

RESEÑAS Y FICHAS

George Padmore Vida y lucha de los trabajadores negros y otros textos de crítica anticolonial y panafricana (Traducción, edición y estudio preliminar de Juan Francisco Martínez Peria),

Marisa Pineau.

Ragas, José, Los años de Fujimori (1990-2000),

Andrea Ocampo.

Lopes dos Santos, Ynaê. Racismo brasileiro. Uma história da formação do país,

Diego A. Molina.

Harmer, Tanya, El gobierno de Allende y la guerra fría interamericana,

Facundo Altamirano.

Luis A. Escobar, Francisco Ayala, Exilio español en Argentina y renovación de la sociología latinoamericana,

Martín Vicente.

Altamirano, Carlos, La invención de Nuestra América. Obsesiones, narrativas y debates sobre la identidad de América Latina,

Nicolás Freibrun.

Cámara, Mario, El archivo como gesto. Tres recorridos en torno a la modernidad brasileña,

Florencia Donadi.

Bruno, Paula; Pita, Alexandra; Alvarado, Marina. Embajadoras culturales. Mujeres latinoamericanas y vida diplomática,

Flavia Fiorucci.

Castro-Gómez, Santiago, El tonto y los canallas. Notas para un republicanismo transmoderno,

Agustín Muratore.

Lebrón Ortiz, Pedro, Filosofía del cimarronaje,

Martín Mitidieri.

Silvina Cormick (editora), Mujeres Intelectuales de América Latina,

Mayra Brabo.

**CÁMARA, MARIO**

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

Buenos Aires, Prometeo, 2021, 157 pp.

María Florencia Donadi (UNC/CONICET)

El libro de Mario Cámara propone una hipótesis para el siglo XX brasileño, disruptiva, que debate con las definiciones propuestas por Alain Badiou o Eric Hobsbawm para el norte de Occidente: el siglo XX brasileño no es un siglo corto, “sino un siglo casi exacto, aunque desfasado”, que se consolida entre 1910 y 1920, “con el nacimiento de la modernidad artística y la nueva república” y se cierra en 2013 con las manifestaciones populares en São Paulo” (p. 14). Es a través de ellas que emergió y se volvió visible la virulencia de los antagonismos sociales en Brasil y ya no su carácter equilibrado, como quería Gilberto Freyre. El año 2013 resulta clave para el cierre del siglo porque prepara las condiciones para el golpe parlamentario a Dilma Rousseff y, más tarde, el ascenso de Bolsonaro de la mano de una constelación de símbolos identitarios colindantes: los discursos del odio, la reivindicación de la tortura y de todo tipo de atropellos a los derechos humanos. Las redes sociales, como resalta Cámara, jugaron un papel central en 2013 y comenzaron un lento trabajo de sedimentación de enunciados, discursos y símbolos que serían claves en el horadamiento del gobierno del Partido de los Trabajadores (PT) y la emergencia siniestra de las cuatro “b”: Bolsonaro junto a sus aliados religiosos, militares y del agronegocio extensivo (*biblia, bala e bois*, en portugués).

En ese marco inscribe las operaciones y los procesos que se propone analizar y que trazan el hilván entre *tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*. Además de una apuesta crítica, la de Cámara es, como se deja entrever,

una apuesta ética y política, especialmente al ocuparse de prácticas e imágenes que desde el arte y la literatura hurgan en los archivos y así convocan, interpelan y tensionan las temporalidades con que se configuró ese siglo brasileño y su *modernidad*. Las operaciones que el crítico propone son: *omisiones, incisiones y aperturas*. Cada una de ellas dirige el proceso con que se analizan los materiales diversos. Esos procesos se denominan, respectivamente: reenmarque (espectral), destotalización y reescritura. Cada una de las intersecciones entre operaciones y procesos delimita una configuración del archivo y articulará los tres capítulos del libro.

El primer capítulo, “Omisiones”, se abre con una nota sobre Marielle Franco, que anuda en una coyuntura próxima y terrible las problemáticas de la modernidad que este libro aborda: por un lado, la “trama patrimonialística”, es decir, las maneras en que el dispositivo estatal se vuelve visible y actúa (en sus inflexiones patriarcales y de supresión) y, por otro lado, los vínculos entre actos estéticos y actos políticos, en su doble vía. Cámara propondrá, en los “casos” y constelaciones de los capítulos, las políticas del arte, en consonancia con Rancière.

El primer capítulo aborda varias instalaciones de Rosângela Rennó: *Duas lições de Realismo Fantástico* (1991), *Imemorial* (1994), *Cicatriz* (1996) y *Vulgo* (1998), además de remitir a otras series que se mencionan. La reflexión sobre el estatuto y la proliferación misma de imágenes resulta central para Rennó, quien aborda en sus instalaciones las contracaras de la modernidad más luminosa,

rescatando los rostros, pero también las cicatrices y los remolinos de los cabellos de una masa subterránea de obreros, varones, mujeres y niños, así como presos en la cárcel de Carandirú, quienes conforman los olvidados, los omitidos, cuyas presencias singulares y de manera ciertamente espectral, la artista repara, entre temporalidades, en estas instalaciones ¾aunque no restituya sus historias de vida. Este capítulo se cierra con un anexo que instituye una contracara ciertamente más luminosa, una “face gloriosa”, o más gozosa y carnavalesca respecto de aquel lado oscuro de la modernidad, fantasmagórico y disciplinario de la modernización encarnado en la construcción de Brasilia y el presidio de Carandirú. El autor da cuenta así de las complejidades de todos los procesos y operaciones que articula.

El barroco brasileño es el objeto del segundo capítulo, “Incisiones”. Cámara enfoca aquí la obra de Adriana Varejão. Desde la perspectiva del crítico, la artista reflexiona, en diferentes modalidades, sobre el barroco como ingreso en la historia colonial brasileña, historia que lejos está de ser el relato apaciguado de mestizaje. Más bien por el contrario, deja entrever en las *incisiones* practicadas en las pinturas, el reverberar de la sangre: una historia de apropiaciones, conflictos, crueldad y violencia. Es lo que sucede en las series *Barrocos* (1987) y *Proposta para uma catequese* (1993). Ya en las series posteriores, la reflexión sobre el barroco se pliega en otra complejidad, en la medida en que el barroco fue “secuestrado” por la arquitectura moderna brasileña, encabezada por Lúcio Costa y Oscar Niemeyer y, también, estabilizado en su versión “nacionalista”. Varejão se propone deconstruir esa operación en su serie *Charques* (2018), especialmente en las obras tituladas “Ruina modernista” que ofrecen, entonces, el revés de esa trama ¾el secuestro y armonización del barroco- recurriendo a la ruina.

Entre ambas producciones media la serie *Terra incógnita* (1991-2012) que cuestiona la pretensión de borrar las tensiones propias de la estética barroca por parte de

la Misión Francesa, entre quienes se contaba el pintor Debret. Para Cámara, Varejão, al apropiarse de algunas pinturas, escenas y personajes públicos, retratados por aquel pintor de la corte de João VI, y al practicar sobre ellos cortes, heridas y agujeros le devuelve algo de esa carnalidad barroca que hace de la violación el origen, la “escena traumática que habita el reverso de cada escena de alegría y cordialidad brasileña” (p. 85).

El tercer movimiento del libro, en el capítulo “Aperturas”, sugiere la posible reescritura del modernismo brasileño a partir de la novela de Stigger, *Opisanie Swiata*, que se apropia de estos personajes de los años '20 para “ponerlos en acción en un *relato otro*” (p. 105). Es la trama amazónica de esta obra la que abre hacia orígenes excéntricos del modernismo o, mejor dicho, cuestiona la idea misma de origen, propone otro modelo historiográfico que esta obra de Stigger justamente pone en acto, a través de un *reenactment*. A partir de las memorias que la novela moviliza, Cámara se detiene en tres autores que viajaron por la región amazónica y que enlaza a partir de diversas formas en que percibieron la realidad del caucho y sus vicisitudes: Koch-Grünberg, Mário de Andrade y Raul Bopp. En gran medida contrapuestas las de los dos últimos, pero los tres movilizados por este “espacio real, simbólico e imaginario” (p. 99), cuya multiplicidad metamórfica continúa interpelando los sentidos.

Un hilván recorre todo el libro y une lo que Cámara denomina los dos libros: el gesto. ¿Qué implica considerar el archivo como *gesto*? Entre los *alterarchivos*, los *anarquivos* y los *contraarchivos* que cada uno de los capítulos propone, definir qué es el archivo sería redundante. Es el *gesto* que atraviesa esas diferentes posibilidades el que cierra o nos ofrece, en realidad, una “Salida”. Así como Perlongher, argentino-brasileño, el “yo mismo” de Cámara se revela un “brasileño” más, porque lo propio del gesto es lo impropio de lo común.