

**GESTOS DE ARCHIVO Y DISLOCACIONES  
NARRATIVAS EN TORNO A LA MODERNIDAD  
BRASILEÑA**

**Sobre** Mario Cámara. *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*. Buenos Aires: Prometeo, 2021, 160 pp.

*Cecilia Olivari*

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades  
Universidad Nacional de Rosario  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

*El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña* es, en palabras de Mario Cámara, un artefacto que se desdobra albergando dos libros en uno. El primero de ellos, está articulado por el análisis de un corpus heterogéneo de manifestaciones culturales del Siglo XX en Brasil. Este conjunto se integra por objetos de las artes visuales, la arquitectura y la literatura, y pone en jaque la solidez narrativa de un imaginario nacional signado por la integración cultural y el desarrollo económico y social. Por su parte, el segundo libro órbita en torno a la figura del *archivo* como operador esencial en los debates contemporáneos. Desde la propuesta de Cámara, el archivo es un espacio de disputas interpretativas a partir del cual releer la modernidad brasileña, pero también constituye un dispositivo constitutivo del orden social y hegemonizado.

En otro orden de señalamientos, debemos marcar que existen algunas líneas críticas abiertas por el libro que precede a *El archivo como gesto*. En 2017, Librería editó *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época*. Allí Mario Cámara indaga

en torno a la inscripción política referencial *a contracorriente* que aparece en su recorte de objetos. En ambos libros, existe una voluntad explícita por dislocar la historicidad cronológica, se trata en cambio “de una temporalidad hecha de remolinos, flujos y reflujos, de retornos y sobrevivencias, de síntomas y promesas, pero también de ruinas y silencios” (2017, p. 12). En este sentido, hay una apuesta por un abordaje kairológico de la temporalidad, propicio para dar cuenta de una historiografía dislocada y plagada de fracturas. En esta secuencia crítica, nos interesa apuntar dos líneas de continuidad: por un lado, la organización de series desde una metodología constelar; y, por el otro, el montaje como operación crítica y principio constructivo. En el último libro, sin embargo, el enfoque de estas dos líneas está atravesado por el archivo como denominador común que permite operar sobre la temporalidad y las formas en que construye relatos modernizantes.

Por otra parte, la estructura organizativa concreta del libro editado por Prometeo esta guiada por la articulación de determinadas operaciones visuales, materiales y narrativas con los casos de trabajo. Sin embargo, las claves de lectura y análisis se desprenden del recorrido subrepticio que el autor identifica con el segundo libro. En este sentido, el archivo es entendido como un protocolo de lectura, a partir del cual abordar el desarrollo del —largo— siglo XX y sus objetos, pero también la oportunidad de ensayar gestos que habiliten narrativas otras. Señala Cámara que las operaciones sobre el archivo oficiadas por artistas y escritores constituyen, a su vez, operaciones sobre la propia historia, ya que permiten disputan las repeticiones y omisiones de dispositivo archivístico.

Finalmente, es necesario apuntar que el modernismo en Brasil es pensado por Cámara desde una historicidad extendida, que identifica al siglo XX como “un siglo largo”. A diferencia de propuestas como las de Eric Hobsbawm o Alan

Badiou, Cámara trabaja a partir de la hipótesis de que el siglo brasileño se abre en 1922, con la Semana de Arte Moderno de São Paulo, comienza a estallar a partir de las manifestaciones populares de 2013, y culmina con la institucionalización de la línea política bolsonarista.

### El presente y sus operaciones

La propuesta crítica de Cámara instaaura al tiempo presente como una “serie infinita de apropiaciones cuya finalidad consiste en desasignar sitios férreamente distribuidos en las narrativas dominantes” (2021, p. 13). Entre los movimientos posibles de los agentes del corpus y sus gestualidades archivísticas, el autor identifica acciones como: recolectar, exhumar, reordenar, destruir, desclasificar, entre otras. Estos procedimientos guían el trabajo en los archivos y permiten identificar tres operadores para recuperar escenas, imágenes y narrativas del Brasil: las *omisiones*, las *incisiones* y las *aperturas*.

1- Omisiones. El primer recorrido que plantea el libro está centrado en la artista plástica Rossângela Rennó, su trabajo con y sobre el dispositivo fotográfico y la figura del contraarchivo. El capítulo propone una tensión inherente entre las políticas de la memoria y las formas concretas de los archivos en toda su potencia administradora.

Como señala el autor, el tratamiento de la obra Rennó abre una reflexión ontológica e histórica sobre el archivo que se centra en dos movimientos: por un lado, el de inmiscuirse en archivos reales, como el archivo de la construcción de Brasilia y el de la cárcel de Carandirú; y, por el otro, la configuración de un contraarchivo a partir de la presentificación de las

fotografías y sus instalaciones. La poética de Rennó propone una serie de tensiones entre la captación total del archivo coercitivo y sus pequeñas fisuras, entre repetición y singularidad, entre pose y rostro. Se ubica, en palabras de Cámara, en el lado B de la gran historia de la fotografía y abre la posibilidad de reflexionar sobre el dispositivo en sí mismo. Además, el autor propone, en este primer capítulo, un desarrollo de la imagen fotográfica desde múltiples perspectivas teóricas que permite ubicar a Rennó en una zona amplia de la producción artística contemporánea.

Finalmente, este tramo concluye con un anexo que explora la experiencia sensible del rostro a partir de los registros fotográficos del carnaval de Arthur Omar. *Antropología da fase gloriosa* (1974–1996) explora la “región del *transê*” de la cultura brasileña. Omar como artista etnógrafo del carnaval explora el rostro desde el primerísimo primer plano y los contrastes abruptos y el grano pronunciado del negativo blanco y negro de Kodak Tri-x 400. El capítulo tensiona dos tratamientos del rostro que comparten la presentación ampliada de las imágenes y la extrañeza propia de la desproporción. Sin embargo, mientras Rennó busca los rasgos de individualidad en la repetición, Omar explora “la potencia desclasificadora” del travestismo proponiendo una “antología anárquica y queer de ese rostro otro del brasileño” (p. 59).

2- Incisiones. El segundo trayecto se focaliza en la producción plástica de Adriana Varejão y en la *tropo* del Barroco brasileño como un espacio de apropiaciones y disputas. En este capítulo, Cámara recupera el periplo que desempolvó el barroco brasileño desde las primeras décadas del siglo XX. Para ello indaga en Mario de Andrade y su mirada temprana que no podía observar rasgos excepcionales

en lo barroco, una “lectura/deslectura”. Aborda lecturas posteriores, que identifican la existencia de un barroco brasileño, pero que difieren en su abordaje: mientras Haroldo de Campos destaca su potencial “destructor del logocentrismo europeo” (p. 66), João Adolfo Hansen focaliza en el control moral y colonial que reafirma la práctica ejemplar. De esta manera, Cámara propone al archivo–barroco como un tropo a partir del cual pensar a Brasil y su imaginario de lo propio.

En este esquema, el tratamiento del barroco en el arte del siglo XX hace convivir esta cualidad bifásica en la tensión entre Hansen y De Campos. Las operaciones de Varejão sobre el archivo–barroco son identificadas como incisiones, entendidas como “corte hecho en un cuerpo o una superficie con un instrumento cortante o agudo” (p. 66). Varejão trabaja con imágenes de “alta densidad histórica” (p. 68), pero también se nutre de un armazón intelectual que delinea un sistema de ideas, tópicos y rasgos del periodo —podemos apuntar aquí textos de Severo Sarduy, José Lezama Lima y Octavio Paz, también Gilberto Freyre y Sérgio Buarque de Holanda, y Gilles Deleuze, entre los que destacan—.

Dentro del universo figurativo de la artista se encuentran los adornos de la azulejería, las escenas del catecismo católico, las figuraciones de la antropofagia y el canibalismo, las escenas del deber–ser en una colonia convertida en sede imperial y el pintoresquismo de las calles de Río de Janeiro. En sus piezas, la historia aparece como un proceso de montaje, las referencias son distribuidas para asegurar, como señala Cámara, “un rearmado que mantenga hiatos y fricciones” (p. 73). Las incisiones señaladas por el autor van haciendo cada vez más evidente la dimensión exuberante, sensual y cárnica del barroco desde la mirada de Varejão. Todo su despliegue sobre las réplicas está orientado a poner en evidencia una apropiación sintomática de la historia del barroco colonial y de

las reapropiaciones modernas. Aquí, Cámara apela a la figura del anarchivo, refiriendo a la capacidad de las propuestas de Varejão de perforar la superficie pacificada los relatos y monumentos.

3- Aperturas. El último recorrido propuesto en *El archivo como gesto* está centrado en la novela *Opisanie Swiata* (2013) de Verónica Stigger. Allí Stigger recupera e instrumenta el archivo cultural de Brasil como un territorio abierto e indomiciliado. A juicio de Cámara, en un mismo gesto, la novela propone una “trama histórica múltiple” y “un modo alternativo de pensar la historia, que busca en las huellas y los rastro la forma de cuestionar toda idea de origen unificado” (p. 103). En este sentido, es el alterarchivo la figura que guía la gestualidad archivística.

La operación de Stigger es equiparada a la ficción de *fan* — abreviatura de fanático— en la que sus personajes se espejan con los protagonistas de la cultura brasileña. El pasado aparece constantemente “en perpetuo estado de configuración”. A lo largo de este tercer capítulo, Cámara desliza la idea de una articulación productiva entre la labor narrativa y curatorial de la autora para reescribir una historia ficcional del modernismo. *Opisanie* narra el viaje a la Amazonia del Sr. Opalka, un polaco que se embarca hacia Brasil para conocer a un hijo, hasta entonces, desconocido.

La Amazonia es un espacio central, en la novela y en el recorrido crítico del autor. La selva también constituye el centro donde orbitan otros materiales que intervienen en las aperturas del modernismo: las escrituras de viaje de Theodor Koch–Grünberg durante su tercera expedición (1911–1913); *Macunaíma* (1928) de Mario de Andrade y los textos enmarcados en los viajes de descubrimiento de Brasil por parte

de los Modernistas; *Cobra norato* (1931) de Raúl Bopp. La Amazonia es pensada en este capítulo final como una región inacabada que, sin embargo, tiene la potencia de figurar un relato del modernismo otro, desplazando a São Pablo como punto de partida y de llegada.

### **Perlongher, modernidad de dirección barrosa**

Una vez desencajada la modernidad de su eje histórico, Cámara gestiona la salida del libro recuperando el tejido pulsionar que desbarata “la imagen ascética de la modernidad paulista” (p. 135). Este movimiento es realizado por la vía Perlongher y su trayectoria de éxodo en el Brasil de los años 1980. A la ciudad paulista identificada como sede del progreso y cuna del modernismo, es contrapuesta la urbanidad barrosa y marginal de Néstor Perlongher.

Cámara propone triangular la figura de Perlongher con el líder sindical Luis Inácio “Lula” Da Silva y el psiquiatra francés Félix Guattari, para pensar la convergencia entre la resistencia política y libidinal. En plena dictadura brasileña, en São Pablo se vive una “primavera política y comportamental” señalará Cámara, “cierto clima de revolución existencial” (p. 136–137) citando las palabras del escritor. En la prosa de Néstor Perlongher emerge el retrato de un São Pablo nocturno y en movimiento, desigual y resistente, carnavalesco, excesivo y pobre, plebeyo y transgresor.

*El archivo como gesto* es un libro indisciplinado que marca el pulso de un modernidad imaginaria e imaginada sobre el Brasil del siglo XX. Las tres trayectorias que Mario Cámara propone se alimentan de las escena de las artes, la literatura, la

arquitectura y la historia socio-cultural. Todas ellas buscan tensar la narrativa desenfocada que constituía a Brasil como norte de progreso e integración en latinoamericano. En este sentido, su autor insiste en develar la trama que subyace en los bordes de la pulcritud, una trama ominosa y violenta, pero, igualmente, constitutiva de lo moderno.

Es un volumen fundamental para estudiar la cultura brasileña y latinoamericana desde una óptica contemporánea, para indagar en torno a las apropiaciones de la cultura y sus imaginarios, y para ensayar nuevas formas de escenificación teórica de los archivos.

### **Referencias bibliográficas**

Cámara, M. (2017) *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época*. Buenos Aires: Librería.