



Reseña

Cámara, Mario. *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*. Buenos Aires: Prometeo, 2022.

Roxana Patiño¹

Desde el principio mismo de *El archivo como gesto*, su autor anuncia que este libro es “dos libros a la vez”: por un lado, un estudio de expresiones provenientes de las artes visuales, la arquitectura y la literatura brasileñas, producidos por Angela Rennó, Arthur Omar, Adriana Varejao, Jean Baptiste Debret, Lucio Costa, Oscar Niemayer, Verónica Stigger, Mario de Andrade, Raúl Bopp y nuestro argentino residente por tantos años en Brasil, Néstor Perlongher. Desde ya, artistas y obras que solo podrían convivir en una “mesa de montaje” que la operación archifilológica puede propiciar obturando las cronologías y las tradiciones. Y son estudiados como objetos específicos pero también como eslabones que componen un conjunto interpelante de un imaginario potente de la modernidad que recorre el siglo XX brasileño, bajo la hegemonía de un Estado Nación configurado bajo la marca cultural de la cohesión y la integración, y la impronta desarrollista en lo económico social. Las obras trabajadas en el libro, en diversas entradas, están allí para poner en jaque esta hegemonía de la modernidad brasileña y expresar sus claroscuros.

¹ **Roxana Patiño** ha sido Profesora Titular de Literatura Latinoamericana II de la Universidad Nacional de Córdoba hasta 2021. Continúa desarrollando tareas en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC y en el Doctorado en Letras de la misma Facultad.

Por otro lado, una segunda línea, que Cámara concibe como una suerte de subtexto, “sigiloso”, cruza este conjunto de producciones artísticas que interfieren la modernidad brasileña desde la perspectiva de la teoría del archivo, de fuerte presencia en el horizonte del pensamiento contemporáneo a partir del llamado “giro archivístico”, al menos desde el famoso texto de Derrida, *Mal de archivo* (1995). Una teoría no concebida como un bloque teórico sólido sino permanentemente intervenido a través de un intenso debate hermenéutico. Y, en lo que se relaciona al mundo de la cultura y el arte, esta perspectiva está cada vez más explícita en las obras que trabajan con materiales de archivo para construir “archivos”. El autor detecta en las obras brasileñas que estudia en este libro una “pulsión” o “impulso” del archivo, como lo llama Hal Foster, que ciertamente están dirigidas al trastocamiento de las formas y contenidos en los que estas obras fueron configuradas por el poder arcóntico de los intérpretes de la modernidad. Una modernidad que construye un “patrimonio” investido de la fuerza de un dispositivo estatal que opera sobre el imaginario y las materialidades de orden político, social y cultural organizado en torno suyo. El poder revulsivo de esas “letras menores” marginadas, o la condición de relectura bajo otras claves de grandes relatos, es posibilitada por esta “operación de archivo” que llevan adelante las obras que le interesan a Cámara, y que interfieren de distintos modos esa conformación de la modernidad.

En ese sentido el libro es una invitación a que sus lectores nos coloquemos en una actitud crítica activa, alerta, dispuesta a abrirnos a la posibilidad de deshabilitar el montaje del orden de la modernidad desarrollista, fuertemente anclado durante casi un siglo, y animarnos a percibir los diversos reveses de la trama a través de la deriva que nos propone el autor. Materialidades, imágenes, discursos que componen esa trama esta vez tejida por la voluntad de artistas devenidos en archivistas que construyen su arte como un “gesto”, una señal de que allí, en esas obras, se encuentra esa

pulsión vital a desclasificar, a interferir la jerarquía de los sentidos solidificados en el dispositivo archivístico del siglo XX.

Por eso, exhumar los restos de un archivo es “desenmarcar”, sacar el foco fijo y animarse al temblor de lo inestable, de lo sísmico. Esta exhumación, para Cámara, producirá “un desacomodamiento de la historia a la que se dirigen o que interrogan.” Allí, según su enfoque, hay un gesto fuerte y diverso, pensable en al menos tres dimensiones del archivo. Como él afirma: “El archivo como gesto se moverá entre *contraarchivos*, *anarchivos* y lo que voy a denominar *alterarchivos*”. El autor define claramente estas tres diferentes instancias de las operaciones de archivo: la primera, el *contraarchivo*, pensada como “el trabajo de reescritura de relatos históricos que desmontan jerarquías y cánones de relatos hegemónicos”; la segunda, el *anarchivo*, concebida en la suspensión, deconstrucción o directa destrucción del orden del archivo, y la tercera, el *alterarchivo*, propone otro itinerario, rizomático, diferenciado, sin vínculo central con la raíz del sentido hegemónico pero cuya potencia es posible de asociar a aquella que hizo estallar el sentido archivado.

El autor aúna el archivo con la temporalidad y con esa disposición del gesto archivístico del arte contemporáneo a “desasignar” los lugares y los sistemas discursivos de las narrativas históricas hegemónicas. En la línea de Derrida y de Foucault, el archivo ya no es visto como un monumento, como un locus material, sino como un gran dispositivo que opera sobre el orden de lo visible, lo sensible y lo decible en diferentes momentos de la historia. Como afirma Cámara, “los escritores y los artistas con los que trabajo operan sobre el archivo porque operan sobre la historia”.

Ahora bien, el libro también da cuenta de lo que podría llamar la “revuelta” del archivo, en el sentido de que su gesto no se queda en la mera reversión de un sentido codificado, lo que llamaríamos *contraarchivo*, sino en el desmonte de la capacidad de un saber que todo archivo contendría. Siguiendo en la línea foucaultiana, el archivo define las condiciones de

enunciabilidad, permite que los enunciados surjan, se modifiquen o se olviden. Insta un orden de verdad. Sobre esta línea de flotación opera el libro en sus intervenciones.

Recordemos que, según el autor, tenemos estos dos libros que se fusionan o se cruzan a partir de una hipótesis de interpretación: Cámara sostiene que, a diferencia de lo propuesto por Eric Hobsbawm o Alain Badiou (el siglo corto), el siglo XX brasileño ha sido completo pero en todo caso “desfasado”. Dice: “Consolidado entre 1910 y 1920, con el nacimiento de la modernidad artística y la nueva república, (el siglo) ha comenzado a estallar a partir de las manifestaciones populares de 2013”. Cámara toma la definición de Gilberto Freyre hecha en *Casa Grande y Senzala*, en el sentido de que la cultura brasileña se caracteriza por su capacidad de gestionar equilibradamente sus antagonismos. Y, sostiene Cámara, es esa misma condición lo que se habría perdido o menguado o perforado. Como un movimiento sísmico, esas revueltas del 2013 marcan con virulencia una superficie “quebrada”, que coloca a la luz los escombros y restos de una serie histórica subterránea que la modernidad mantuvo “armonizada”, una historia hecha de violencias autoritarias y marginaciones silenciadas. Pero también, hay algo en esta quebradura que deja escapar o permite retornar “lo siniestro” familiar que se encarna en el discurso bolsonarista, por ejemplo, previo incluso a su ascensión como presidente. Por esta fractura se escapa, como el escape de gas entre escombros de un colapso, todo aquello imposible de pensar como “decible” hasta entonces: el discurso contra los negros, los homosexuales, las mujeres, los discursos a favor de la tortura, todo aquello que asoma desde los márgenes de la esfera pública y se instala con una fuerza que arrastra a las elecciones de 2019 y la ascensión de Bolsonaro. Podríamos decir que este momento, que arranca con el asesinato de la concejala y activista Marielle Franco en 2018 es el km 0 de concepción de este libro, tal como es organizado, porque ese “escape” le permite al autor hacerse las preguntas sobre la posibilidad cierta del quiebre de los consensos en torno a

una temporalidad de larga duración. Cámara recurre a la figura del espectro que retorna para generar la imagen de un siglo XX que revierte los mandatos de la modernidad y deja ver en su envés, en sus pliegues silenciados, otras narrativas, otras imágenes, otros actores, liberando potencias, y para seguir con la metáfora del temblor o sismo, abriendo surcos con un nuevo magma que estalla y transforma las escenas del esa armonía contenida de la que hablaba Freyre.

En ese quiebre sísmico, es donde se introduce Cámara para detectar “tres operaciones” que él denomina: “Omisiones”, “Incisiones” y “Aperturas”, que son las partes o capítulos en las que divide el libro y organiza las indagaciones sobre los artistas, escritores, arquitectos, que son objeto de su estudio. Dedicó su reflexión inicial sobre las *Omisiones* al conjunto de expresiones que quedaron invisibilizadas, opacadas por el polvo que olvida las luchas y represiones de obreros de San Pablo o su devastación en la construcción de Brasilia; o las historias de esclavitud y masacre en la prisión de Carandirú en el San Pablo de la acelerada expansión entre los años 20 y 30. Cámara piensa aquí en la posibilidad de construir un “contraarchivo” que intente narrar una posible y astillada “historia de la violencia”. Dentro de un conjunto nutrido de artistas brasileños contemporáneos, el autor elige a Rosângela Rennó y a su extraordinario trabajo con archivos fotográficos públicos, como emblema de un gesto que exhuma del archivo imágenes de sujetos olvidados, reprimidos, desechados, masacrados; archivo que nadie recupera como parte de ese “patrimonio” común, configurado por el Estado Novo a principios de los años 30 y que define los íconos de la identidad nacional brasileña. Precisamente, Rennó interpela el orden patrimonial, oficial, y rompe ese pacto entre la imagen y la palabra del orden, desmonta sus estrategias y la expone para generar otra cadena de sentidos en la que otros relatos de vida accedan a la memoria y formen parte de ese nuevo patrimonio. Ese patrimonio, no deriva ya del constructo estatal organizado, sino de sus desechos. Por otra parte, Cámara observa cómo en su proyecto

Archivo Universal, Rennó da una “sobrevida espectral” –que no pretende ser restitutiva– a tantos seres anónimos que dentro de estos archivos efímeros para la memoria patrimonialista se exhuman para generar un contraarchivo.

La exhumación de decenas dentro de las miles de fotografías de identificación laboral de los “candangos”, es decir, de los más de 40.000 obreros que construyeron Brasilia en las condiciones más paupérrimas y esclavizantes, produce dos efectos: opone a uno de los monumentos más importantes de la modernidad arquitectónica brasileña, la ciudad de Brasilia, un “contramonumento” que, al tiempo que desbarata la figuración heroica y aguerrida del obrero exaltado por el desarrollismo, revela –sin mencionar hechos concretos– las condiciones trágicas en la que fueron masacrados decenas de ellos en las barracas de la empresa constructora Pacheco Fernandes Dantas. Transformando el Memorial en un sitio de memoria –la instalación se llama *Imemorial*– Cámara observa cómo Rennó recupera una identidad que no repone en sus nombres sino en su condición de ser suprimido por el Estado.

Finalmente, el autor coloca su foco en otras dos instalaciones de Rennó, *Cicatriz* (1996) y *Vulgo* (1998) con fotografías de presos de la cárcel de Carandirú, encontrados en estado de grave deterioro en el *Museo Penitenciario Paulista*, entre las décadas del 20 y el 30 del siglo XX. Allí detecta el desplazamiento de la fotografía laboral a la fotografía elaborada en un departamento de criminología, con énfasis en el estudio fisionómico. De ahí que la fotografía se concentrara en un trabajo, digamos, molecular, sobre las fotografías de los tatuajes (en *Cicatriz*) y el remolino de la cabellera (en *Vulgo*). No restituye la identidad personal, ni siquiera el rostro de los presos, pero ofrece otras marcas identitarias propias, imposibles de transferir. Rennó elige la cárcel que se construyó y creció al ritmo del acelerado crecimiento de San Pablo y contuvo a una población que respondió al mandato de un modelo que prescribía la “regeneración” del preso por el trabajo. Interesa aquí cómo el autor invierte, analizando la obra de Rennó, la perspectiva

asentada en la historia brasileña del modernismo paulista como un proceso caótico pero eufórico, pujante, que oblitera su envés represivo, carcelario, de violentas luchas obreras, de desplazamientos de masas lumpenes. Rennó restaura un contraarchivo pocos años después de la masacre de Carandirú en 1992.

Cierra esta deriva de *Omisiones* la reflexión de un trabajo fotográfico en cierta medida inverso al de Rennó pero que cumple con la operatoria contraarchivística de la que hablamos. Se trata de la serie fotográfica *Antropologia da face gloriosa*, de Arthur Omar que intentó a la largo de 20 años (1973-1996) captar en los carnavales de calle de Río de Janeiro los rostros en “transe carnavalesco”, con todo lo que implican esas nociones de transe y de carnaval en la cultura brasileña. Para Cámara, es en esta zona del transe donde “el discurso de la modernidad brasileña como relato desarrollista entra en crisis, pues allí se hurga en pulsiones y se busca tomar contacto con potencias arcaicas, que en su manifestación deconstruyen discursos y explicaciones evolutivas”. En segundo lugar, lo carnavalesco, que también invierte las alusiones turísticas o las operaciones bajtinianas y lo acerca a la puesta en suspenso de la subjetividad a través de rostros en estado de éxtasis. Rostros que lejos de armarse en ese estado de gloria, se deshacen, se desrostran.

En el siguiente capítulo, el gesto cambia y mira hacia otra operación. Lo que Cámara llama *incisiones* se transforma en una apuesta de más riesgo porque ya nos estaríamos instalando en un “más allá” del contraarchivo y en un movimiento que subvierte y pone en suspenso la función arcóntica de ciertas interpretaciones nucleares de la tradición brasileña como el Barroco. Al tiempo que ausculta con precisión en las formas en el que el Barroco fue pensado y construido por diferentes actualizaciones del archivo entre el siglo XIX y XX, propone pensarlo vaciado de sus hermenéuticas centrales y omnicomprensivas. Y de allí apostar a una nueva significación. A esto llama Cámara una *anarchivización*. Dice: “Al barroco como control y al barroco

como transgresión, se le opondrá el barroco como anarquía, como la ruina de las clasificaciones”. En este capítulo realiza “tres incisiones” o intervenciones, pero quisiéramos resaltar entre ellas el delicado trabajo que efectúa sobre la obra pictórica de Adriana Varejao y su forma de intervenir el Barroco para hacer un “tajo”, una incisión en un dispositivo visual y un discurso colonial, patriarcal y esclavista que el Barroco como estilo sostuvo y consolidó. En la visión anarquizante de Cámara, el Barroco se presenta como una potencia que desestabiliza cualquier equilibrio o síntesis domesticadora de las diferencias.

El tercer capítulo, “Aperturas”, Cámara lo dedica a las formas de construir lo que él denomina un “alterarchivo”. Si en el capítulo anterior tomó el Barroco, en éste se ocupa de pensar uno de los íconos mayores de la tradición literaria brasileña del siglo XX, el modernismo paulista, para proponer un *archivo* otro con actores y relaciones inexploradas en esa “otra” modernidad brasileña. Imposible no reenviarnos a los montajes antelianos y a sus concepciones sobre el origen que nunca se cierra, en este recorrido que va de la literatura de Verónica Stigger a las escrituras de viajeros por el Amazonas y la poesía de Raúl Bopp. En los tres, Cámara indaga la configuración de la Amazonia como un absoluto “otro” en el que puede percibirse una cantera inagotable y erosionada de toda fijación identitaria, magma propicio para una posible forma de organización de una historia “plural, sin origen, y hecha de invenciones”.

Nos interesa remarcar la forma extremadamente original de organizar la deriva que traza Mario Cámara en cada uno de estos capítulos del libro. En la huella que para todos ha marcado la maestría de la obra de Raúl Antelo, el autor monta un “roteiro”, diría el mismo Antelo, que se desgrana al mismo tiempo con la liviandad de una deriva que fluye y con la solidez de un trabajo de fuentes, la de un verdadero archivista, que no deja pasillo de la historia y la cultura sin visitar. Toda una invitación para entrar en este valioso libro y acompañar su recorrido.