

ENSAYO

VICTORIA COCCARO

# El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña

(2022)

de Mario Cámara



En *El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*, Mario Cámara pone en práctica una sutil sensibilidad crítica de la que ya han dado cuenta sus libros anteriores, *Cuerpos paganos, usos y efectos en la cultura brasileña* y *Restos épicos. Relatos e Imágenes en el cambio de época*. Este tercer ensayo confirma la consistencia de un trabajo investigativo que se anima a atravesar diversas disciplinas artísticas (literatura, artes visuales, arquitectura, performance) porque sabe que desde ese cruce y esa heterogeneidad se ponen en marcha las formas de pensamiento que necesitamos para habitar nuestro complejo presente. En este sentido, Cámara apunta a nociones sustanciales a las preocupaciones teóricas y críticas contemporáneas –cuerpos, temporalidad, archivos, restos– para volver a tramar la reflexión estética sin nunca perder de vista las múltiples

relaciones y activaciones entre el arte y la política.

En *Cuerpos paganos* el autor se focalizó entre los 60 y los 80 brasileños para reflexionar sobre las potencias transgresoras de las nuevas figuraciones corporales que las prácticas artísticas activaron en aquellos años. Luego, en *Restos épicos*, indagó en una constelación de obras literarias y visuales que en la coyuntura latinoamericana del cambio del siglo XX al XXI reelaboraron emblemas emancipatorios (lucha, revolución, militancia) problematizando herencias y lecturas del pasado. En *El archivo como gesto* parte de la premisa de que trabajar con el archivo es modular temporalidades: las prácticas artísticas devienen, en su lectura, máquinas del tiempo, o mejor, de los tiempos, de la multiplicidad de historias que vibran en lo que nos antecede. Las máquinas del tiempo se vuelven, allí, alquímicas, en tanto relacionarse de un modo diferente con lo acaecido es transformar lo por venir. El movimiento es doble. A la vez que se ponen en duda sentidos y relatos que han permanecido demasiado –sospechosamente– sólidos, señalando, entonces, su complicidad con violencias sobre cuerpos, materias y espacios, se crean otros presentes y otros futuros. Operar sobre el archivo, en la línea propuesta por Cámara, responde a una redistribución en clave ranciereana, sus efectos son trastocamientos y variaciones permanentes del sentido.

En el trabajo de tres artistas brasileñas contemporáneas, las instalaciones de Rosângela Rennó, las pinturas y esculturas de Adriana Varejão y la escritura de Verónica Stigger, el autor analiza diferentes operaciones que responden al deseo de no dejar de trazar caminos entre los estragos del siglo XX, un hacer con los destrozos que, como el gesto del ángel de la novena tesis de Walter Benjamin, puede, tal vez, construir una historia distinta. Un hacer con restos, espectros y vestigios que no implica, sin embargo, una sutura tranquilizadora sino exhibir, como advierte Cámara, a la modernidad brasileña como ruina y, entonces, en cortocircuito con un relato hegemónico articulado por el progreso y la integración.

Siempre se lee, nos enseña el crítico, desde una coyuntura. Así, el ensayo parte del asesinato de la concejala Marielle Franco por un grupo parapolicial en marzo del 2018 para poner de manifiesto que la arena del tiempo es siempre, más bien, una polvareda que se levanta entre fuerzas reactivas y activas, de violencia y sojuzgamiento y de reivindicación e intervención. Allí, decíamos, se construye un presente, imagina un futuro y disputa un pasado.

En esa disputa intervienen los objetos del arte y la literatura que se analizan en *El archivo como gesto*. Una de sus singularidades, advierte el autor, es que leen la historia en cómo ha sido

olvidada; abordan, entonces, al olvido como tecnología de la historia. De este modo, si bien archivo y olvido están articulados, continúa el crítico, también es a partir de ahí, de esas faltas, que el archivo siempre podrá modificarse y reordenarse para hacerlo emanar nuevos sentidos y destellar otras presencias. Allí, junto con Mario Cámara podemos afirmar que el arte inventa maneras de dar una nueva actualidad a *eso* que tal vez nunca fue escrito. Leer lo no escrito es disputar el sistema de enunciados de lo que puede ser dicho.

La artista como archivista, o bien, como profanadora del poder *arcóntico* del archivo –para referir a la perspectiva que Derrida desarrolla en su libro *Mal de archivo* y en la que abreva el ensayo de Cámara– es la que hace cortes, saltos, montajes, ensamblajes, “reenmarques”, al decir del crítico, que dan lugar a otras voces y otros relatos. Así, el autor expone cómo los trabajos de estas tres artistas brasileñas contemporáneas reabren el siglo XX mediante la creación de *contraarchivos* que reescriben relatos hegemónicos, *anarchivos* que destruyen el orden del archivo y *alterarchivos* que trazan otro recorrido, o bien, dan luz a otros materiales que no necesariamente se vinculan con un relato hegemónico. En este último caso, precisa Cámara, se trata de la construcción de un archivo y un patrimonio alternativo, un pasado otro y, por ende, nuevas –e inesperadas– herencias.

La puesta en crisis del modelo desarrollista de la modernidad no ocurre solamente porque estas prácticas artísticas la exhiban como ruina y delaten, muchas veces, su faz siniestra. Ocurre también *en acto*, en cómo trabajan con una lógica muy diferente a la del tiempo lineal, homogéneo y vacío con que tradicionalmente se construye todo relato histórico. En ellas, revisar, reordenar, destruir o fundar nuevos archivos produce un temblor y estallido del cronos. No es que deja de existir el tiempo sino que este se vuelve a tejer pero con otras agujas a las del reloj. Se usan, más bien, las de la anacronía y las supervivencias y el resultado es una textura porosa a la emergencia de orígenes alternativos. Contra cualquier modelo desarrollista y evolutivo, en los trabajos de estas tres artistas, nos enseña Cámara, el origen es tomado en su contemporaneidad y coagencialidad con el presente, “el tiempo siempre es un tiempo-con”, precisa el autor. Así, se anima a pararse en y leer desde la impureza temporal que las obras convocan o, más bien, componen.

El archivo, agrega, “nunca es un espacio neutro, sino un sitio que oculta y hace ver, clasifica y construye el espacio público de lo decible y lo visible”. Para introducirse en ese juego de luces y sombras construye un ajustado andamiaje conceptual que no por riguroso deja de ser aprehensible. Cada capítulo propone indagar un modo de trabajar con y sobre el archivo:

omisiones, incisiones y aperturas.

En el primer capítulo, parte de las instalaciones de Rosângela Renno para pensar la construcción de la cárcel de Carandirú en intersección con la Semana de Arte Moderno durante los años veinte del siglo pasado. Como se advierte, en la práctica crítica de Mario Cámara los objetos de análisis funcionan no solo como trampolines para el salto en el tiempo sino también como tenazas con las que hundirse en la bifrontalidad de sus eventos. Así, el trabajo sobre un vasto archivo de imágenes fotográficas provenientes de lo público (estatales, mediáticas) que Rennó viene llevando adelante desde comienzos de 1990 es el punto de partida para reflexionar sobre una serie de *omisiones* en (y por) la euforia modernista que recorre el siglo XX brasileño. Pero la sagacidad crítica de Cámara hace que la omisión no sea un mero modo de nombrar las insistentes exclusiones tramadas por los relatos hegemónicos, sino que advierte cómo, en las instalaciones de Rennó, se convierte en procedimiento. Se trata, sostiene el autor, de borramientos y sustracciones que, paradójicamente, hacen ver cuerpos y rostros mientras indagan en las formas de producción y circulación social de las imágenes fotográficas. Al *opacar* las identidades constituidas por diversos documentos (carnets, libretas de trabajo, registros penitenciarios, etc.), la artista da vuelta como una media al retrato fotográfico en tanto dispositivo de captura, control y clasificación, analiza el crítico. Lo que aparece es, más bien, “el rostro como un mapa de singularidad”; lo que fulgura allí es “la presencia anónima de una vida cualquiera”. El trabajo de Rennó, reflexiona Cámara, avanza sobre la parte invisible de lo visible, es decir, sobre aquello que del dispositivo de documentación escapa a su voluntad clasificatoria. Como decíamos, el autor advierte en estas instalaciones una doble operación: si bien rescatan del olvido voces inaudibles, evidencian, a la vez, el mecanismo que posibilitó o, aún más, produjo ese olvido.

La urgencia de pasarle a la historia el cepillo a contrapelo que declara Walter Benjamin al final de su séptima tesis –y que los trabajos que se analizan en *El archivo como gesto* parecen oír– no es la de escribir otra historia inversa a la hegemónica que la reemplace y sirva como modelo, sustituyendo un héroe por otro, sino dismantelar su modo de funcionamiento para practicar, a partir de allí, otras maneras de la narración histórica y, por ende, otras temporalidades a la del desarrollo. No se trata, simplemente, de contar otra historia, sino de reinventar la tarea del historiador. Lo que en *El archivo como gesto* queda sugerido es que la práctica histórica tal vez pueda reinventarse si se deja imantar por prácticas artísticas como las que analiza Mario Cámara.

En esta línea, el autor advierte que la recuperación que Rennó realizó del archivo de carnets de los trabajadores y las trabajadoras que participaron en la construcción de Brasilia no tiene como objetivo “hacer memoria” para crear otro relato que haga de los olvidados nuevas figuras monumentales, reemplazando, como decíamos, un héroe por otro, sino construir un *contramonumento* mucho más incómodo, abierto y difícil de neutralizar, que si bien erosiona estereotipos, jerarquías y clasificaciones, no sutura un nuevo sentido y relato. Más bien deja a esas imágenes fulgurando, acechando.

Este primer capítulo va de los rostros fantasmales de las instalaciones de Rennó a los trances carnalescos fotografiados por Arthur Omar como dos vertientes de un mismo movimiento que problematiza a la identidad como algo fijo, cerrado, unívoco, estable, “universal”. En los retratos de Omar, sostiene Cámara, gestos, bocas, ojos y lenguas “desrostrifican”, despliegan la paradoja de retratos que –como los de Rennó– no coagulan una identidad. Así, tras la enseñanza de Aby Warburg, el crítico percibe en las fotografías de Omar intensidades afectivas ancestrales y advierte, en el gesto, el trazo de esas potencias arcaicas. Rostros en fuga y estallido del cronos, afirma Cámara, anidan en la serie de Arthur Omar, otro de los *contraarchivos* que se revelan en este libro.

El capítulo dos, Incisiones, se focaliza en la problematización del barroco que activa la obra de Adriana Varejão. Una de las mayores virtudes de la sensibilidad crítica de Cámara es ese saber escuchar las múltiples capas temporales y de sentidos que convocan los objetos analizados. Así, las constelaciones que anidan en cada capítulo de *El archivo como gesto* emanan de cada una de las obras estudiadas.

La propuesta de acercarse al barroco como archivo en disputa se nutre de la invitación de Haroldo de Campos a considerarlo “un proyecto de modernidad alternativa” que, como las “desrostrificaciones” de Arthur Omar analizadas previamente, experimenta una lógica que no responde al desarrollo y una idea no esencialista de lo nacional: un “siendo no nacional”, al decir de Cámara. Las incisiones a las que refiere el título no solo describen los cortes supurantes que ocupan, por ejemplo, las pinturas al óleo de Varejão que se analizan con exhaustividad en este apartado, sino que conceptualizan, principalmente, las intervenciones sobre un dispositivo visual y un discurso colonial, patriarcal y esclavista. Agujeros, desfondamientos, supuraciones, tajos, desbordes, reelaboraciones, reapropiaciones son variados procedimientos a través de los que Varejão construye el “detrás de escena” del relato hegemónico de la historia brasileña, desmantelando la contracara violenta de una historia nacional que el barroco como estilo pretendió apaciguar, sostiene el autor. En las obras que se analizan el barroco emerge más bien

como una potencia de lo informe que asedia la mirada y desestabiliza cualquier sutura y figuración estática, “un fondo magmático que el trabajo de la forma parece incapaz de domesticar”, precisa Cámara.

A medida que avanzamos en el capítulo vemos que las incisiones de Varejão, como los “reenmarques” sustractivos de Rennó, no tranquilizan. Tanto pinturas como esculturas —esas “ruinas modernistas” que, en palabras del crítico, Varejão construye— exhiben conflictos sin resolución y conforman un archivo anárquico (un *anararchivo*, al decir de Cámara) de “crueldad y descontrol”.

El capítulo tres, Aperturas, traza un nuevo vector del poliedro que el crítico construye para exhibir la (otra) modernidad brasileña, en este caso, uno que va de la literatura de Verónica Stigger a escrituras de viajeros por el Amazonas y poemas de Raúl Bopp para indagar sobre cierta configuración de la región amazónica como “otro” absoluto e inestable que erosiona cualquier fijeza de identidad pero, a su vez, como materialidad de la que se puede extraer de forma ilimitada e indiscriminada. Sin embargo, allí, gracias a la potencia alquímica de la literatura de Stigger, la selva amazónica se convierte en modelo para pensar la historia: el “Amazonas como paradigma de historización”, precisa el autor. Región inacabada, en perpetua formación, voluble, oscilante, resonante y con un suelo magmático en el que se hundan y del que brotan presencias imprevistas, desde donde es posible construir “una historia plural, sin origen, y hecha de invenciones” o lo que Cámara denomina un *alterarchivo*. Leída a la luz del siempre lúcido Raúl Antelo, la escritura de Stigger convoca una historia que desacata la idea de un origen único y unificado, así como las nociones de centro y periferia u original y copia.

El gesto que se analiza en Stigger es el de la reficcionalización del relato histórico, lo que no debe entenderse como la desidia del decir “todo es ficción” sino como la plena potencia de la ficción para abrir otro origen, inventar otro pasado y relacionar lo sido con el ahora. En palabras del crítico, no se trata aquí de una “historia novelada del modernismo” sino de que “a través de la ficción se ilumine otra forma de leerlo”. En este sentido, los objetos que se investigan en este libro son, además de máquinas del tiempo, máquinas de lecturas.

Néstor Perlongher visita todos los capítulos de *El archivo como gesto*, sin embargo, es en las últimas páginas que adquiere su lugar protagónico. Cual Virgilio carnavalesco y ochentoso, guía a Cámara por lo que —inspirados en este ensayo— podríamos llamar un *altertrayecto*, un recorrido otro de la ciudad que descubre una “San Pablo pulsional, antigua y arcaica, tribal y nómada”. El

lente Perlongher la revela habitada por movimiento, nomadismo, flujos, fugas, sexo, marginalidad, nocturnidad, en definitiva, como un territorio de deseo desbordante que desmiente el orden y el progreso, la organicidad y la integración, el desarrollo económico y la ascépcia que tradicionalmente han constringido a San Pablo como emblema de la modernidad (de *una* modernidad). La ciudad, en definitiva, como un archivo a cielo abierto que Perlongher, nos dice el autor, ha intervenido con escrituras y recorridos que hacen ver y oír esas otras lógicas y otros cuerpos que también forman parte del presente y, entonces, de cómo leemos y desleemos al pasado. Allí, *El archivo como gesto* no es solo una fuente de inspiración sino una precisa y preciada arma de lucha para construir las historias deseadas y defender las vidas inventadas: las que queremos vivir e imaginar. Este ensayo nos recuerda, una vez más, que nunca debemos dejar de tramar y retramar los tiempos para proyectar futuros habitables y queribles después de los fines de mundo que venimos atravesando.

VICTORIA COCCARO

Es poeta, investigadora, traductora y Doctora en Letras (Universidad de Buenos Aires). Ha publicado los libros de poesía: *El plan* (Colección Chapita, 2009), *Hotel* (Colección Chapita, 2011; Gigante, 2013); *Eléctricos de sombra* (Fadel&Fadel, 2016), *El mar* (Lomo, 2018) y *Decir* (Slimbooks, 2020).