

La docu(ciencia)ficción como máquina de circulación de afectos. Música, vibración y temporalidades desarticuladas en *Branco Sai, Preto Fica* (2014)

Documentary (science) fiction as a machine for the circulation of affects. Music, vibration and disjointed temporalities in *White Out, Black In* (2014)

IRENE DEPETRIS CHAUVIN
CONICET – Universidad de Buenos Aires
ireni22@gmail.com

Resumen: Este artículo analiza el potencial político y afectivo de las temporalidades desarticuladas en el documental ficcional *Branco Sai, Preto Fica* (2014) de Adirley Queirós. Considerando el proyecto del director de fabular una memoria de y desde la periferia, en esta película se considera la relación singular de los personajes/actores con la performance de la música y la máquina del tiempo como “vibratoriums” que permiten una circulación empoderadora de afectos. Así, a partir del “melancolizar” y del agenciamiento del odio las dos víctimas de la violencia policial logran destruir el futuro y romper con el optimismo cruel de la utopía modernista brasileña.

Palabras-clave: Ciencia ficción documental; música; vibración; afecto; memoria.

Abstract: This article analyzes the political and affective potential of disjointed temporalities in the fictional documentary *Branco Sai, Preto Fica* (2014) by Adirley Queirós. Bearing in mind the importance of fabulation for the creation of a memory from the perspective of those who were forced to live in the periphery of Brasilia, this film considers the relationships of the characters / actors with the performance of music and the time machine as “vibratoriums” that allow an empowering circulation of affects. Thus, through the active act of melancholy and the agency of hate, the two victims of police violence manage to destroy the future and escape from the cruel optimism of the Brazilian modernist utopia.

Keywords: Science Fiction Documentary; Music; Vibration; Affect, Memory.

De la ficción documental a la docu(ciencia)ficción¹

E ecoa noite e dia
É ensurdecedor
Ai, mas que agonia
O canto do trabalhador
Esse canto que devia
Ser um canto de alegria
Soa apenas
Como um soluçar de dor

Canto das Três Raças (Samba, 1976)
Mauro Duarte, Paulo Pinheiro y Clara Nunes

Rap, o canto da Ceilândia (2005), *Fora de campo* (2009), *Dias de Greve* (2012), *A cidade é uma só?* (2012), *Branco sai, preto fica* (2014) y *Era uma vez Brasília* (2017) forman parte de una propuesta que impregna todo el cine de Adirley Queirós: la voluntad y el desafío de construir una "memoria de la periferia" a partir del antagonismo entre Brasilia y Ceilândia, ciudad satélite del distrito federal en la que nació el director. En sus películas las representaciones de progreso y bienestar proyectadas por el relato fundacional de Brasilia son tensionadas por historias de las exclusiones sociales y territoriales de la periferia.²

Pero el epígrafe que cierra *Branco Sai Preto Fica (BSPF)*, "a nossa memória fabulamos nós mesmos", evidencia que si Queirós intenta construir una "memoria de la periferia" se trataría de la periferia hablando por sí misma.³ El director busca

¹ Este trabajo es producto de mi participación en tres grupos de investigación colectivos: "Intervenciones de archivo. Figuraciones visuales y políticas de lo audible." (PICT UNA) que aborda las intervenciones del "giro archivístico" para trabajar sobre regímenes escópicos y poéticas de lo audible que se aproximan a lo que Rancière denomina la "partición de lo sensible" y los proyectos de investigación "Performances afectivas" (PIP CONICET UBA, Dir. Irene Depetris Chauvin) y "Deshacer los afectos" (PICT Raíces, Dir. Cecilia Macón) que analizan el impacto del "giro afectivo" en la estética y en las humanidades.

² Brasilia fue construida por 80.000 obreros provenientes de distintas regiones del país. Terminado el proyecto, quedaron allí ya que el plan de urbanización no había considerado espacios habitacionales para ellos. Una operación militar erradicó a los trabajadores y sus familias del Plan Piloto y los llevó a 40 km. de Brasilia. La sigla de la "campana de erradicación de invasores", CEI, da lugar al nombre de la ciudad de Ceilândia. Karina Boiola analiza el modo en que las dinámicas espaciales, los "desvíos del archivo" y la re-escenificación en las películas de Queirós cuestionan el discurso utópico modernizador de Brasilia como "ciudad nueva" y las publicidades oficiales que promocionaron su creación. Según la autora, a través de testimonios, canciones y un montaje que tensiona el valor de verdad de esos archivos, en su contraste con un presente precario, *A cidade é uma só?* expone la narrativa fundacional de Brasilia como una operación discursiva que provocó la expulsión de la población pobre hacia la periferia.

³ Un elemento que refuerza la idea de "historias contadas por los protagonistas" es que las películas no

problematizar las relaciones entre memoria e identidad. Refiriéndose a su primer corto, *Rap, o canto da Ceilândia*, en donde cuatro raperos cantan los espacios de la ciudad, Queirós manifiesta el problema de caer en un discurso panfletario ya que "la memoria al mismo tiempo que da un sentido de identidad, puede ser opresora" cuando idealiza (Almeida 2015, s/n). Un antídoto contra esa asepsia sería explorar la memoria junto con los géneros de ficción y un acto de fabular que permitan revincular el discurso sobre el pasado con el presente y el futuro.

Para el crítico Jacques Rancière (2005), "la memoria es obra de ficción": se establece a partir del vínculo entre datos, testimonios, rastros de acciones y representa, un ordenamiento específico de signos, huellas y monumentos (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, de la producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de realidad que se le asocia y permite, así, construir sentido a partir de recursos y documentos heterogéneos (184). Por otro lado, en *La imagen-tiempo*, Gilles Deleuze propone una lectura política de la fabulación: "Lo que se opone a la ficción no es lo real, no es la verdad que es siempre la de los dominantes, es la función fabuladora de los pobres, en la medida en que le da a lo falso el poder que lo hace memoria, una leyenda, un monstruo" (1986, 202).

Si en el documental tradicional los testimonios e imágenes de archivo cumplen la función de "una ventana abierta a la historia", que garantiza una verdad sobre el pasado, el segundo largometraje de Queirós, *BSPF*, juega con el espacio de la puesta en escena, la performance del testimonio rapeado, la música como afecto vibracional y dispositivos de la ciencia ficción para expandir sentidos. Entre los frágiles intersticios de los cuerpos, el habla y las imágenes del pasado, habitan redes de afecto que arrojan al espectador a un universo íntimo y opaco. En las memorias, las lagunas de la representación se vinculan al carácter intrínsecamente "horadado del archivo"⁴, pero estas ausencias no sólo se pueden modular con la vivificación política y afectiva de los "restos", con el cuestionamiento o reorganización del conjunto, sino con la potencia de la fabulación deleuziana para "crear"

sólo son "actuadas" por las víctimas o testigos de los hechos, sino que renuncian a un guión tradicional. En entrevistas el director sostiene que él establece de antemano un género narrativo y un escenario con ciertas características, a partir de los cuales los personajes pueden actuar libremente. La falta de un guión les da a los individuos la libertad de construir su narrativa traumática a partir de la fábula, transformándose ellos mismos en la puesta en escena, proceso muy evidente en el relato performático de Marquim con el que se inicia *BSPF*.

⁴ Según Didi-Huberman, "nos encontramos con frecuencia ante un archivo de imágenes heterogéneas, que solo con dificultad puede ser dominado, organizado y comprendido, precisamente porque ese laberinto está compuesto tanto de intervalos y huecos como de material observable. Forzosamente, la empresa arqueológica debe correr el riesgo de ordenar fragmentos de cosas supervivientes, que siempre se mantienen anacrónicas, puesto que provienen de diversos tiempos y espacios, separados por agujeros" (2007, 8).

a partir de imágenes, palabras y músicas cargadas de un "afecto de archivo" (Baron 2014). En esta nueva "memoria periférica", los vínculos de los actores con el pasado a través de la reminiscencia, la melancolía o el odio, suponen concepciones sobre el presente y el futuro que en la propuesta de la película de Queirós se politizan.

Branco Sai, Preto Fica (BSPF) retoma, al igual *A cidade é uma só?*, un hecho verídico signado por la violencia estatal. El 5 de marzo de 1986, un baile de "função" (black music y funk), en Ceilândia, fue invadido por fuerzas policiales quienes, bajo la excusa de una redada antidroga, llegaron con helicópteros, perros y la caballería para reprimir violentamente a los jóvenes que allí se encontraban. Al grito de "blancos afuera, negros adentro", la represión selectiva castigó a los jóvenes negros y pobres como sigue siendo corriente en el cotidiano brasileño. En el presente documental y ficcional de la película dos personajes/actores son los conductores de esa memoria no cicatrizada: víctimas de la violencia policial, Marquim (Marquinho da Tropa) quedó parapléjico y se dedica a pasar música en una radio clandestina, mientras Sartana (Shokito) perdió una pierna y utiliza y fabrica prótesis a partir de desechos en una precaria Ceilândia de un futuro cercano distópico⁵. En este artículo quiero considerar los modos en que la película hibridiza los procedimientos del documental y de la ciencia ficción y, mediante la banda sonora, produce una "circulación de afectos" que desestabiliza nociones de temporalidad dominante y permite una redefinición y redención simbólica de las víctimas. A partir de los estudios del afecto de Jonathan Flatley (2008) –que recupera la tradición benjaminiana– me centraré en el rol de la melancolía y del odio, canalizados en la película a partir del testimonio-performance musical en el presente de Marquim, los desplazamientos de Sartana por las ruinas de Ceilândia y el encuentro con un agente-mesías, Dimas Cravalaças (Dilmar Duraes), que llega del futuro para recopilar pruebas de la violencia estatal contra la población negra. Revisando recientes contribuciones teóricas sobre sonido, vibración y afecto, el artículo busca complementar las lecturas semiótico-históricas del uso de la música popular en el cine. Mi hipótesis es que tanto la "máquina del tiempo", como la "música" operan como un "vibratorium" capaz de generar una "circulación indecorosa de afectos" que permite a las víctimas "agenciar" el odio en un intento de redención –cancelar el eterno retorno de la derrota– y destruye la misma

⁵ Angela Prysthon (2015) plantea que *BSPF* articula la política de un género considerado menor desde una "frivolidad furiosa": mediante la puesta en escena, la dirección de arte y la escenografía propone "versiones" de lo real desde temporalidades extrañas, creando una heterotopía fílmica, un mundo alternativo. Situada en la tensión entre utopía y distopía, moviliza convenciones y dispositivos de la ciencia ficción para provocar fisuras, ejercicios de resistencia que buscan soluciones estéticas emancipadoras a problemas políticos actuales. En "Memória contra utopia", Cláudia Mesquita (2015) sostiene que el desvío por de la ciencia ficción en *BSPF* sirve como refugio de recuerdos y un espacio de invención de un horizonte de expectativas colectivas: "pasado, presente y futuro se articulan en una fábula en la que los recuerdos de los actores de Ceilândia se atribuyen a personajes, investigados por un viajero en el tiempo, y articularán, en base a lo que traman los protagonistas el "no futuro" que la ficción reserva para la capital federal" (10).

noción de futuro: los personajes arrasan los monumentos de Brasilia con una bomba musical que expande, como un virus, el sonido, ya no sólo de la música black, sino de toda la periferia en el epicentro de la modernidad brasileña.

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", fabulan sobre su memoria y se entregan a la interpretación de personajes dentro de una historia de ciencia ficción. Sus acciones en el espacio ucrónico de *BSPF*, van en paralelo con las desventuras de un agente de otra galaxia que viaja desde un futuro aún más lejano en su precaria máquina del tiempo, intentando llegar al presente de quienes fueron víctimas de la represión policial. El accidentado viaje en el tiempo de Dimas produce extrañas articulaciones políticas del tiempo, mientras la contaminación entre testimonio, archivo y puesta en escena se radicaliza también por la introducción de la música. La escucha de canciones, el rap, el canto que pasa por el cuerpo en el presente, generan una segunda desestabilización temporal que para la memoria periférica se vuelve política. Mezclando testimonios personales sobre el episodio del Quarentão con el imaginario de los propios protagonistas, Adirley propone un proceso de desconstrucción del propio concepto de género⁶: crea una ficción documental que asume una narrativa de ciencia ficción para luego transformarla en lo que él mismo denomina "película de venganza terrorista".

Antiga Ceilândia: ucronía y política de los escombros

BSPF comienza informando un regreso al pasado. "Antiga Ceilândia, Distrito Federal", dice un cartel negro con letras blancas. El montaje establece un corte seco y, desde la subjetiva de una grúa en movimiento ascendente, un plano general deja ver un graffiti a la izquierda, un edificio de cuatro pisos al fondo y parte de un patio de recreo en la esquina derecha del cuadro. Las fachadas están mal conservadas, los techos son de chapa, calles polvorientas, sin asfaltar, poca iluminación. Es de noche y la ciudad está

⁶ Alfredo Suppia caracteriza a *BSPF* dentro del "circuit bending" ya que se trata de una película híbrida de documental y ciencia ficción realizada con fondos públicos otorgados para documentales. En entrevista con Carol Almeida, el propio Queirós reconoce que "ganho edital de documentário e, às vezes, tenho que tentar convencer as pessoas que o que faço é um documentário, caso contrário elas pedem o dinheiro de volta" (2005, s/n). Diegéticamente, *BSPF* utiliza circuitos narrativos y escenográficos para provocar "extrañeza cognitiva" en circunstancias familiares y ordinarias. Como amalgama de documental y ciencia ficción, *BSPF* es para Suppia también una "borderland science fiction", híbrida en términos de género y régimen de representación y cuyo argumento nos sitúa en un territorio fronterizo, el que separa Brasilia, la capital federal, del municipio de Ceilândia, domicilio de la clase subalterna.

vacía.⁷ Escuchamos el ruido de un ascensor en lo que parece ser la parte trasera de un edificio y el movimiento ascendente nos lleva al punto de vista de un techo de losa. En la siguiente escena, una toma fija en contrapicado nos deja ver a Marquinho da Tropa –cuyo personaje en la ficción se llama Marquim– subido con su silla de ruedas a un ruidoso montacargas construido a partir de materiales de descarte. Seguimos el descenso en un plano fijo, que termina al final del trayecto. Es un hombre de algo más de treinta años, de brazos regordetes, cabello negro, vestido con jeans y una camiseta de algodón con las palabras "Retro Sport".

El ascensor conduce a una especie de estudio-bunker de ventanas inexistentes, repleto de maquinaria, cables y tuberías expuestas, aparatos de radio. Se ven herramientas esparcidas, luces de tubo titilantes en las paredes cubiertas de azulejos blancos, una caja colgada con unos vinilos y un artefacto desconocido: un dispositivo cilíndrico luminoso que se destaca en la parte inferior del cuadro y parece armado a partir del tambor de un lavarropas. El tubo de metal podría ser un generador o una fuente de energía. Con un destornillador Marquim lo toca y el aparato emite un silbido distorsionado.⁸ Si los sonidos producidos por el equipo con el que interactúa refuerzan una extrañeza cognitiva y la iluminación de luz fría vuelve el ambiente azulado, metálico, con aires de ciencia ficción,⁹ la temporalidad se vuelve más confusa cuando vemos tecnología que parece ser de nuestro presente: equipos de audio, micrófonos, auriculares, televisores de pantalla plana, autos. Por otro lado, las calles y callejones de la periferia, así como el sótano y las casas de los demás personajes son espacios pequeños y mal iluminados. La materia prima de las maquinarias, objetos, espacios es principalmente pedazos de metal en mal estado, chatarra de un mundo que si ahora es pos-apocalíptico, en realidad, desde el inicio fue precario. La estética acentúa la atmósfera decadente y ligeramente modernizada de las películas cyberpunk con una tecnología adaptada a un mundo tercermundista: departamentos sin fachada, galpones de carga como viviendas, hierros retorcidos, baterías de vehículos, un contenedor como nave espacial, luces de colores, que, junto con el uso de sonidos, música y efectos baratos contribuyen al clima de ciencia ficción con cierto "feísmo" que propone la película.

Por otro lado, es importante aclarar que Ceilândia, tanto en el presente ucrónico alternativo de la película como en el presente "real", no es un espacio de ruinas decadentes, sino de escombros: algo que ya nació como material de descarte. En *Rubble*

7. En *BSPF* abundan las escenas vacías y los personajes generalmente están solos, rara vez hablan con otros.

8 El búnker donde funciona la radio pirata de Marquim, para Cláudia Mesquita, se "caracteriza, paradójicamente, como nostálgico y futurista" (2015, 7) debido a esta extraña convivencia de objetos de distintas épocas.

9 El cilindro de metal, futura bomba sonora, sería el "novum" que Suvin Darko (1984) considera un requisito de las narrativas de ciencia ficción.

(2014), Gastón Gordillo analiza la potencia negativa de los escombros en tanto no solo descomponen la materia, sino las condiciones de sociabilidad que definen el espacio, incluyendo formas de vida humanas y no humanas. Para Gordillo, los escombros –en oposición a la ruina como emblemática de la modernidad—¹⁰ ofrecen una nueva forma de explorar la memoria, la historia y la destrucción desde una posición subalterna. Mientras la ruina aparece como cerrada y encerrada en una lectura de valoración patrimonial, los escombros tienen el potencial de permanecer abiertos a múltiples pasados y presentes desde su negatividad: “Los escombros *desglamorizan* las ruinas al revelar la sedimentación material de la destrucción” (2014, 18). En otras palabras, la forma ruina y la forma escombros nos afectan de manera distinta en el presente.

Para contribuir a la ambigüedad temporal, algunas locaciones nos muestran una Ceilândia similar a la de las anteriores películas de Queirós y la vestimenta de los personajes es contemporánea. Sin embargo, luego descubrimos, que en ese presente, hay “áreas de control”, policías de “bienestar social” y se requiere un permiso para trasladarse desde Ceilândia al Distrito Federal. Se trata de un “presente ucrónico” –un futuro cercano entre las décadas de 2030 y 2070— en donde ciertos rasgos de exclusión que caracterizaron a la organización urbana de Brasilia y su periferia, desde su fundación, se han llevado al extremo. Las poblaciones periféricas están excluidas de la capital, comunicados radiales apuntan a un estado policial racista y el tránsito de personas en el plan piloto de Brasilia requiere de la presentación de un pasaporte. Varias secuencias enfatizan la restricción de movimiento y ocupación de espacios en la ciudad. En una de ellas Marquim está conduciendo de noche y recibe un aviso de la Policía de Bienestar Social: “Se você está ouvindo esta faixa é porque você está sobre a área de controle da cidade de Brasília, por gentileza tenha em mãos o seu passaporte de acesso. Uma autoridade da polícia do bem-estar irá abordá-lo no próximo guichê”. Más adelante, cuando Marquim está en su estudio de radio, escuchamos el sonido de las sirenas y una voz en off que nos dice: “cidadãos, a polícia do bem-estar social está iniciando a ronda noturna, solicitamos a todos imediatamente que retirem as crianças das ruas e retornem a seus lares [...]”. Estas escenas muestran el intento de contener territorialmente la pobreza y refieren al proceso de traslado de la población de los alrededores de Brasilia a Ceilândia y a otras ciudades satélites que se presentan como represivas mediante planos que dejan ver a los personajes rodeados de rejas, aludiendo al problema de la sobrepoblación negra en el sistema carcelario del país.

¹⁰ Para Andreas Huyssen “la ruina arquitectónica despierta la nostalgia porque combina de modo indisoluble los deseos temporales y espaciales por el pasado. Sentimos nostalgia por las ruinas de la modernidad porque todavía parecen transmitir una promesa que se ha desvanecido en nuestra época: la promesa de un futuro diferente” (2007, 2).

Lejos de romantizar cómo la periferia sobrevive y se reinventa ante la adversidad, *BPFC* no elogia la precariedad ni desprecia los espacios periféricos. Cuando Marquim utiliza un ascensor inestable y ruidoso para entrar en su casa, siempre lo vemos en planos largos, que asumen el tiempo lento de este desplazamiento. La tragedia no ha podido condenarlo a la total inmovilización, pero los espacios precarios afectan profundamente su vida. Marquim y Sartana, los dos personajes que fueron víctimas de la represión en el baile, utilizan algún tipo de máquina integrada al cuerpo: una silla de ruedas y una pierna mecánica, pero la tecnología es defectuosa por falta de piezas y mantenimiento. Inclusive en la escena en la que Dimas Cravalanças, el viajante intergaláctico de un futuro aún más lejano, llega en una nave, que no es más que un contenedor de carga, la tecnología es denunciada por su mal funcionamiento: "(...) a licitação da nave é ruim. Uma praga. Uma bosta. Contenção de gastos? Enfiou a sobra onde?".

Las calles de *BSPF* se perciben como ajenas para sus personajes y el presente ucrónico de la película se revela, para el espectador, como inquietante: extraño y peligrosamente familiar a la vez. Ceilândia, espacio reconocible, en una temporalidad muy similar a nuestro presente actual, es, sin embargo, siniestra.

Cuerpo y temporalidades en la música

En el sótano de Marquim, en contraste con el extraño cilindro, vemos de cerca un dispositivo de sonido fácilmente reconocible: un tocadiscos. Este paralelismo entre los equipos evoca el cruce entre el documental (real) y la ciencia ficción (fabulación) que atraviesa la película. Marquim ubica su silla de ruedas frente a un micrófono y coloca la aguja en el vinilo. Suena una base de sonido estilo *gangsta rap*. El plano de la cámara empieza a cerrarse sobre el rostro, del locutor, artista de rap, DJ y narrador oral.

A la sombra de la personalidad de locutor, el personaje comienza un relato performático, acompañado de la base sonora. Este testimonio no es una reconstrucción de los hechos que intenta transmitir objetivamente todo lo ocurrido esa noche en Quarentão, sino un testimonio que reelabora el recorrido desde su casa al baile y recrea el recuerdo traumático a través del sesgo del poder de lo falso. Con auriculares y micrófono, Marquim inicia el relato en primera persona de su ida al baile Black en Quarentão el 5 de marzo de 1986: "Domingo, sete horas da noite. Já estou com meu pisante, minha beca, estou em frente de casa. Tô indo em direção ao centro da Ceilândia [...]". Al ritmo del compás musical, rapea su paso por la casa de un amigo que lo acompaña al baile. "(...) (palmas) E aí Carlinhos? Beleza? E aí, vai pro baile? (pausa) Já tô em frente a feira. Pô, que louco. Já dá pra ouvir as pancada daqui, oiá os grave. O Gilvã tá botando pra quebrar. Pô! Tá inframado velho, caramba meu irmão, tá louco!! inframado...

inframado! Tá lotado a bilheteria.

Durante el habla/canto la película convoca las fotografías de la época (jóvenes vestidos con ropa de los años ochenta haciendo fila o ensayando pasos de baile) que llenan toda la superficie de la pantalla.¹¹ A medida que el rap se desenvuelve, continúan sucediéndose imágenes de ese evento. Una foto interior del gimnasio donde tenía lugar baile ocupa toda la pantalla. El espectador puede ver que se trata de una fotografía impresa, con algunas décadas de existencia. El espacio parece un lugar de encuentro para jóvenes de la clase baja de Ceilândia, lo que se aprecia en su vestimenta y algunas marcas de falta de pintura de la pared interior del salón. Hay grupos en las fotos, prácticamente son todos negros, aunque parte de ellos se pueden identificar como blancos y mestizos. Las ropas predominantemente combinan los colores blanco, azul y negro.

Luego, la cámara vuelve al rostro de Marquim en su sótano: "Vou ver se eu vejo alguém pra comprar o ingresso pra mim. Tô nem aí, vou furar fila. É". La performance se fabula en tiempo presente como si aún estuviéramos en 1986 y fuera el Marquim joven el que narra. El relato del personaje simula una noche de baile en el Quarentão, planes largos y fijos de Marquim en la radio se entrelazan con imágenes de la época que potencian la puesta en escena del personaje: "Oh! que loco! Tá inflamado, já dá pra ouvir as pancadas daqui. Olha os graves, hoje o Rubão tá botando pra quebrar". De esta manera, experimentamos la atmósfera contagiosa del Quarentão. Luego, Marquim ya no es su "yo joven", sino el rapero de hoy que introduce *otra* forma de fabulación. Todavía acompañado por el ritmo de Marvin G. en el tocadiscos, el sonido se vuelve más complejo con una gradual aumento de su intensidad y Marquim improvisa en su historia, una canción de su autoría que retrata una noche en el baile. Comienza el primer extracto de su música, "Baile no Quarentão": "O baile vai ser louco aqui no Quarentão, rá! Os moleque tão de esquina me esperando ali, irmão. A bagaceira vai ser louca e o bicho vai pegar / com certeza mestre biba deve estar por lá (...)".¹²

A medida que avanza el relato se entiende que él y su amigo ya ingresaron al baile. Describe a las personas que lo rodean, "o pisante do moleque deslizando no chão" o un tipo que "tem moral, tem cabelo black estilo James Brown". Encuentra una chica, a la que

¹¹ Las fotografías provienen de colección personal de los participantes de la película: sirven para plasmar el hecho histórico pero están incorporadas también a la trama de ficción, ya que aparecerán pegadas a la pared del container en donde Dimas Cravalaças, detective a la deriva, construye su "panel de pistas".

¹² Lucas Henrique Souza (2016) analiza el cruce de las películas de Adirley Queirós con los elementos estéticos y políticos del rap y el hip hop. Mientras el director mezcla géneros cinematográficos, en la música de rap la "letra é cantada em cima de uma base, construída com uma composição musical que utiliza como matéria-prima vários outros estilos musicais, diálogos encenados ou entrevistas documentais, ruidos, efeitos sonoros, entre outros" (94). Según Souza se trata de una estética regida por la lógica del cortar y mezclar. Cuando se utiliza el *sampler* como herramienta, los cantantes y DJs pueden extrapolar el ritmo del Miami Bass y articularlo con sonidos y ritmos de otros géneros y estilos, como hip hop, pagode, brega, entre otros. Este tipo de postura supondría para Souza un tipo de resistencia muy peculiar: el apropiarse de las modalidades oficiales en un ejercicio de saqueo constante (97).

le muestra un paso de baile nuevo. Parece emocionado por la posibilidad de interactuar con ella y sus amigas. Inicia los pasos de la coreografía, revela la diversión y el coqueteo con las chicas, lo que transmite un ritmo relajado al testimonio. Al ver la actuación de Marquim, las fotos de la época dialogan con la historia a través de la edición, ilustran algunos pasajes e intensifican otros al son del ritmo *gangsta*. En el sótano el Marquim del presente de la enunciación mueve la cabeza y los hombros, da consejos a quienes intentan acompañarlo, con entusiasmo. La performance transfigura al personaje. El actor baila con los brazos interpretando la música, hay una leve sonrisa en su rostro pero la forma de narrar connota cierta melancolía. Así, el entorno tecnológico de la radio, que para algunos espectadores puede referir a una estética futurista, contrasta con la nostalgia de la narración de Marquim. Su tono apagado subraya la contradicción entre el recuerdo al que se refiere la narración y la discapacidad física del personaje. Se muestra una segunda fotografía del baile, ocupando toda la pantalla: vemos a un grupo de siete chicos con trajes estilo *breakdance*. Llevan gorras y gafas de sol a pesar de que es de noche. Aparecen otras fotos, de jóvenes negros practicando pasos de baile, vestidos con guantes blancos y otros accesorios.¹³

Un cambio se produce de repente: "Tá acontecendo alguma coisa. Oh! Chama as minas pra cá. Tá acontecendo alguma coisa ali na portaria. O que é aquilo?" El sonido de los disparos y los ladridos se mezclan con una base *gangsta*. "Viche!...os cana! Os pé de bota tá na área". Viche, [tem] cachorro! ... Tch, que merda velho. Pô, esses pé de bota, uns filha da ... Caramba véi! Hmm, *spray* de pimenta! Foda. Pô, baixa a cabeça, baixa a cabeça, cara. Porra. Ah, não, vão parar o baile, véio. Caramba. Pô, boto fé não: pararam o som, véi?". Los elementos sonoros subrayan pasajes del discurso anterior: se escuchan disparos y ladridos amenazadores de perros que dan cuenta de la hostilidad del acercamiento policial. En la pantalla se intercalan otras fotos del baile, pobladas por jóvenes, en su mayoría negros. Cuando dice que "pararam o som", la cámara vuelve al narrador Marquim, quien levanta la aguja del tocadiscos, interrumpe la base rítmica y comienza a performar el discurso policial: "Bora, bora, bora, bora! Puta prum lado e viado pro outro, bora porra! Anda, porra! Tá surdo, negão? Encosta ali. Já falei que é branco lá fora e preto aqui dentro. Branco sai, preto fica, porra!" El policía exige a los que quedan que se tumben en el suelo. "Tá falando o quê, tá resmungando o quê aí, o viado? [Não, senhor...] Senhor o caralho, porra! Bora, levanta, levanta! Tá armado? [Não tô, não...] Tá. Deita no chão aí". Completo silencio. Marquim ya no sonrío, ni levanta su rostro, cuerpo,

¹³ Debido a las referencias culturales, el espectador es capaz de asumir que estamos en los años ochenta. La ropa de los jóvenes es un uniforme de break dance, un estilo de baile callejero de origen estadounidense de la década de 1970, movilizado en gran parte por el hip-hop, consagrado en las actuaciones de James Brown y Michael Jackson e incorporado luego a la cultura pop. Los guantes blancos utilizados en la foto posiblemente refieran a Michael Jackson, quien consagró el accesorio al lanzar el paso Moonwalk en un especial de televisión de 1983.

mirada, expresión, postradas manifiestan la impotencia ante la catástrofe. La pantalla que muestra las fotografías de la juventud hace un *fade out* hacia el blanco. El título de la película, *Branco Sai, Preto Fica*, aparece en letra manuscrita, acompañado del sonido de un disparo y el vuelo de un helicóptero.

La "performance" oral del relato del baile y la represión policial en el Quarentão, en el que Marquim quedó parapléjico es temporal y afectivamente muy sugerente. El testimonio toma la forma de un habla constante, que está siempre yendo y viniendo de la musicalidad de un rap, ya que la voz comparte el espacio sonoro con una línea rítmica típica del hip hop. Es así como Marquim crea un dispositivo de "viaje temporal" en donde se interpreta no solo a sí mismo en el pasado, sino también a las personas que conoció esa noche. Rescata los diálogos, recuerda, fantasea, o inventa los últimos momentos antes de que su vida cambiara para siempre. La tragedia del Quarentão se vuelve una memoria triplicada y compartida entre Marquim, personaje del mundo de las imágenes; Marquinho da Tropa, personaje del mundo vivido, y nosotros oyentes.

La memoria, el recuerdo, es performado a través de la música. El rap inventado por el personaje, víctima del episodio que narra, va recreando paulatinamente las escenas, de una forma cadenciada que vuelven más presentes las situaciones. Aunque algunas fotos del evento aparecen en la pantalla, restos de imágenes del baile, la mayor parte del tiempo, el plano nos deja con Marquim frente al micrófono rapeando sobre el Baile. Mediante el plano estático y largo, con el personaje en el centro del cuadro, la atención se vuelve hacia los pequeños gestos y expresiones, que se transforman junto con los movimientos de la narración y la música que va componiendo en el momento. Limitado a una silla de ruedas, el cuerpo se "libera" al movimiento y la vibración de baja intensidad de la música. Antes que el relato de un testimonio del pasado lo que presenciamos es un cuerpo en performance. La música vuelve el recuerdo "presente en progreso". Sus anécdotas cantadas son a veces divertidas, a veces nostálgicas, otras melancólicas porque el momento de cantar, al pasar por el cuerpo en el presente, no se recupera tan sólo el recuerdo de una emoción sino que se activan sensaciones de otra singularidad. La narrativa y la canción conserva algo que no es necesariamente propio de lo vivido sino sensaciones de aquello vivido.¹⁴

¹⁴ "Algo" de la musicalidad irrumpe. Quizás eso que nos sobrepasa y produce reacciones sorprendentes e involuntarias sea ese "bloqueo de sensaciones", aquello que Deleuze define como "afecto", no lo que se siente ("afección"), sino los que nos lleva de un estado a otro. Por otro lado, hay también cierta "voluntad" o "abandono" cuando dejamos que una música atraviese nuestro cuerpo. ¿Cómo afecta la música nuestros cuerpos? ¿Cómo hablar de las intensidades y afectos que atraviesan nuestro cuerpo y el cuerpo mismo de la música? En "Los cuerpos de la música" (2015), repongo varios de los sentidos en que la música "se hace cuerpo" y permite pensar la experiencia de la música desde un marco afectivo que tenga en cuenta que la misma está, dentro y fuera del discurso: es parte de una bio-melo-tecnología del ser. Por otro lado, en "Ter saudade até que é bom" (2016) discuto los usos de la música popular en el documental diferenciando los modos en que estos interpelan la "emoción" o movilizan el "afecto".

En un pasaje de *The Sense of the World* (1997), Nancy describe la música como la producción, interpretación, desplazamiento del sentido, que implica a todo el cuerpo cuando éste entra en relación con las "tensiones, distancias, alturas, movimientos, esquemas rítmicos, granos, que comprenden la música como tal" (86). Mientras que los cuerpos entran en contacto y tocan el mundo material, el *sentido* para Nancy ocurre en el límite del mundo, en el límite exterior del lenguaje. Y sin embargo, esta noción del sentido, como distinto del mundo, pero tan próximo al tacto, al aura y al afecto, encuentra una modo de expresión e interpretación a través de la música. La idea de la música como sentido o como la producción de sentido y su vínculo con la temporalidad es ambigua. Por un lado, de Man argumenta, "la música está condenada a existir siempre como un momento, como intención persistentemente frustrada de presentar un significado; por otro lado, esta frustración le impide permanecer dentro del momento. Los signos musicales no pueden coincidir: su dinámica está siempre orientada hacia el futuro de su repetición, nunca hacia la consonancia de su simultaneidad" (Paul de Man en Richter, 2007: 78). Emergiendo en un tiempo, el movimiento del sonido –como el movimiento de las imágenes en el cine—se desplaza de y se reubica en otro tiempo que el propio. Para Richter la música implica una práctica de sentido (de escuchar, de mirar, vibrar y tocar) en la que llegamos a entender que lo que sentimos está situado tanto dentro como fuera del tiempo. La música también opera dentro de una pluralidad de tiempo y espacio: no es solo un significado que surge de referencias y signos, sino un sentido que se crea a través de la resonancia de sonidos e imágenes que son simultáneamente un eco del pasado mientras se acercan a sus iteraciones y reverberaciones futuras.¹⁵

En la secuencia la música no sólo se reproduce en un aparato técnico, sino que se encarna, pasa por el cuerpo del protagonista.¹⁶ El uso de la música y la oralidad modulada

¹⁵ Al escribir acerca de su infancia en Berlín, Walter Benjamin reflexionó sobre la naturaleza de la memoria como análoga a la escucha: "Se ha descrito muchas veces el fenómeno del 'déjà vu'. No sé si el término está bien escogido. ¿No habría que hablar mejor de sucesos que nos afectan como el eco, cuya resonancia, que lo provoca, parece haber surgido, en algún momento de la sombra de la vida pasada? Resulta, además, que el choque con el que un instante entra en nuestra conciencia como algo ya vivido, nos asalta en forma de sonido" (1990, 44). Tempranamente el crítico alemán refleja una sensibilidad y una conciencia sobre la falta de vocabulario específico para dar cuenta de las experiencias del 'recuerdo' sonoro.

¹⁶ Hay un vínculo casi orgánico entre entre música y memoria. La música logra que un recuerdo reencarne de manera vívida, no sólo porque cuando Marquim elige poner una canción particular, para él o para su amigo Sartana, esa canción trae una memoria afectiva específica sino porque tararearla activa un fenómeno que hace pasar por el cuerpo extrañas intensidades. Algunas de ellas inexplicables, otras que funcionan para las víctimas como una catarsis, como si cantar hiciera presente el pasado y funcionara como una forma de terapia o permitiera imaginar o aceptar un posible futuro como se sigue más adelante cuando antes de hacer explotar la bomba Marquim reproduce, de un disco comprado en la feria, la canción "Flying". Hacer pasar la música por el cuerpo mediante el canto introduce distintas temporalidades. Cuando se la canta, la música llena el presente. La repetición de la canción construye un refugio del *fluir* del tiempo lineal: un refugio en el que el futuro, el presente y el pasado se inspiran mutuamente, una modulación de sentido que excede la palabra.

por la interpretación, los tonos, las variaciones de la voz y la movilidad corporal de Marquim transportan al espectador al pasado, al evento que detonará toda la acción narrativa de la película, al mismo tiempo que nos instalan en el más absoluto presente. En este gesto de conectar la memoria con la interpretación musical la voz anticipa la máquina del tiempo que se materializará en la siguiente secuencia, sirviendo como primer conductor temporal no sólo para evocar y fabular el pasado que se desarrolla en el presente sino para proyectar una idea de futuro.

Vibro, luego existo

BSPF explora la capacidad afectiva y transformadora de la música y la audición. La música proporciona a la comunidad y a los individuos un "andamiaje auditivo" al que aferrarse, generando medios para ordenar y organizar sentidos de pertenencia en distintos entornos: el contenido lírico puede condicionar nuestra rutina, la textura y melodía del sonido afectan nuestra imaginación, las estructuras rítmicas se vinculan con estados de ánimo y con la circulación de la energía corporal. Es claro que todo paisaje sonoro tiene una historicidad y las músicas populares son universos simbólicos analizables desde una perspectiva semio-histórica. Sin embargo, al mismo tiempo, "diferentes órdenes afectivos subsisten en diferentes comunidades, diferentes órdenes de intensidad atienden a diferentes estrategias hermenéuticas, afiliaciones y de encarnación" (Marie Thompson; Ian Biddle 2012, 208). Al pensar en los apegos musicales y el afecto, entonces, se puede complementar la comprensión del sonido y la música como un texto semántico o representacional. Refiriéndose al paradójico uso de música "comercial", y no de protesta, durante enfrentamientos de jóvenes con la policía en el Reino Unido Ian Biddle explica: "no se trata de contenido, se trata de la energía, el aura, el afecto" (2012, 206). Entonces, pensar en los usos y las implicancias de la música y el sonido como fuerzas afectivas nos desplaza del interés por lo que la música significa, a la intriga por lo que ésta hace.

Según Marie Thompson y Ian Biddle (2012) considerar el afecto como una fuerza transformadora implica pensar un proceso de modulación que va más allá de lo que se captura conscientemente como significado o sentimiento (209). Las teorías del afecto buscan aquellos niveles de las experiencias que son omitidas por modos discursivos o hermenéuticos de análisis o que se resisten a la interpretación semántica y semiótica. Esto puede incluir también el pensar la autenticidad, afiliación e identidad en relación con el sonido y las comunidades culturales que generalmente han sido estudiadas vinculadas a la discursivización de los géneros musicales y espacios, los rituales y los comportamientos

de la industria cultural (2012, 213-214).¹⁷

Por otro lado, para Walter S. Gershon (2013) si los sonidos son una forma de resonancia pueden entenderse como una especie de afecto vibratorio. Esto abarca todas las posibilidades de sonido, incluidas las conversaciones, la música y el ruido, sin establecer una valoración jerárquica entre las mismas. Partiendo de la comprensión de los sonidos como una forma de afecto vibratorio, el autor sostiene, entonces, que éste puede articularse como conocimiento de maneras que son significativas para las experiencias humanas de sensación y significación (2013). Por esto es prometedor abordar modos de andamiaje y enganche auditivos en relación a formas de experiencia y prácticas motrices y táctiles, en actos de movimiento y percusión que ubican el cuerpo dentro de una estructura rítmica y vibratoria expandida.

Según Shelley Trower (2008), desde la antropología y la musicología, estudios recientes han atendido a las formas de sensación/significación implicadas en formas de vibración corporal así como a los modos en que distintas experiencias sensoriales de vibración se vinculan a la producción de espacios sociales.¹⁸ La vibración no solo adquiere significados particulares en un período histórico o cultura, sino que en líneas generales, como un modo de movimiento, la vibración tiene el potencial de modificar distancias entre cosas, entre personas, entre uno mismo y el entorno, entre los sentidos y la sociedad, prometiendo (o amenazando) encoger o romper tales distancias. En este sentido, en un estudio sobre el teatro sagrado de los cuáqueros, Steve Connor (2008) plantea que el temblor es una acción que connota y corresponde a una sensación. Se trata del objeto de una percepción que participa en la sensación que se expande: al ver el temblor de un par de manos, es difícil retener nuestra calma; el temblor prolifera, se vuelve contagioso. El temblor siempre significa un desequilibrio o un paso de poder,¹⁹ pero también puede, en los cuerpos vivos, ser la expresión de un impulso o deseo interno, que se mueve de adentro hacia afuera.

En "Bienvenido al Vibratorium" Nicholas Ridout (2008) explora la relación entre

¹⁷ La relación entre música, memoria, identidad y sentido ha sido abordada desde enfoques histórico-semióticos tanto en los análisis de las subculturas como en bandas sonoras. Sin embargo, las consideraciones sobre el afecto han empezado a aparecer en este tipo de estudios. Por ejemplo, Lawrence Grossberg (2006) aborda las dinámicas del afecto entre los fans de la música popular y Anahid Kassabian, quien satisfactoriamente ha analizado bandas sonoras desde la perspectiva de la identificación (2009), en su último libro considera la dimensión afectiva en la escucha de las músicas que constantemente permean nuestra cotidianeidad (2016).

¹⁸ LaBelle plantea que la vibración puede "ubicarnos". Por ejemplo, el ritmo vibratorio de caminar proporciona la "sensación encarnada de estar en el suelo". También sugiere vínculos dinámicos entre música y lugar que lo llevan a considerar desde el comportamiento de los cuerpos individuales en medio de vibraciones hasta el de grupos sociales, en particular las culturas *low-rider* y hip-hop en Los Ángeles.

¹⁹ Se puede hacer temblar un objeto como resultado de un golpe, un sonido o la transmisión de una energía al objeto receptor que, al no puede difundirse en movimiento, se mantiene y se dispersa en la réplica de temblor.

vibración, sentido y significación e imagina que ésta incluso funciona (produce afectos y efectos) *antes* de traducirse en datos sensoriales (sonido, luz, calor) o en lenguaje, imagen o signo. La vibración cruza los umbrales sensoriales en la medida en que puede ser simultáneamente palpable y audible, visible y audible. En el espacio teatral, por ejemplo, la vibración tiene una cierta inmediatez *presensorial*, genera intimidad física en el un territorio que podría imaginarse como un aparato experimental para la exploración del afecto intersubjetivo o social y su transmisión. La idea de que la vibración es una fuerza comunicativa que puede unir audiencias era una idea generalizada a principios del siglo XX cuando se pensaba que las vibraciones transmitían sensaciones, pensamientos y afectos tanto dentro como fuera del cuerpo. Así los espiritistas tomaron estas ideas en un intento de explicar cómo, mediante la vibración, ocurrían los fenómenos de comunicación telepática y espiritual.

Abordar la circulación, modulación y percepción del sonido como una fuerza afectiva vibracional, supone que la separación entre de sonido, ruido, palabra y música es más frágil. La misma diferencia entre música y ruido está históricamente determinada. En su clásico estudio Jacques Attali (1995) analiza el rol profético de la música, su potencia subversiva, cuando se manifiesta como ruido que sugiere un orden audiosocial nuevo. En su estudio sobre las políticas de la frecuencia y la ecología de las fuerzas vibracionales Steve Goodman (2012) articula distintos casos en los que el componente somático de la percepción musical es politizable, por ejemplo en el uso de la música como tortura o en los estudios sobre afrofuturismo que han privilegiado la dimensión sonora de la historia de la diáspora africana cuando por ejemplo el dub se piensa como un "virus sonoro" que transmite parte de los sentidos de historicidad y la herencia posterior del afrofuturismo. Todos estas dinámicas y elementos aparentemente intangibles del sonido, vinculados a la vibración pero que se pueden experimentar auditiva, visual y táctilmente afectan de un modo sutil los comportamientos en relación a la escucha de en Dimas, especie de Mesías viajero del tiempo en la narrativa de ciencia ficción, al que la vibración musical lo hace "dar saltos en el tiempo" y Sartana que, a diferencia de su amigo Marquim, no produce sonidos pero, como un oráculo del futuro, parece poder percibirlos y transformarlos visualmente en acciones.

La máquina del tiempo como vibratorium

La trama de *BSPF* se estructura en un montaje paralelo, entre las vidas de Marquim y Sartana, las víctimas de la represión que en sus periplos articulan una atmósfera melancólica en el presente ucrónico de Ceilândia, y el espionaje de un tercer personaje ficcional Dimas Cravalanças (Dilmar Durães), agente enviado desde un futuro aún más lejano en su máquina del tiempo para recolectar pruebas que permitan enjuiciar al

gobierno por los crímenes de violencia contra la población pobre y negra. En particular, el viajero necesita reunir información sobre el incidente en el Quarantão y, para ello busca a Sartana incansablemente como uno de los testigos clave de la intervención policial.

Luego de la primera secuencia de la película en la que Marquim narra/rapea/canta los sucesos traumáticos que dan lugar a la historia, una música black inunda el espacio de la nave-máquina del tiempo –un improvisado contenedor de carga– de Cravalanças. En su interior, entre luces, todo vibra agitadamente, al son de la música que en escenas previas podría haber sido programada diegéticamente por la radio de Marquim. Durante la vibración, se producen “saltos en el tiempo”, que afectan y debilitan a Cravalanças progresivamente. Cada vez que se repite la música y la vibración –que es acusmática y nunca llegamos a saber si es diegética y proviene del universo de Sartana y Marquim o es extradiegética y el viajero del tiempo no experimentaría como sonido sino tan solo como vibración– lo vemos a través de una imagen temblorosa. En una de las primeras escenas de la película, una vez estabilizada la nave, Cravalanças habla con un dispositivo, como si grabara un testimonio en una grabadora: “Sequelas da viagem: transtornos psicológicos, cabeça, náuseas, contração de vômito. Tô lombrado. (...) língua bamba, dificulta contato. Segunda observação: passagem me deixou melancólico. Dilatou demais. Sentimento que empata aqui. Diabo de muita sensação de tempo. Nóia lá de casa. Saudade de mãe, pai, talvez a mulher com meus filhos. Não esqueça de por o dinheiro na conta, dia dez. Agradecido. Encerro Central, desligo”.

En su comunicación con el centro de comando del futuro y galaxia lejana de donde provino, Dimas da cuenta de las consecuencias físicas y psíquicas que supone el retirarse de la Historia para lanzarse a la pura temporalidad. Pese a viajar en una máquina del tiempo, Cravalanças no está fuera de tiempo, sino profundamente inmerso en su dimensión más intensa. Para él, la temporalidad es concreta, y lo somete a retrocesos, interrupciones, aceleraciones que acrecientan su confusión mental. Separado del futuro de donde vino y, durante el transcurso de la película siempre fracasando en su intento de acceder al pasado que quiere investigar, Dimas es la esencia misma de una temporalidad donde pasado, futuro y presente conviven.

A diferencia de muchas narrativas tradicionales de ciencia ficción, Cravalanças no viaja en el tiempo para cambiar la Historia, sino para recopilar pruebas para una futura demanda. En la máquina del tiempo que llega al año 2073, el detective recibe un comunicado de sus empleadores. La misión: “achar o paradeiro de Sartana, a chave para incriminar o Estado brasileiro por crimes praticados contra a população periférica” y recopilar pruebas que puedan utilizarse en el caso 095000666/2070. La ineficiencia del gobierno en la atribución de los responsables de los delitos cometidos aparece aquí como una crítica al funcionamiento del poder institucional y a una burocracia que gira en falso. En términos benjaminianos podemos entender el personaje de Cravalanças como “un

historiador burócrata” ya que no solo viene del futuro para recolectar pruebas y testimonios con el fin de obtener una indemnización, sino que lejos de poseer un interés crítico por el pasado se trata de un empleado tercerizado, un agente subcontratado que se ve amenazado con no cobrar por su trabajo si no cumple con su misión. Cómo expresa su jefa desde el futuro: “Sin pruebas no hay pasado y sin pasado no habrá pago” y también le informa que “a conjuntura também mudou” en el planeta de donde el vino: “As coisas mudaram muito, a Vanguarda Cristã assumiu o poder, o clima tá tenso...” y le aclara que esto que puede dificultarle el regreso. El personaje ahora queda doblemente perdido entre la dificultad de llegar al presente ucrónico para “redimir” burocráticamente a las víctimas de la periferia y la imposibilidad de volver al futuro ya que un golpe de estado que instaura en el poder a un gobierno de derecha religiosa vuelve su misión dispensable.

Esta articulación temporal sugiere que en el futuro la realidad social de la periferia no ha cambiado. Si para Dimas el pasado es el lugar para buscar “pruebas” que puedan someterse a un proceso jurídico tercerizado, por el contrario, los cuerpos amputados de Marquim y Sartana son en sí mismos pruebas encarnadas de la violencia estatal: su vínculo con el pasado, su memoria, necesita de la música y la ficción especulativa como impulso para imaginar nuevas posibilidades de vida, fabulaciones que les permitan sobrevivir a la relación asimétrica de poder impuesta por Brasilia. A diferencia de la expresividad del resentimiento de Marquim, Sartana parece practicar la medida y la resiliencia. Sin embargo, los dos sobrevivientes se manifiestan como dos variantes de la revisión benjaminiana que “toma la historia a contrapelo”. El archivo (visual pero sobre todo sonoro) incompleto pero eternamente “abierto” a una posible intervención, la fabulación de los pobres y el trapero que revisa la basura son modos de relacionarse con el pasado desde el presente que ponen de relieve el detritus de la historia. Sartana, constantemente revisando la chatarra, parece llevar a cabo la tarea del trapero, la de *recolectar* restos imantados de la historia. De algún modo si Sartana es un arqueólogo, “un hombre que excava”, su amigo Marquim es el fabulador, un hombre que vuelve “una y otra vez al mismo asunto”. Los dos encuentran imágenes y sonidos previamente ocultos, como fragmentos preciosos para una “acción posterior”.

Sartana también funciona como una especie de oráculo del futuro. Las escenas que lo muestran contemplativo son recurrentes: mira las calles al lado de su casa, los autos en movimiento, las estrellas, registra la ciudad con sus dispositivos electrónicos –la cámara y el telescopio–, atiende obsesivamente al paisaje sonoro. Su “revisión” de algo en la vida cotidiana de la ciudad, sugiere que es un personaje movido por “presentimientos”, presagios, augurios visuales, acústicos o fisiológicos (un zumbido de oídos, la rearticulación del movimiento de una pierna). Parece anticipar la llegada de alguien y, luego, sabemos que Sartana puede ver (¿o inventar?) a Dimas, ya que se muestra en una escena dibujándolo en su nave espacial. Sin embargo, Cravalanças lo encontrará mucho más tarde en la película y terminará de arma el rompecabezas de los personajes que

frecuentaban el Quarentão registrando en una imagen de video duplicada el testimonio de Sartana sobre la noche de la represión policial. Al contactarse con sus superiores Dimas es felicitado por la evidencia obtenida; sin embargo, recibe una nueva misión: evitar que un evento "electromagnético" –la bomba sonora de Marquim— destruya la Tierra; de lo contrario, no podrá regresar al futuro.

Cravalanças no puede impedir la bomba de Marquim y Sartana y la ruptura del tiempo histórico. El viajero del tiempo, cada vez más enajenado, queda perdido en un no lugar en donde maldice a posibles opresores-en un espacio vacío. El plano fijo muestra a Dimas en un tiroteo con oponentes que nunca vemos. El monólogo final es casi un hip hop desquiciado que de algún modo exacerba el discurso pesimista sobre la modernidad brasileña. Por cada disparo, un enemigo: Toma aí paga pau do progresso, toma aí duzentos e vinte cinco prestação, toma aí ferro retorcido do "carai", aí, aí, vai vim aqui não, vai ficar aí no futuro casa do carai, o progresso é o futuro mermo, ninguém tem moral pra cair pra dentro do bagulho não, "prá", racista que não vai mudar a cara nunca, vai ficar desse jeito mermo, toma europa do inferno, toma todo mundo, toma última pintura do inferno, toma grafite paga pau da porra, toma falta de posse, toma falta de fazer as coisas, toma aí boca aberta, olha o monte de mosca aí na boca, "prá", "prá"!." ²⁰

Afectos y disrupciones temporales

En sus *Tesis sobre la Historia* (2004) Walter Benjamin afirma que el punto de fuga de la historia siempre se puede encontrar en el momento presente, de lo que resulta una concepción de historia no como conocimiento fijo sino abierto. Repensar la historia es para Benjamin reorganizar la experiencia del tiempo y resituar los acontecimientos del pasado en una nueva relación con el presente y el futuro que cuestione el relato del progreso. La operación histórica de resistencia impone la interrupción y la discontinuidad, una lógica temporal ligada a los afectos que establecen un quiebre en el tiempo homogéneo y vacío de la historia de los vencedores, cristalizada en el imaginario de la derrota. La potencialidad de los afectos aparece en la confianza benjaminiana en la melancolía como uno de sus operadores históricos principales y el odio destructivo que apunta a limitar el eterno retorno de los vencedores. En su lectura de Benjamin, el crítico norteamericano Jonathan Flatley plantea que es posible pensar el potencial político de un afecto considerado normalmente como negativo y obturador de la acción y el

²⁰ Dimas es un personaje fuera de control. Su habla expresa pensamientos desconectados. Sin embargo, las frases sueltas y confusas del agente van encajando de alguna manera. El monólogo final resulta inteligible pero en otras ocasiones el habla de Dimas se sitúa entre el tartamudeo y la glosolalia, una disfunción del habla en que la vibración es pura voz sin lenguaje. Para un análisis de las texturas de la voz y el afecto en el cine argentino véase Depetris Chauvin (2012 ; 2017).

pensamiento como lo es la melancolía, y pensarla en su aspecto "activo", es decir, como un verbo, asumiendo que "melancolizar" no implica necesariamente caer en un estado de parálisis depresiva, sino que puede referir a la dimensión del "hacer" y funcionar como el impulso para la conquista de deseos, cambios o reescrituras de la historia que incluyan a otros:

Aun cuando la melancolía es para Benjamin un fenómeno subjetivamente experimentado, su fuente de valor (potencial) no se remite a tendencias o habilidades individuales o de creatividad solipsista, sino a la forma de posibilitar el acceso a los orígenes históricos del propio sufrimiento y, aún más, a la lógica de la historicidad en sí. (Flatley 2008,65).

En este sentido, ciertas obras, prácticas estéticas o culturales pueden pensarse en términos de una "cartografía afectiva" porque nos direccionan al mundo histórico y a la vida afectiva de otros que habitaron los mismos paisajes. Flatley propone una lectura histórica que apuesta a un anacronismo donde los afectos nunca se experimentan por primera vez, sino que suponen un archivo de sus objetos previos. Serían las mismas obras las que abrirían un espacio para el encuentro de esos objetos y afectos, y en este sentido la lectura histórica afectiva se moviliza en un recorrido que rechaza la linealidad del historicismo y propone pensar los modos en que el pasado deja una impresión en el presente (2008, 15). Así el afecto sería como un "vaso comunicante" a través del cual la historia se abre paso en la cultura y la estética para fundar una especie de "comunidad en la melancolía" (Flatley 2008, 15).²¹

En una escena, Marquim pregunta "onde está você, meu amigo Sartana?", y pasa "Charley", de Whiskey David que habla del lamento por una mascota perdida: "I had a little dog, long time ago/ The only friend I ever had/ Just a little little, shaggy dog/ it wasn't really bad". Mientras se suceden imágenes del baile, Sartana aparece en la galería mirando la ciudad. En este montaje paralelo, la música conecta no solo las acciones de los personajes ubicados en diferentes espacios, sino que resucita un común entre ellos creado por la narración de la experiencia. Las fotografías se repiten y, sin embargo, el significado cambia, considerando que en el primer testimonio de Marquim que recreaba la invasión al baile las fotos se impregnaban de violencia, en esta escena apuntan a un pasado de los "buenos tiempos", a algo que se perdió tras la catástrofe.

Mutilado por la acción policial, Sartana es un ciborg mitad hombre y mitad máquina, que repara constantemente brazos y piernas mecánicos para los habitantes de la ciudad y recrea su propio cuerpo con los restos de Ceilândia. En sus memorias, hay una mezcla de experiencias utópicas y distópicas que exponen la relación dialéctica en estos

²¹ Flatley afirma que un problema político, previamente opaco e invisible, puede ser transformado en algo digno de nuestra atención: "This transformation can take place, I argue, not only because the affective map gives one a new sense of one's relationship to broad historical forces but also inasmuch as it shows one how one's situation is experienced collectively by a community, a heretofore unarticulated community of melancholics" (2008, 4).

dos horizontes. Como dice en su testimonio con profunda nostalgia: "A gente estava dançando como a gente fazia sempre, porque a gente ensaiava uma semana toda e, ali o Quarentão era o ápice, você ia apresentar a sua coreografia [...]. O fim do Quarentão foi o fim da minha vida, de uma de minhas vidas [...]. Então, foi um outro choque quando eu saí do hospital [...], tive esse choque com a realidade, um choque com as ruas, onde a gente dançava sabe? [...] a gente ficava muito na esquina da escola, sentado numa manilha, sabe? Que a gente conversava, bolava uns passinhos que a gente tinha [...] Parece que a cidade toda era parte de minha vida, parece que cortou aquilo ali tudo de mim, era uma parte que eu estava perdendo".

El Quarentão fue importante para los residentes de Ceilândia, un espacio de colectivización, códigos de sociabilidad y toda una cultura del rap. Como vemos en las palabras de Sartana, los espacios frecuentados antes de la represión, alguna vez percibidos como propios, han quedado clausurados. A su vez, se evocan desde la mirada nostálgica 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 le fue amputada. Los espacios que eran conocidos se vuelven extraños y ajenos para los sobrevivientes de la represión.

Los protagonistas de *BSPF* viven confrontando lo que fueron y lo que pudieron haber sido. La imaginación contrafactual los acecha. Cargan las consecuencias de un crimen irreparable que los conecta con un pasado que sigue presente en sus cuerpos así como también con la permanente vigilancia y violencia estatal dirigida a su propia comunidad. Los únicos momentos en los que manifiestan alguna satisfacción son en sus derivas nostálgicas o imaginarias: Marquim en sus transmisiones radiales revive la época del Quarentão, toca las canciones que agitaron el baile, se divierte recordando ese período supuestamente utópico. En sus palabras: "eu vou levar o Quarentão comigo, não me esqueço". Sartana con sus dibujos y su regreso al baile donde ve a nuevos jóvenes danzar música de los años 1990.

Esta atmósfera general de nostalgia se verá repolitizada en *BSPF*. Al aceptar que la pérdida es la forma más poderosa de intimidad y de conexión con el otro, la nostalgia de Marquim y Sartana se traduce en una melancolía activa, una nueva cartografía afectiva. Cuando el baile termina abruptamente, hay una desterritorialización que tiene una función constituyente porque los obliga a crear otros proyectos. Las manifestaciones musicales construyen un sentido de comunidad afectiva que se teje en torno a aquella expulsión inicial y a la falta, a la pérdida de derechos y bienestar material, pero la intervención musical del testimonio complejiza temporalmente ese vínculo con el pasado. La represión y la pérdida empujan a los personajes a elaborar nuevas cartografías afectivas. Los recuerdos rescatados, performados o producidos por medio de la música e

imágenes generan primero un fuerte efecto de nostalgia por un pasado feliz perdido pero, en el transcurso de la película, esa pérdida se transforma en melancolía y en un "melancolizar" que tiene potencial político. Al mismo tiempo, los cuerpos literalmente dolientes de los propios actores en escena, pruebas vivientes de los crímenes cometidos, constituyen imágenes que potencian el odio. La represión del baile se convierte, así, en un episodio simbólico de otra derrota histórica de la posibilidad de cualquier proyecto progresista, una derrota de la esperanza.

En *BSPF* la mirada que saca, a la superficie, fantasmas del pasado violento del país e imagina acontecimientos del futuro cercano y lejano – violencia policial y los evangélicos en el poder— que son asustadoramente actuales, suponen una liberación respecto del mandato del "optimismo cruel".²² La única acción posible para los protagonistas es un acto capaz de hacer inconsistente la teleología histórica y romper con el continuum del tiempo. Pero esta redención mesiánica no llegará de la mano de un Mesías, sino de una suerte de pacto secreto entre generaciones que se apropian del odio como misión colectiva.

La invasión policial en Quarentão, tragedia individual y colectiva, es desencadenante de un impulso en la vida de aquellos personajes que se inventan a partir del episodio ocurrido en la segunda mitad de los años ochenta. El sabotaje reemplaza a la justicia y la legalidad. Sartana será uno de los colaboradores en la fabricación de la bomba, aportando baterías que permitirán hacerla explotar. La incredulidad de Marquim en el presente y su odio del futuro no son tan sólo una expresión individual de renuncia: impone la catástrofe con la esperanza de crear una ruptura, un "acontecimiento", inventar un antes y un después en la historia. Volar el futuro es la única forma de reparar la posibilidad de actuar porque el "optimismo cruel", tramita la esperanza en el futuro con la aceptación de la derrota en el día a día. La acción política debe provocar la disrupción del futuro para, quizás, crear nuevos espacios-tiempos.

El enfrentamiento sonoro y el terrorismo cultural

En oposición a la misión "reparadora" de Dimas, Marquim planea la destrucción. En su laboratorio de sonido, desarrolla una bomba, hecha a partir de las expresiones

²² Optimismo cruel es una noción de Lauren Berlant (2020) que cuestiona la naturaleza saturada de afecto y normatividad que destilan ciertas imágenes o fantasías de la "buena vida". El optimismo cruel es así una expresión afectiva del progreso, esa marca de la modernidad por la que el hilo teleológico hacia algo mejor parecía más o menos garantizado: las falsas promesas de movilidad social, seguridad laboral, igualdad social y política. Sin embargo, este tipo de optimismo, no solo nos sumerge en una incapacidad para reaccionar ante aquello que nos oprime, sino que además es experimentado como si fuera meramente individual aunque sabemos que para muchos colectivos es inherentemente inestable y frágil.

musicales y paisajes sonoros de Ceilândia. La bomba es capaz de hacer saltar el continuo de la historia para afectar a una Brasilia aún por venir. Marquim y Sartana le devolverán a la capital excluyente toda su violencia: su artefacto, con la música de la periferia, destruirá la ciudad y todas sus representaciones de progreso, modernidad y bienestar. En la compañía del DJ Jamaica, Marquim graba grupos de rap, música romántica, forró electrónico, funk. Su bomba sonora es la antítesis de la cultura del "buen gusto" de las clases dominantes: volará el centro de la ciudad con una bomba de ondas de radio, como si la canción popular de la periferia fuera la única fuerza capaz de destruir el sistema²³.

A cambio de unos pasaportes falsificados que le permitirán transitar libremente, el DJ Jamaica decide ayudar a Marquim a montar el registro musical que, dentro de la bomba sonora, irradiará en el Plano Piloto. Los raperos predominan en la película e incluso Dino Black colabora con su propio rap²⁴, pero Jamaica y Marquim capturan elementos sonoros que representan la cultura popular del conjunto de la periferia y el paisaje sonoro de Ceilândia. Otras sonoridades, distintas a las de las canciones y el habla, refuerzan el ambiente de la periferia, no solo por las bandas sonoras que remiten a la cultura local con raps, funk, canciones románticas, sino también por los sonidos de la ciudad, las calles. Uno de los lugares que Marquim visita con especial atención es la Feria, que reúne características de la cultura nordestina²⁵. Allí percibe los cantos de los

²³ El sonido es parte central de la identidad de la periferia. En las distintas películas Adirley Queirós aparecen raperos usando sus nombres propios como Jamaica y Dino Black en *BSPF* (2014). Jamaica y Marquim son raperos en *Rap, la canción de Ceilândia* (2005), Marquim es productor del jingle-rap para Dilsu en *A cidade é uma só?* (2012) y en *BSPF* es un locutor de radio que interpreta, entre otros estilos, el rap y colecciona sonidos para fabricar una bomba sonora.

²⁴ Para Henrique Souza (2016), Marquim es el principal representante del hip hop de Ceilândia, ya que presenta tres elementos de esa cultura: break, Dj y MC. La construcción de la bomba retrata el trabajo del DJ en su proceso de composición musical: la colección de sonidos, ritmos, frases, ruidos que se agrupan en la base musical armónica para la creación de un rap y evidencian características fundamentales de la estética hip hop como el *breakbeat* y el *sampling*. En su base documental, *BSPF* pone en escena el proceso de criminalización del espacio de la cultura hip hop que se concreta violentamente en la acción policial de Quarentão. Pese a esto, todas las películas de Queirós capturan retazos de la efervescencia cultural presente en los últimos años en las periferias de las comunidades brasileñas en donde el *rap*, la llamada literatura marginal de los sarau, la danza y el *graffiti* son expresiones de resistencia.

²⁵ Antes de la llegada de Jamaica, como en varias oportunidades, Marquim se acerca a revisar el cilindro de la bomba y percibe un sonido extraño, una frecuencia que desencadena, junto a una recepción corporal extrañada en el instante, la necesidad de un "cambio de look" en la siguiente escena en la que recorre con Jamaica la feria registrando/investigando el espacio sonoro de la ciudad. La ropa de Jamaica no cambia pero Marquim, por única vez, pasa de la ropa neutra, en tonos pastel y *black power* a las trenzas *rastafari*, pantalón rojo y camiseta gris, un atuendo que resalta una variante de la negritud dentro de la cultura nordestina como otra capa de la periferia. En la feria también hay una instancia de "escucha concentrada" de Marquim cuando identifica dentro de la maraña de sonidos, la melodía de un forró y en la siguiente escena decide incluir una grabación de esa música. Todavía más en el caso de Santana, quizás por el predominio de las escenas contemplativas, solitarias y silenciosas, se genera la sensación de que el protagonista está percibiendo sonidos o vibraciones que existen tanto por encima como por debajo del rango auditivo percibido normalmente por el oído humano. Como si las vibraciones de la máquina del tiempo de Dimas fueran en algún nivel percibidas por Santana. Tanto Nicholas Ridout como Brandon LaBelle (2008) consideran a la vibración como multisensorial y hasta extrasensorial y, pese a la

vendedores ambulantes, la música brega, el forró y luego Marquim decide grabar el forro brega "Dança do jumento", de Banda Família Show.

El sonido gana proyección por su polifonía, porque la bomba lleva "todos" los sonidos de la periferia y la venganza, por tanto, es un esfuerzo "conjunto" de la periferia contra el estado de injusticia promovido por el poder central. El rap, el hip hop y el funk, como expresiones culturales vinculadas a la juventud negra pero también un forró electrónico brega, una matriz musical que remite a la tradición cultural de los nordestinos y a los contingentes de esa región que en generaciones pasadas construyeron la ciudad y sufrieron una primera exclusión del proyecto modernizador central. La música, en su estrecha relación con los paisajes sonoros de Ceilândia, es el hilo que reactiva recuerdos, revive experiencias pasadas y prepara el terreno para una acción subversiva. Hay también un énfasis en el componente vibracional, el "volumen", fundamental para la ejecución del intento, la frecuencia de la bomba debe ser lo suficientemente poderosa para derribar helicópteros como los que invadieron el baile en los años 80 y continúan vigilando y disciplinando a las poblaciones periféricas. Precisamente Sartana hace posible esto coordinando el sabotaje de las antenas para "amplificar la señal" de la potencia sónica de la bomba y desviar energía del sistema de metro para alimentarla.

Acercándose al momento culmine, *BSPF* se detiene en los rituales finales de Marquim y Sartana. En las escenas que preceden a la explosión, los personajes se retiran, introspectivos. Marquim ve un viejo álbum de fotos, mientras transmite canciones melancólicas, "dor de cotovelo mesmo", como él dice. La secuencia previa a la explosión del Plano Piloto comienza con la canción "Flying", que suena mientras hojea las páginas de un álbum de bodas. La música elegida por Marquim es un hit de Chris de Burgh del año 1974, que distingue y al mismo tiempo vuelve indiscernible la atmósfera de destrucción o supervivencia del mundo: "volar es ese antiguo arte de mantener un pie en la tierra / morir es ese antiguo arte de mantener el mundo en marcha / morir es ese antiguo arte de cultivar flores en el suelo" ("flying is that ancient art of keeping one foot on the ground / dying is that ancient art of keeping one world turning round / Dying is that ancient art of growing flowers in the ground"). La música diegética se expande y reúne, en el montaje, con Sartana, quien en su habitación se prepara para dormir, quitándose la prótesis y desligando el suministro de corriente eléctrica de la ciudad, para que nada impida que la bomba siga su curso, luego Marquim quema sus vinilos y un sofá en un terreno baldío.

En la consecución de la redención mediante la aniquilación de la ciudad excluyente algo tiene que morir para que surja lo nuevo: quizás la nostalgia de un pasado lleno de promesas, quizás las imágenes que llevan el recuerdo de un tiempo perdido. Una acción

predominancia de aparatos que registran lo visual, quizás Santana sea capaz de sentir la vibración sin lenguaje de Dimas en otro nivel.

capaz de provocar un "acontecimiento", aunque precario, con la explosión de la bomba destruyendo el plan piloto, transformándose en una película catastrófica. Explotando literal y metafóricamente al final, con un funk de Mc Dodô, "Bomba explode na cabeça", que transmite expresiones de violenta resistencia al poder pero también la nostalgia de la infancia y de los pasos de baile que nunca se van a olvidar.

Antes que un mesías llegado del futuro, son los supervivientes del Quarentão cuyo pacto secreto hace estallar la capital federal para cambiar el curso de la historia. El arma de destrucción masiva al servicio de los oprimidos es la voz de la periferia, encarnada por sus artistas populares. En este sentido, la venganza con la bomba, no solo pretende una catarsis, el poder destructivo de la bomba de sonido, sino dar cuenta de una forma en que la periferia tenga que ser escuchada. El final apocalíptico es mostrado en forma de comic, dibujado a lápiz por el propio Sartana. Fracasando en su misión de evitar el atentado, Dimas ve, desde el interior de su nave, el Congreso Nacional, entre otros símbolos de Brasilia, desmoronándose en el aire, al son de "Bomba Explode na Cabeça", que se intercala con el sonido de una sirena y los gritos de personas blancas. En su estudio sobre la ciencia ficción, Frederick Jameson desarrolla la noción de distopía como crítica necesaria de la utopía, "motivada por el impulso apasionado de denunciar programas políticos utópicos" (Jameson 2005, 199), es decir, basado en un deseo antiutopista. En el caso de *BSPF*, el deseo implícito en las acciones de Marquim y Sartana, agentes de "la venganza de los pobres", es hacer estallar toda nostalgia y toda utopía: pasado y futuro se neutralizan.

¿Un afrofuturismo sin futuro?

A mediados de los años 1990, el escritor de ciberpunk Mark Dery, refiere a la ficción especulativa que trata temas afroamericanos en el contexto de la cultura tecno científica del siglo XX bajo el término de "Afrofuturismo". Según Dery éste da cuenta de la percepción de que, debido a los efectos y consecuencias de la esclavitud racial y la diáspora negra y el proceso sistemático de destrucción del pasado y de las relaciones materiales y simbólicas que los unían a su condición histórica de origen, los negros viven la experiencia real de ser extraterrestres en medio de su condición marginal en la modernidad (Dery, 1995, 191-212).

En su variante norteamericana el afrofuturismo se vincula a artistas e intelectuales negros que intervienen en ideas distópicas preconcebidas y proyectadas sobre África y los pueblos negros y reformulan estas nociones para resaltar la vitalidad de la negritud en el pasado, presente y especialmente en el futuro. Muy vinculado a la ciencia ficción y la ficción especulativa, y al *ethos* de auto-superación americano, estas narrativas tienden a

rearticular utopías a partir de pensar las subjetividades negras desde una perspectiva "post humana" que demuestra una confianza en la agencia vinculada al desarrollo tecnológico. Otros trabajos, como los de Erik Steinskog, discuten el afrofuturismo desde una perspectiva sonora entendiendo que los sonidos están profundamente arraigados en lo especulativo, en la creación de mitos y participan de la imaginación y la construcción del futuro. Estas formas optimistas de pensar la "negritud" se alejan de las perspectivas presentadas en *BSPF*. Sin embargo, trabajos previos vinculados a John Akomfrah y al *Black Audio Film Collective* ofrecen interesantes puntos de encuentro para pensar los vínculos entre memoria, temporalidad, sonido y diáspora negra desde una perspectiva que no es ingenuamente optimista. El trabajo de este colectivo se asienta en una concepción abierta y poética de archivo, que asume las ausencias y potencializa la imaginación poética de lo que no está en particular a partir de la relación entre imagen y archivos sonoros que consideran no solo las consignas de la palabra sino el trabajo sobre la vibración, el ritmo y la temporalidad.

Refiriéndose al uso del archivo en *BSPF*, el crítico Victor Guimarães (2013) plantea el "desvío de archivo a través de la ficción" vinculándola al deseo de materializar utopías políticas en el espacio-tiempo de la película. Este tipo de lecturas tienden a considerar el archivo como un depósito y como la ley de lo que puede ser dicho, cuando la visión contemporánea celebra los usos estratégicos del archivo como colección de fragmentos e incluso materiales de descarte, el archivo como lugar de intervención y creación, que incluso puede ser movilizado como una máquina contra hegemónica para descomponer memorias establecidas y alterar su fisonomía. En lugar de oponer archivo a fabulación, una concepción contemporánea de "archivo abierto" supone que las normas están para ser interrumpidas, realizando orificios, refiriendo a lo que no está, profanando creativamente el carácter probatorio y verdadero de los documentos visuales o sonoros. Es en esta línea de reflexión que las articulaciones espacio-temporales producidas en la escenificación del testimonio, el montaje de imágenes y sonidos de archivo, así como la memoria afectiva evocada por la música de la película de Adirley Queirós podría encontrar un lugar de encuentro para pensar formas no reificadas de negritud.

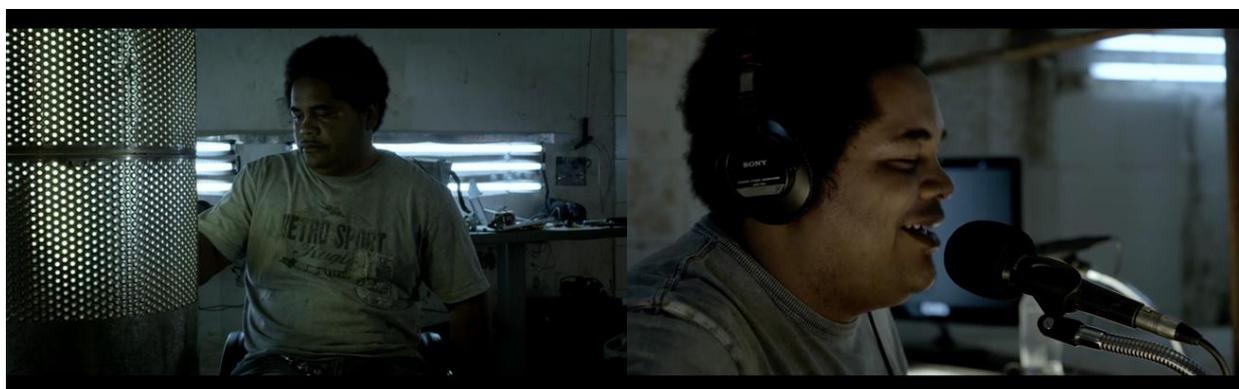
Aunque lo fundacional en el relato de *BSPF* es la feroz represión policial a la juventud negra, el director supone una apertura de conexiones entre culturas musicales que habilitan convocar distintas capas del pasado, tradiciones culturales (como la nordestina) y posibles cartografías afectivas desestabilizadoras que potencien la politicidad del uso de los archivos sonoros como arenas de disputa por la memoria.

El plano final de la película de Queirós es un espacio lleno de hierros retorcidos que cubren todo el campo de visión, percibimos los herrajes de un edificio abandonado, pero entendemos que se trata del escenario de destrucción del futuro. La silueta de Dimas, a contraluz, con una expresión corporal abatida, la cabeza inclinada. El cierre es incierto,

no tenemos seguridad sobre un nuevo comienzo pero es claro que la catástrofe final contrarresta la narrativa del progreso porque para Marquim ya no se trata de rescatar un pasado, revivir recuerdos, reproducirlos en la radio, sino actuar en el presente ante la imposibilidad del futuro. Destruir Brasilia, a través de la ficción y mediante una bomba cultural polifónica reafirma la construcción del propio discurso de la periferia. Como el ángel benjaminiano la mirada de Cravalaças niega la marcha al progreso por la contundente acumulación de las ruinas en las que quizás, un nuevo ejercicio de escucha, productivamente anacrónico, pueda encontrar que todavía "ecoa noite e dia o canto do trabalhador". En este sentido los procedimientos de fabulación y memoria de *BSPF* convierten a las imágenes y sonidos en huellas de una relación con el pasado cuyo "efecto de archivo" se define por el desplazamiento de la autoridad de las cronologías a la performatividad de la experiencia y el afecto. Esto conlleva asumir una temporalidad relativa cuya recepción está cargada de un "afecto de archivo", una intensidad nueva que parte de la disparidad, la diferencia y la contingencia (Baron, 2014). De este modo, *BSPF* interviene activamente en los archivos desordenando y rearticulando sus límites, redistribuyendo agenciamientos, alterando temporalidades, redireccionando los efectos y afectos que estos producen.

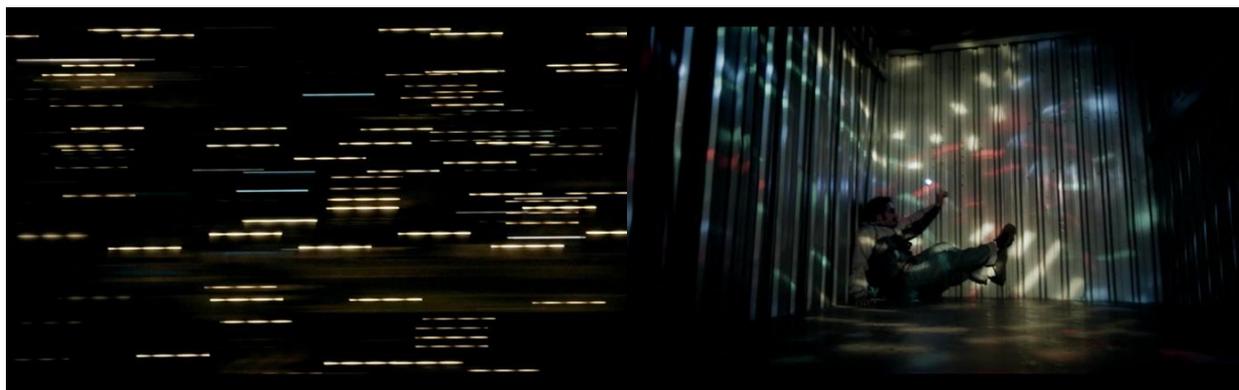


Figuras 1 y 2: Los espacios abiertos y cerrados, oscuros y precarios, ponen en evidencia las dificultades de movilidad de los personajes. Fotogramas de Branco Sai, Preto Fica.



Figuras 3 y 4: El extraño cilindro de metal, que parece parte del tambor de un lavarropas, produce un extrañamiento cognitivo propio del género de ciencia ficción. Mientras este servirá para alojar a la bomba sonora, los artefactos familiares y retro del tocadiscos y la radio servirán como dispositivos de memoria y "máquinas de fabular".

Fotogramas de Branco Sai, Preto Fica.



Figuras 5 y 6: En algunas secuencias la resonancia de la música que Marquinho pasa en la radio continúa en las escenas que visual y narrativamente presentan el container-máquina del tiempo como "vibratorium", un espacio en donde las ondas sonoras producen extrañamientos afectivos y temporales.

Fotogramas de Branco Sai, Preto Fica.



Figuras 7 y 8: Sartana pasa sus días recolectando prótesis de la basura o en actitud contemplativa, a la espera de escuchar o ver algo que viene de otra dimensión o tiempo. Su relación con los objetos encontrados y el dibujo lo vinculan a la figura benjaminiana del trapero, un historiador a contrapelo que encuentra en los descartes fragmentos imantados de historia. Hacia el final del film su melancolía se vuelve un "melancolizar", una cartografía afectiva de toda la periferia. Fotogramas de Branco Sai, Preto Fica.



Figuras 9 y 10: Con Dj Jamaica, Marquinho articula la cartografía sonora de la periferia, con ruidos urbanos, grabaciones de rap y funk de los bailes blacks y sonidos de una feria y un forro que recuerdan los antecedentes nordestinos de la generación que construyó Brasilia. Fotogramas de Branco Sai, Preto Fica.



Figuras 11 y 12: "Melancolizar" y agenciar el odio suponen intervenir disruptivamente en la temporalidad: incendiar los deseos y las memorias del pasado e imaginar la anulación de todo futuro. Fotogramas de *Branco Sai, Preto Fica*.

Referencias

- Almeida, Carol. 2015. "Entrevista: Adirley Queirós, *Fora de quadro*, Disponível em: <https://foradequadro.com/2015/03/19/entrevista-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica/> [Acesso em 30 de julho de 2019].
- Attali, Jacques. 1995. *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo Veintiuno.
- Baron, Jaimie. 2014. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge.
- Benjamin, Walter. 2004. "Sobre el concepto de Historia". En: *Tesis sobre la Historia y Otros Fragmentos*. México: Contrahistorias.
- _____. 1990. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara.
- Berlant, Lauren. 2020 [2011]. *El optimismo cruel*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Boiola, Karina. 2019. "Brasilia: representaciones, narrativas y cartografías afectivas de una ciudad desdoblada", Buenos Aires: Mimeo.
- Branco Sai, Preto Fica*. 2014. Dirección: Adirley Queirós. Produção: Simone Gonçalves, Adirley Queirós e Denise Vieira. Brasil. Produção CEICINE / Cinco da Norte Serviços Audiovisuais. 90 min.
- Connor, Steven. 2008. "The Shakes: Conditions of Tremor" *The Senses and Society* 3(2): 205-220.
- Deleuze, Gilles. 1986. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona: Paidós.
- Depetris Chauvin, Irene. 2017. "Líneas de fuga. Música y (des)afecto en las ficciones de Martín Rejtman". En: Carreño, Rubí (ed.), *La rueda mágica: ensayos sobre literatura y música*, Santiago de Chile: Ceibo Ediciones, 299-314.

- _____. 2016. "Ter saudade até que é bom. Música y afectividad en dos documentales brasileños recientes", *452^oF* 14: 45-68.
- _____. 2015. "Los cuerpos de la música", *Informe Escaleno. Dossier Afectos* (mayo).
- _____. 2012. "Voice, Music and the Experience of the Neutral in Martín Rejtman's Fictions", *Hispanic Issues* 9: 214-236.
- Dery, Mark. 1995. *Black to the Future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose*. Disponível em <<https://thenewblack5324.files.wordpress.com/2012/08/markdery-black-to-the-future.pdf>>. Acesso em 22 de julho de 2019.
- Didi-Huberman, Georges. 2007. "El archivo arde" / "Das Archiv brennt", en Didi-Huberman, Georges y Ebeling, Knut (eds.), *Das Archiv brennt*, Berlín: Kadmos, 7-32.
- Flatley, Jonathan. 2008. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge Mass: Harvard UP.
- Gershon, Walter S. 2013. "Vibrational Affect Sound Theory and Practice in Qualitative Research". *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies* 13(4): 257-262.
- Goodman, Steve. 2012. *Sonic warfare: sound, affect, and the ecology of fear*. Cambridge, Mass: MIT P.
- Gordillo, Gastón. 2014. *Rubble. The Afterlife of Destruction*. Durham: Duke UP.
- Grossberg, Lawrence. 2006. "IS There a Fan in the House?: The affective sensibility of fandom". En P. D. Marshall (Ed.), *The celebrity culture reader*. New York: Routledge, 581-5.
- Guimarães, Víctor. 2013. "O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo". *Devires*, Belo Horizonte 10(2): 58-77.
- Huysen, Andreas. 2007. "La nostalgia de las ruinas" *Punto de Vista* 87: 36-42.
- Jameson, Fredric. 2005. *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- Kassabian, Anahid. 2016. *Ubiquitous listening: affect, attention, and distributed subjectivity*. Berkeley: U. of California P.
- _____. 2009. *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York: Routledge.
- Labelle, Brandon. 2008. "Pump up the Bass. Rhythm, Cars, and AuditoryScaffolding" *The Senses and Society* 3(2): 187-203.
- Mesquita, Cláudia Cardoso. 2015. "Mémoria contra utopia. *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014)", XXIV Encontro da COMPÓS, Brasília. Disponível em <http://www.compos.org.br/biblioteca> (Acesso em 30 de julho de 2019).
- Nancy, Jean-Luc. 1997. *The sense of the world*. Minneapolis: U. of Minnesota P.
- Prython, Angela. 2015. "Furiosas Frivolidades: Artíficios, Heterotopias e Temporalidades Estranhas no Cinema Brasileiro Contemporâneo". *Revista Eco Pós* 18 (3): 1-9. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/2763/2340 [Acesso em 30 de julho de 2019].
- Rancière, Jacques. 2005. *La fábula cinematográfica*, Barcelona: Paidós.
- Richter, Gerhard. 2007. *Thought-images: Frankfurt School writers' reflections from damaged life*. Stanford: Stanford U. P.
- Ridout, Nicholas. 2008. "Welcome to the Vibratorium" *The Senses and Society* 3(2): 221-232.
- Steinskog, Erik. 2018. *Afrofuturism and Black Sound Studies*. Cham: Springer International

Publishing.

- Souza, Lucas Henrique. 2016. "Bomba explode na cabeça e estraçalha ladrão: o estilo gângsta do cinema de Adirley Queirós" *Palimpsesto* 10.7 (junio-diciembre): 91–99.
- Suppia, Alfredo. 2017. "Acesso negado: circuit bending, borderlands science fiction e lo-fi sci-fi em *Branco Sai, Preto Fica*". *Revista Famecos* 24.1.
- Suvin, Darko. 1984. *Metamorfosis de la ciencia ficción*. México: FCE.
- Thompson, Marie y Ian Biddle (eds.) 2012. *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*, London: Bloomsbury Academic.
- Trower, Shelley. 2008. "Vibratory Movements" *The Senses and Society* 3(2): 133-135.