se convierte en una extensión pujante del cuerpo de sus protagonistas (2021:150).

electoral. Zé Antonio, como agente inmobiliario de la periferia, recorre Ceilândia en su vehículo destartalado y le refiere al director las transformaciones que ha sufrido la ciudad: donde antes había terreno baldío, ahora hay numerosas construcciones, pero sin terminar. La perspectiva de Zé Antonio es la del sentido comercial del espacio, dado que menciona, constantemente, la posibilidad de “lotear” y vender terrenos. Asimismo, la noción de *mapa cognitivo* es útil para pensar estos itinerarios. Jonathan Flatley afirma, al respecto, que se trata del proceso psicológico mediante el cual un individuo adquiere, almacena y decodifica información sobre su ambiente espacial cotidiano (2008: 76). En el film, vemos que Dildu y Zé Antonio no son capaces de manejarse con pericia en Brasilia: se pierden en la autopista, no saben qué salida tomar para regresar a Ceilândia, tienen que detenerse y consultar el plano de la ciudad. El diseño urbano homogéneo de Brasilia no les ofrece ninguna referencia concreta y distintiva para orientarse.

Sus mapas cognitivos, en cambio, se revelan adecuados para moverse en Ceilândia, espacio donde los personajes han trazado, también, sus *cartografías afectivas*: es decir, los aspectos afectivos de los mapas que guían a los individuos, junto con los mapas cognitivos, en el ambiente espacial y que, a su vez, inciden en la creación de itinerarios (Flatley, 2008: 77-78). Zé Antonio sabe exactamente todas las transformaciones que han experimentado las calles de Ceilândia: quién vivía en cada casa, qué construcciones nuevas se han hecho, qué terrenos quedan sin lotear, etc. Dildu, por su parte, recorre Ceilândia motivado por sus lazos sociales (amistades y amores), y por sus perspectivas de campaña. Sin embargo, al ver los imponentes edificios modernistas de la capital, Dildu recuerda que mucha gente murió allí, evocando el gran número de accidentes y muertes de obreros que participaron en la construcción de la ciudad, algunos de los cuales, incluso, terminaron enterrados en el concreto. Es decir, la única cartografía afectiva que puede trazar el personaje en Brasilia es aquella que recupera la memoria de quienes fueron indispensables para su creación y que fueron olvidados, expulsados o murieron en ese proceso.

Por su parte, los itinerarios de los personajes se complementan con el recurso del “desvío de archivo”, técnica que apunta a quitarle al archivo su función habitual en el documental –es decir, atestiguar una verdad sobre el pasado– y destacar su carácter de

construcción discursiva (Alvez de Lima, 2012: 8). En la película, los documentos de archivo (fotografías de la CEI, publicidades de la época, titulares de diario) se entremezclan con imágenes del presente. Una constante en el filme es la aparición de una grabación de radio de época, que se sintoniza en el auto o aparece en *off* en los viajes en transporte público de Dildu, y que permite contraponer la narrativa épica de la fundación de Brasilia con las imágenes presentes de la precariedad de la ciudad⁹. Por ejemplo, al comienzo del film hay un plano subjetivo desde el auto del Zé Antonio en el que se ven construcciones a medio terminar; Zé Antonio prende la radio y sintoniza la voz del presidente Kubitschek diciendo: “Miro una vez más el futuro de mi país y miro hacia este amanecer con una fe inquebrantable y una confianza ilimitada en su gran destino” (Queirós, 2011)¹⁰.

También, cuando Dildu regresa a Ceilândia por la noche en ómnibus, vemos un primer plano de su rostro mirando por la ventana y se escucha una grabación, similar al de una radio antigua, que dice: “Los largos caminos de la nueva civilización brasileña [...] Un vasto sistema circulatorio de un país cuya inmensidad territorial hace que la construcción de caminos vitales sea una aventura épica” (Queirós, 2011). Se trata de la voz en *off* de la película *As primeiras imagens de Brasília* (Jean Manzon, 1956), la cual acompaña un plano cenital de la ciudad que muestra cómo se construyen las calles de la futura Brasilia. Esta voz, reubicada en el contexto del filme de Queirós –ya no desde la gran perspectiva de las alturas que mostraba el film de Manzon, sino desde la subjetividad del primer plano del personaje–, evidencia que, para Dildu, las calles de Brasilia solo son el medio para ir y volver de un trabajo precario, en una ciudad donde no puede vivir y para la que, sin embargo, representa la fuerza de trabajo necesaria para su funcionamiento¹¹.

⁹ A propósito de Dildu –interpretado por Dilmar Durães– y Zé Antonio, Carlos Eduardo da Silva Ribeiro sostiene que su forma de hablar está impregnada de jerga y tiene una entonación típicamente local, que contrasta con el discurso aséptico de varios de los narradores cinematográficos que presentan las publicidades oficiales de la CEI (2019: 70).

¹⁰ Estas palabras fueron registradas en el Libro de Obras de la Ciudad de Brasilia, el 2 de octubre de 1956, cuando el entonces presidente fue a visitar el lugar donde se emplazaría la ciudad.

¹¹ Para Gonçalves, Brasilia se representa, en la visión de Queirós, desde la *perspectiva de la ventana* de autobuses que recorren el largo trayecto que separa las ciudades-satélite de su centro urbano, y constituye, por ello, un espejismo y una ilusión (2020:13). Al respecto, Queirós sostiene: “Brasilia es una ficción, bien podría ser un holograma porque siempre estás de paso por la ciudad, la gente no frecuenta Brasilia, la

Hacia una memoria de la periferia

Para el crítico Jacques Rancière (2005), “la memoria es obra de ficción” (82). No se trata del conjunto de recuerdos de una consciencia, sino que se establece a partir del vínculo entre datos, testimonios de hechos y rastros de acciones. Representa, por consiguiente, un ordenamiento específico de signos, rastros y monumentos (2005: 182). Por ello, el autor esboza la noción de *ficción documental*: el cine documental tiene la capacidad de disociar el trabajo artístico de la ficción y de la producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de realidad que se le asocia, por lo que permite construir sentido a partir de recursos y documentos heterogéneos (84). Desde esa perspectiva, *ACÉUS?* puede pensarse como una ficción documental. Mediante testimonios, documentos de archivo y un montaje que tensiona el valor de verdad de esos archivos en su contraste con un presente precario, la película cuestiona el discurso homogeneizante de la narrativa fundacional de la ciudad de Brasilia y la expone como una operación discursiva que provocó y avaló la expulsión de la población pobre hacia la periferia.

Sin embargo, los recursos del cine documental de los que se vale el film no se direccionan, solamente, a cuestionar dicha narrativa. Por el contrario, la concepción espacial de Brasilia como una *ciudad desdoblada* en el espacio heterogéneo de Ceilândia permite pensar, también, en la espacialidad como un componente fundamental de la construcción de identidades y subjetividades (Massey, 2008: 130). Sobre su historia como habitante de Ceilândia y el origen del film, Queirós explica:

Mis padres fueron expulsados de la ciudad de Brasilia, soy de la primera generación postaborto territorial. Vivo en Ceilândia, en las afueras de Brasilia, desde hace más de treinta años. Me convertí en cineasta y gran parte de mi trabajo

conocen por la ventana del autobús” (Ramos, 2014: 56). Esa perspectiva espacial que se construye desde el punto de vista del observador que está de paso por Brasilia, que el director experimentó cuando era estudiante y se desplazaba desde Ceilândia a Brasilia para asistir a la UnB (Gonçalves, 2020:28), es el que se recupera en *ACÉUS?* y el que articula los itinerarios de Dildu por la ciudad.

está relacionado con este tema. Todo lo que soy, lo que pienso, todo lo que mi generación es y cómo actúa es el resultado de esta contradicción de ser y no ser de Brasilia (Almeida, 2015: en línea).

La contradicción identitaria que supone la experiencia de *ser y no ser de Brasilia*, luego de cincuenta años de historia de una ciudad que es también dos ciudades, permite reflexionar sobre los vínculos entre espacio, memoria y subjetividad. En efecto, el film de Queirós intenta, como sostiene su director, construir una “memoria de la periferia” (Almeida, 2015: en línea) a partir de los itinerarios que sus personajes trazan en su ir y venir entre Brasilia y Ceilândia, y en las cartografías afectivas que trazan en ese *espacio en proceso*. En especial, la memoria ceilandesa se expresa a través de Nancy, testigo que vivió la expulsión de la CEI cuando era niña y que recorre Ceilândia en busca de materiales de archivo que recuperen ese hecho. Esa experiencia infantil de Nancy se re-escenifica, décadas después, en la película.

Ese procedimiento, común en el cine documental, se caracteriza por la escenificación de un evento que ocurrió en la realidad, muchas veces a través de la utilización de los personajes que participaron del evento en cuestión. Para Andrea França, este recurso posibilita “tensionar imágenes del presente y de la historia” (2013: 123). En la película, el testimonio de Nancy se combina con la re-escenificación del jingle, que se produce cada vez que ella lo canta en radios comunales y que tiene su apoteosis en una nueva edición de un coro de niñas que canta el jingle, esta vez dirigido por Nancy. El testimonio de la cantante evoca la experiencia de la CEI y contradice las promesas del discurso oficial: ella dice que llegar a Ceilândia fue “un choque”, dado que no había ni vivienda ni infraestructura adecuada, solo “mucho monte y mucho polvo” (Queirós, 2011).

Por su parte, el procedimiento de la re-escenificación se revela solo al final de la película. Al comienzo, vemos una escena del coro de niñas que canta el jingle y el color de su fotografía tiende al sepia, similar al de los documentos audiovisuales de la CEI que muestra el filme, por lo que suponemos, como espectadores, que se trata de una grabación de la época. Más adelante, descubrimos que Nancy se encuentra en la búsqueda de algún

registro audiovisual del coro en que participó y revela –en una radio comunal, a un oyente que se emocionó al escucharla, por ser de la misma generación, y le pide una copia del jingle– que no hay registro ni copias de aquel suceso. Hacia el final, la misma escena del coro de niñas se revela como re-escenificación: Nancy, adulta, dirige el coro y abraza a una de las chicas, de quien dice que se parece mucho a ella. Ese recurso permite crear un sentido propio –periférico y ceilandés– de aquella publicidad oficial que utilizó a los niños para generar empatía con la CEI. Una forma de recuperar la ausencia de registro del archivo oficial y de contraponer los recuerdos de la infancia a una visión del presente que, aunque precario y excluyente, no deja sentirse como optimista.

Ceilândia: una ciudad de ciencia-ficción

Branco Sai, Preto fica (BSPF) retoma, al igual que su antecesora, un hecho verídico, signado por la violencia estatal. En 1986, un baile de “função” (*black music* y *funk*) en Ceilândia fue invadido abruptamente por fuerzas policiales que, bajo la excusa de una redada antidroga, reprimieron violentamente a los jóvenes que allí se encontraban. Al grito de “blancos afuera, negros adentro” la represión selectiva solo castigó a los jóvenes negros y pobres. Nuevamente, el film de Queirós toma su nombre de una frase que expresó la exclusión y la violencia hacia una parte de la población. Esta vez, la frase delimitó quiénes tenían el derecho a salvarse y a escapar de la represión, y quiénes debían quedarse a sufrir la violencia. El adentro y el afuera de la violencia policial estaba marcada por la “frontera” que constituía el color de piel.

Los personajes que muestra la película, Marquim (Marquinho da Tropa) y Sartana (Shokito) fueron víctimas de esa violencia. Y sus cuerpos están marcados por sus huellas: Marquim recibió un disparo y quedó parapléjico, y Sartana, en su intento de escapar del lugar, fue atropellado por la caballería. Eso produjo que una de sus piernas fuera aplastada y tuviera que ser amputada. El film apuesta, de nuevo, por la re-escenificación como estrategia para reconstruir este hecho traumático, ya que los actores que encarnan a los personajes “actúan de sí mismos”. Es decir, vivieron efectivamente esa experiencia de

violencia en el pasado, que vuelven a escenificar en la película. Hay un tercer personaje que irrumpe en esta “modalidad documental”¹². Se trata de Dilmas Cravalaças (Dimas Duraes), un viajero en el tiempo que viene del futuro con el fin de encontrar pruebas para enjuiciar a los responsables de aquella represión. Pero, durante su viaje, el futuro se vuelve distópico, ya que un golpe de Estado instauro en el poder a un gobierno de derecha religiosa, la Vanguardia Cristiana.

La aparición del viajero en el tiempo que introduce Queirós constituye, sin dudas, una apuesta por incluir en *BSPF* uno de los tópicos que más influencia ha tenido en la ciencia ficción: el viaje fantástico (Clute, 1995: 765). Al respecto, la crítica especializada coincide en señalar el viraje del director hacia la ciencia ficción a partir de su segundo largometraje. Cláudia Mesquita propone que el desvío hacia la ciencia ficción le permite a Queirós elaborar un refugio de recuerdos y un espacio de invención colectivo a través de la creación de una heterocronía –un tiempo otro– que articula una *contra memoria* de la periferia (2018: 61). En sintonía, Angela Prysthon sugiere que, a través de una heterotopía fílmica que inaugura un mundo alternativo, *BSPF* moviliza convenciones y dispositivos de la ciencia ficción para articular una crítica a problemas políticos actuales (2015: 2). Para Alfredo Suppia, *BSPF* constituye un proyecto de insubordinación que, al apostar a una estética propia de la ciencia ficción, cuestiona las formas más establecidas de representación de hechos reales (2017: 3). Edgardo Dieleke y Alvaro Fernández Bravo postulan que la politización de la memoria de la periferia se da en el film a partir de la temporalidad propia de la ciencia ficción y de las geografías urbanas que muestran a Ceilândia como la versión chatarra de Brasilia (2020: en línea). Cezar Migliorin y Felipe Schultz Mussel hacen hincapié en la relevancia que las máquinas, en tanto objetos cinematográficos, tienen en *BSPF* para desplegar una crítica bélica en contra de Brasilia (2021: 147-148).

Esos abordajes críticos del film de Queirós proponen, en sus diversas modulaciones, que la apuesta de *BSPF* por recursos, estéticas y tópicos propios de la ciencia ficción le

¹² En sus rasgos de ficción documental, la película adopta una modalidad documental “reflexiva”, dado que hace evidente sus condiciones de representación, para así poner en tensión la “impresión de realidad” que el documental supone (Nichols, 1997: 66).

permiten al director habilitar temporalidades y espacios alternativos que funcionan como una crítica a los ideales de progreso y modernidad que representa la ciudad de Brasilia. A su vez, ese cuestionamiento abre la posibilidad de crear una memoria y un espacio de invención de la periferia. En consonancia, considero que la inclusión de elementos propios de la ciencia ficción¹³ en el segundo largometraje de Queirós se inspira en aquellas metáforas que el discurso fundacional de Brasilia utilizó para justificar la expulsión de la población pobre del PP –la periferia urbana como ciudad-satélite y la población pobre como invasores–; esas metáforas, llevadas al extremo en *BSPF* a través de un cronotopo posapocalíptico (Skull, 2012) y una estética *low-fi* (Suppia, 2017) –y en combinación con los recursos de la ficción documental–, ponen de manifiesto la violencia de una operación discursiva que posibilitó la exclusión simbólica, económica y social de la periferia ceilandesa.

Si nos detenemos en la denominación de Ceilândia como una ciudad-satélite, la asociación con el campo semántico de la astronomía –del cual se ha nutrido profusamente la ciencia ficción (Clute, 1995: 768) – salta a la vista. Por definición, un satélite es un cuerpo celeste de menor tamaño que orbita alrededor de otro cuya masa es superior (y, por lo tanto, está “cautivo” de su gravedad). Ceilândia, como vimos en *ACÉUS?*, es una ciudad que depende completamente de Brasilia (Dildu, por ejemplo, vive en Ceilândia y trabaja en el DF) y no puede conformar un núcleo urbano autónomo. También, su origen está unido, indefectiblemente, al nacimiento de Brasilia: sus habitantes, masa trabajadora, posibilitaron la construcción de la capital. La metáfora de la ciudad-satélite, de ese modo, se revela en su más cruda literalidad. Como se vio, esta población (y sus intervenciones espaciales en Brasilia) no estaba contemplada en el planeamiento habitacional original, por lo que se la expulsó, primero, hacia la periferia inmediata y, luego de la CEI, a treinta

¹³ La apuesta de Queirós por la ciencia ficción se redobla en su último film, *Era uma vez Brasília* (2017). La película cuenta la historia de un viajero intergaláctico (proveniente de un planeta que es, en su totalidad, tan precario como Ceilândia) que viaja a la Tierra para asesinar a JK, antes de que Brasilia sea inaugurada. Pero el viajero se pierde y llega al año 2016. Los elementos genéricos de la ciencia ficción están, en este caso, en primer plano, pero Queirós también incluye recursos de la ficción documental, como el desvío de archivo de las voces de Dilma Rousseff y Michel Temer.

kilómetros del DF. Sus habitantes fueron concebidos –desde la visión del planeamiento urbano y desde las políticas públicas que posibilitaron su desarrollo– como invasores.

Por eso, Ceilândia constituye el *lugar otro* de Brasilia, su *heterotopía*. Foucault concibe esa noción como una alteridad radical en relación con otros espacios: se trata de *contra lugares* fuera de todos los lugares que, sin embargo, son efectivamente localizables. Si las utopías son emplazamientos sin lugar real, las heterotopías consisten en *contra emplazamientos* que se destinan a neutralizar y purificar otros espacios, y donde todos los emplazamientos al interior de la cultura se encuentran, simultáneamente, representados, cuestionados e invertidos (2010: 3). El surgimiento de Ceilândia, como se vio, permitió “purificar” el PP de aquellos invasores que alteraban el equilibrio habitacional de Brasilia. Pero este desdoblamiento de la capital, por el solo hecho de existir y de haberse originado a través de la expulsión y la exclusión, erosionó las representaciones de progreso y bienestar social que supuso la fundación de la capital. Siguiendo la clasificación propuesta por Foucault, Ceilândia podría pensarse entonces como una *heterotopía de desviación*: aquel lugar otro donde se envía a los individuos cuyo comportamiento se aparta de las normas sociales (2010: 4). Pero, en el caso de los invasores, no se trata de sujetos que no siguen la norma (como los locos o los reos), sino aquellos individuos que han quedado por fuera del planeamiento urbano, del bienestar económico y de la inclusión social, cuyas intervenciones habitacionales en el espacio homogéneo y ordenado del PP se anulan y se excluyen, y se direccionan al mero papel de mano de obra barata para el gran centro urbano de la capital.

Esa condición espacial de Ceilândia como heterotopía resuena en películas canónicas del *cyberpunk* como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), en la que el planeta Tierra se convierte, en un futuro distópico, en un espacio precario con paupérrimas condiciones de vida, en el que solo viven los marginados de la sociedad. En esa línea, Gonçalves reconoce en *BSPF* un efecto *Blade Runner*, dado que la película trabaja con la posibilidad imaginativa de recrear el espacio urbano de la periferia de Brasilia en el plano de la pesadilla y de la ironía (2020: 24). Al comienzo de la película se ven letras blancas sobre un fondo negro que dicen “Antigua Ceilândia”. A continuación, hay una subjetiva

de Marquim que muestra el barrio donde vive: es de noche, hay construcciones precarias de varios pisos, techos de chapa, calles polvorientas y sin asfaltar, poca iluminación ¿En qué tiempo específico ubica a los espectadores la leyenda del inicio? Las locaciones nos muestran a una Ceilândia muy similar a aquella que vimos en *ACÉUS?* Además, la tecnología parece ser contemporánea al presente de los espectadores: autos, equipos de audio, micrófonos, auriculares, televisores de pantalla plana, etc. También, si se tiene en cuenta la edad aproximada de los personajes (quienes eran jóvenes en 1986), podría ubicarse al presente de la diégesis en un punto temporal similar al del estreno de la película. Pero, luego se descubre, en ese presente que le resulta familiar al espectador hay “áreas de control” de la ciudad de Brasilia, policías de “bienestar social” y se requiere de un pasaporte para trasladarse desde Ceilândia al DF.

Se trata, entonces, de un presente ucrónico cuya construcción se articula a partir de la pregunta: ¿Qué pasaría si se llevasen al extremo las condiciones de exclusión que signaron la fundación de Brasilia y el surgimiento de las ciudades-satélite? La escenografía y la dirección de arte de *BSPF* contribuyen a la elaboración de ese presente ucrónico, dado que la película presenta una atmósfera de decadencia que se construye a partir de una estética *low-fi*, modesta y realista, que no utiliza efectos especiales sofisticados y que hace mención explícita a un paradigma analógico y a un contexto de baja tecnología (Suppia, 2017: 17). Aún más, como propone Mesquita, los elementos que constituyen el *novum* (es decir, el punto estratégico de la especulación ficcional en las historias de ciencia ficción) en *BSPF* están asociados con la precariedad, los escombros y las ruinas. “Contrario a lo que se aseguraba en la utopía de la ciudad del futuro, aquí el pasado histórico tiene una fuerte influencia sobre la ficción y el presente”¹⁴, sostiene la autora (2018: 74). En efecto, al imaginar a la Antigua Ceilândia como un presente ucrónico en el que se ha acentuado el pasado de exclusión de la periferia y cuyas condiciones materiales no distan mucho del presente que vimos en *ACÉUS?*, Queirós demuestra que en la periferia ceilandesa ya se vive el futuro distópico que imagina la ciencia ficción canónica. Por ello, *BSPF* podría

¹⁴ La traducción del inglés es mía.

ubicarse en el contexto de un *cine de ciencia ficción del sur* o un *cyberpunk del Tercer Mundo* (Suppia, 2017: 6).

La exclusión centro-periferia, Brasilia y Ceilândia, está marcada en el presente de la diégesis por la idea de la *frontera*. Alejandro Grimson ha abordado el vínculo entre las *fronteras políticas, simbólicas e identitarias*. En el caso de Brasilia y Ceilândia, el primer corte entre ambas es de orden simbólico (Brasilia es próspera, espacio de oportunidades, de ordenamiento urbano, de bienestar social; Ceilândia, por el contrario, precaria y empobrecida), pero también está promovido y favorecido por factores económicos. En *ACÉUS?*, dos de las propuestas de campaña de Dildu eran que los habitantes de Ceilândia pagaran igual tarifa para trasladarse a Brasilia y que hubiera actividades recreativas en la ciudad satélite (cine, por ejemplo) a precios accesibles. En este caso, la desigualdad económica trae aparejada la distribución desigual de los bienes simbólicos asociados al arte, la cultura y el esparcimiento. También, limita (o hace más dificultoso) el traslado entre Ceilândia y Brasilia. Ya en *BSPF*—que Suppia clasifica como una *Borderland science fiction film* (2014: 12)—, esta suma de desigualdades que conforman la *frontera simbólica* entre la capital y la periferia se vuelve *frontera política*: hay una institucionalidad en la división (de ahí el pasaporte y los controles “migratorios” para entrar y salir de Brasilia), que marca aún más la diferencia entre sus habitantes (2014: 13).

Cartografías afectivas posapocalípticas

El cronotopo *posapocalíptico* que el investigador finlandés Petter Skult describe retomando la noción bajtiniana puede servir para pensar el tiempo y el espacio de *BSPF*. El film adopta ciertas modalidades de este cronotopo, aunque sin proponerse como una película específicamente posapocalíptica. Sobre la coordenada temporal del cronotopo, Skult sugiere que el prefijo “pos” denota un tiempo posterior al apocalipsis, es decir, un tiempo que le sigue al fin del mundo tal como lo conocemos. Ese giro, por su parte, habilita otras dos temporalidades: el preapocalipsis y el apocalipsis en sí (2012: 2). Ahora bien,

¿cuál es el suceso que marca el *antes* y el *después* en la película? No se trata de un hecho que implique el “fin del mundo” sino, más bien, el final de la vida tal cual la conocían los personajes: la represión de 1986, en Querantão. Sartana dice:

El fin de Querantão fue un poco así, como el fin de una etapa de mi vida. El fin de una de mis vidas. Empecé otra vida. Y fue otro shock. Cuando salí del hospital, tuve miedo de enfrentar la realidad. Enfrentar las calles donde bailábamos. Por donde pasaba, recordaba cosas. Nos quedábamos mucho en la esquina de la escuela, sentados en una cañería. Allí conversábamos, inventábamos coreografías [...] Parecía que toda la ciudad era parte de mi vida. Parecía que habían cortado todo aquello de mí. Era una parte que yo estaba perdiendo, no tenía más derecho de estar en aquella esquina (Queirós, 2014).

Desde esta perspectiva, el preapocalipsis es el momento de la juventud, la diversión, el amor, los amigos, la posibilidad de tejer lazos sociales en torno a la música y el baile. El posapocalipsis, en cambio, es ese presente ucrónico, donde los personajes llevan en su cuerpo la marca de la violencia policial, una corporalidad que, además, no les permite ser parte de la ciudad y su red de afectos y sociabilidades. Marquim ya no es DJ en las fiestas de Querantão, sino que está aislado, pasando música en una radio que no sabemos si alguien escucha. Sartana no puede bailar ni moverse de la misma manera y su familia lo ha llorado como si estuviese muerto.

Sobre el sentido espacial del cronotopo, Skult sostiene que en la temporalidad del posapocalipsis el paisaje se percibe como familiar y desconocido a la vez, dado que el espacio se experimenta desde la óptica del preapocalipsis (2012: 1). Como muestran las palabras de Sartana, los espacios frecuentados antes de la represión, alguna vez propios, han quedado clausurados. A su vez, se evocan desde la mirada melancólica de lo que fue: la esquina querida, donde se bailaba y se cantaba, pierde su sentido de pertenencia y Sartana extraña a los amigos, el baile, la música y todas las significaciones pasadas de sus espacios. La ciudad le pertenecía, pero “se le amputó” (junto con parte de su

corporalidad). Por lo que el cuerpo amputado se vuelve, en el film, una sinécdoque de la ciudad amputada (Gonçalves, 2020: 22). Por eso, como propone Skult, la espacialidad del cronotopo posapocalíptico está signada por el sentido de lo siniestro freudiano (*unheimlich*): espacios familiares y conocidos se vuelven extraños y ajenos para los sobrevivientes de la represión (2012: 4). El hecho de 1986, también, anuló sus cartografías afectivas pasadas, sus itinerarios marcados por la afectividad, en la ciudad. A partir del hecho traumático de la represión y la pérdida corporal, los espacios ya no son los mismos y, por lo tanto, tampoco pueden vivirse de la misma manera (tanto a nivel afectivo como motriz).

¿Qué desplazamientos posibles hay, entonces, para estos cuerpos marcados por la violencia policial, en una ciudad precaria de ciencia ficción, marcada por la desigualdad institucionalizada? La represión y la pérdida habilitan y dan comienzo a una serie de nuevos itinerarios por la ciudad. Sartana recorre las calles de Ceilândia en busca de prótesis usadas, para así armar brazos y piernas ortopédicas para otras personas que hayan sufrido una amputación. El *novum* que Mesquita asocia con los restos y los derechos, en este caso, es el que permite que Sartana trace nuevas cartografías afectivas en una ciudad que le fue amputada, cartografías que le permiten, a su vez, crear un nuevo sentido de comunidad con aquellos que se encuentran en su misma situación. Es decir, una *comunidad afectiva* que se teje en torno a la *falta* (Butler, 2003: 468): a la pérdida corporal y del bienestar material. Marquim, por el contrario, ve limitada su movilidad casi exclusivamente a su casa, en la cual ha improvisado un ascensor y una rampa eléctrica: una suerte de “búnker” desde donde emite un programa de radio en el que cuenta, con música y rapeando, los sucesos de la represión. En su caso, las máquinas se convierten en una extensión de su corporalidad (Migliorin y Schultz Mussel, 2021: 150) que le permiten compensar de algún modo la pérdida de su movilidad; la radio, por su parte, en una extensión de su voz que insiste en recuperar la memoria de la represión violenta que cambió para siempre sus modos de desplazarse en el espacio.

A partir de ese hecho pasado, también, se reorganizan las posibilidades de transitar libremente entre Brasilia y Ceilândia. Como se dijo, en el presente utópico de la película

es necesario tener un pasaporte para hacerlo y, si no, se debe permanecer en los “núcleos habitacionales” de la periferia. Esto exacerba la idea de Ceilândia como heterotopía, dado que, para Foucault, esta “supone siempre un sistema de apertura y uno de cierre que, a la vez, las aíslan y las vuelven penetrables” (2010: 4). Las cartografías afectivas de estos personajes, entonces, están signadas por la represión estatal y por la violencia de un Estado que, en ese presente ucrónico que elabora la película, ha institucionalizado la segregación de la población periférica. Por eso, así como las calles de Ceilândia se perciben como ajenas para sus personajes, también ese presente ucrónico se revela, para el espectador, como inquietante: familiar y extraño a la vez. Ceilândia, espacio reconocible, en una temporalidad muy similar a nuestro presente actual, es, sin embargo, ajena. Se sitúa en un presente alternativo, siniestro, donde los rasgos excluyentes y expulsivos que caracterizaron los procesos de modernización urbana y desarrollo económico se han llevado al extremo (quizás, solo un poco) y le revelan al espectador las posibles consecuencias de continuar por el camino actual. Porque, en efecto, el espacio de Ceilândia –tanto en el presente ucrónico de la película como en el presente “real”– es un *junkspace*. Es decir, en términos de David Moriente (2014), aquello “que queda después de que la modernización haya seguido su curso o, más concretamente, lo que se coagula mientras la modernización está ocurriendo, su secuela” (2014: 31).

Por ello, el film puede pensarse como una *ficción prospectiva*. Para Fernando Moreno e Ivana Palbrik (2011), este tipo de ficciones constituyen una “rama de la ciencia ficción que emplea las herramientas del género para desarrollar crítica cultural, política, social, filosófica, económica” (122). En efecto, *BSPF* presenta rasgos genéricos híbridos entre la ficción documental y la ciencia ficción: en cuanto a la primera, el procedimiento de la re-escenificación y la inclusión de imágenes de archivo (fotografías de los bailes en Querantão); respecto de la segunda, el viajero en el tiempo y un cronotopo que se organiza en torno a la noción de posapocalipsis. Estas operaciones funcionan “prospectivamente”: en conjunto, permiten organizar una marcada crítica a la violencia policial, a la precariedad social y económica, y a la ausencia de un Estado que no les otorga derechos básicos a sus ciudadanos, pero que les impone fuertes controles represivos.

Esta crítica se acentúa con el giro final de la película. Marquim construye un artefacto con el que, a través de fuertes frecuencias sonoras, destruirá la ciudad de Brasilia (ayudado por Sartana y otros ceilandeses). Se trata de la venganza de la periferia, de los negros, de los pobres y de los excluidos, a través de una manifestación artística de Ceilândia, su música. Al respecto, Depetris Chauvin sugiere que la música de la periferia que incluye el film funciona como un *vibratorium* que les permite a sus personajes excluidos agenciar el odio y la frustración, consecuencia de la represión y la marginalidad (2020: 107), hacia un intento de redención que, simultáneamente, destruye la noción de futuro. En efecto, la destrucción de una capital que los ha marginado (material y simbólicamente) se da, en la película, a través de la música de la periferia, escuchada y creada en Ceilândia.

Conclusiones

Las películas de Adirley Queirós que se han analizado aquí introducen nuevos sentidos sobre la ciudad de Brasilia, dado que cuestionan la narrativa homogeneizante que caracterizó a la fundación de la ciudad. Este discurso fundacional, como se vio, proyectó la capital hacia el futuro y prometió progreso económico y bienestar social. Pero la existencia de Brasilia supuso la exclusión de quienes habían colaborado con su propia construcción. La ciudad nueva nació, así, marcada por la violencia de la expulsión y la precariedad, y se desdobló en el espacio heterogéneo de Ceilândia. Como muestra *ACÉUS?*, el *continuum* territorial, estructural y simbólico que la capital mantendría con sus ciudades satélite se reveló como una mera promesa de la propaganda oficial. Además, el film propone que esta proyección hacia el futuro de Brasilia, a más de cincuenta años de su inauguración, solo trajo progreso para unos pocos y exclusión para muchos.

Por su parte, *BSPF* vuelve a pensar en estas cuestiones, pero, esta vez, a través de la combinación de recursos de la ficción documental y elementos propios de la ciencia ficción. La violencia de la represión de Querantão marcó un punto de inflexión en la vida de sus personajes y representó, a su vez, la pérdida de los espacios queridos de la juventud

y de sus cartografías afectivas. Pero, también, como sobrevivientes de esta violencia, Marquim y Sartana le devolverán a la capital excluyente toda su violencia: su artefacto, nutrido de la música ceilandesa, destruirá a Brasilia y a todas sus representaciones de progreso, modernidad y bienestar.

Por eso, ambas películas trazan, desde una reflexión sobre la desigualdad que signó la fundación de Brasilia a partir de la espacialidad, *cartografías afectivas* de la ciudad de Ceilândia. Al poner en primer plano ese espacio otro que es Ceilândia, sus habitantes, sus experiencias y sus itinerarios posibles –o amputados– entre el centro y su periferia, *ACÉUS?* y *BSPF* cuestionan las representaciones espaciales canónicas de Brasilia. Por ello, ponen de manifiesto que la narrativa fundacional de la “ciudad nueva” fue una operación discursiva que, en lugar del bienestar prometido y a través de las metáforas concebidas para justificar la expulsión de la población pobre a la periferia, solo trajo miseria, precariedad y violencia. Condiciones que, aunque invisibilizadas en la iconografía tradicional sobre Brasilia, siguen vigentes en el presente –como evidencia *ACÉUS?*– e, incluso, en las temporalidades alternativas que propone *BSPF*.

Bibliografía

Almeida, Carol. “Entrevista: Adirley Queirós, diretor de Branco Sai Preto Fica”, en *Fora de Quadro*, 2015. Disponible en: <https://foradequadro.com/2015/03/19/entrevista-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica/>. Consultado en línea: 30 de marzo de 2021.

Alves de Lima, Tatiana. “Imagens táticas contra utopia modernista: Investigando as primeiras imagens de Brasília e a cidade é uma só?”, en: *Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação*, agosto, 2016, pp. 1-18.

Butler, Judith. “Afterword: After loss, what then”. *Loss*. Eng, David y Zazanjan, David. (Eds.). University of California Press: Berkeley, 2003.

Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer (1)*. Trad. Alejandro Pescador. Universidad Iberoamericana: México, 2000.

Clute, John y Nicholls, Peter (eds.). *The Encyclopedia of Science Fiction*. St. Martin's Press: Nueva York, 1995.

Da Silva Ribeiro, Carlos Eduardo. "A representação da Ceilândia e dos ceilandeses no cinema de Adirley Queirós", en: *Século XXI, Revista de Ciências Sociais*, junio, 2019, pp. 53-91.

Dieleke, Edgardo y Fernández Bravo, Alvaro. "Era una vez Ceilândia: ucronía y chatarra para la capital que no fue", en: *Kilometro111*, agosto, 2020. Disponible en: <http://kilometro111cine.com.ar/era-una-vez-ceilandia-ucronia-y-chatarra-para-la-capital-que-no-fue/>. Consultado en línea: 1 de junio de 2021.

Depetris Chauvin, Irene. *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin American Research Commons: Pittsburg, 2019.

----- . "La docu(ciencia)ficción como máquina de circulación de afectos. Música, vibración y temporalidades desarticuladas en *Branco sai, preto fica (2014)*", en: *MusiMid*, 2020, pp. 103-132.

Flatley, Jonathan. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Harvard UP: Cambridge, 2008.

Foucault, Michel. *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Nueva Visión: Buenos Aires, 2010.

França, Andrea. "El cine documental y el retorno de lo que fue", en: Andermann, Jess y Fernández Bravo, Alvaro (eds.). *La escena y la pantalla: Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Colihue: Buenos Aires, 2013, pp. 123-137.

Gonçalves, Marco Antonio. "Blade Runner BR, 2071. Sitiando fronteiras entre Ceilândia e Brasília (o cinema de Adirley Queirós)", en: *Revista de antropologia*, 2020, pp. 12-34.

Grimson, Alejandro. "Las culturas son más híbridas que las identificaciones. Diálogos interantropológicos", en: *Los Límites de la Cultura. Crítica de las Teorías de la Identidad*. Siglo XXI: Buenos Aires, 2011, pp. 1-22.

Migliorin, Cezar y Schultz Mussel, Felipe. "O cinema de guerra da Ceilândia: As máquinas de Adirley Queirós contra a utopia de Brasília", en: *ALCEU*, enero-abril, 2021, pp. 146-160.

- Massey, Doreen. *Pelo espaço. Uma Nova Política das Espacialidades*. Bertrands Brasil: Rio de Janeiro, 2008.
- Mesquita, Cláudia. "The Future's Reverse: Dystopia and Precarity in Adirley Queirós's Cinema", en Burucúa, Constanza y Sitnisky, Carolina (eds.). *The Precarious in the Cinemas of the Americas*. Palgrave Mcmillan: Londres, 2018, pp. 61-79.
- Moreno, Fernando Ángel y Palibrk, Ivana: "La ciudad prospectiva", en: *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 2013, pp. 119-131.
- Moriente, David. "Paisajes urbanos de la ciencia ficción", en: *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 2014, pp. 23-43.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós: Barcelona, 1997.
- Prysthon, Angela. "Furiosas Frivolidades: Artíficios, Heterotopias e Temporalidades Estranhas no Cinema Brasileiro Contemporâneo", en *Revista Eco Pós*, 2015, pp. 1-9.
- Queirós, Adirley. *A cidade é uma só?* (72 min.). Ceicine, Cinco da norte: Brasília, 2011.
- . *Branco sai, preto fica* (93 min.). Ceicine, 400 filmes: Brasília, 2014.
- Ramos, Talita Silva Porto. "Fora de campo: a identidade, a heterodoxia e o fazer cinematográfico de Adirley Queirós" (Tesis de grado, carrera de Ciencias Sociales, Universidad de Brasília, 2014).
- Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Paidós: Barcelona, 2005.
- Saboia, Luciana. "'A cidade é uma só?', Luta por reconhecimento na relação centro-periferia em Brasília", en *Actas del III Seminario Internacional Urbicentros*. Salvador da Bahia, 22 a 24 de octubre, 2012.
- Skult, Petter. "The Post-Apocalyptic Chronotope", 2012. Disponible en: http://www.interdisciplinary.net/criticalissues/wpcontent/uploads/2012/05/postapocalypticchronotope_skult.pdf. Consultado en línea: 30 de marzo de 2021.
- Suppia, Alfredo. "Acesso negado: circuit bending, borderlands science fiction e lo-fi sci-fi em Branco Sai, Preto Fica", en: *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, enero-abril, 2017, pp. 2-22.