

## Sobre *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época*, de Mario Cámara

Marcos Zangrandi  
Universidad de Buenos Aires / CONICET  
marcoszangrandi@gmail.com

Reseña de *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época*, Buenos Aires: Librería, 2017. 181 pp.



En 1966, durante el happening *Para inducir el espíritu de la imagen*, Oscar Masotta descarga un matafuego hacia el público y destrata a un grupo de lumpenes. Dos años después, Oscar Bony instala una familia durante ocho horas diarias en el Instituto Di Tella, a la que le paga, explícitamente, un salario mayor al que el jefe de familia obtendría en su oficio de matricero. En 1973 Osvaldo Lamborghini publica un relato en el que un grupo de chicos violan y asesinan despiadadamente a un niño de clase trabajadora. Envueltas en discusiones —son tiempos de *compromiso* y expectativas revolucionarias—, estas acciones artísticas compartían un gesto cruel hacia las figuras edificantes de la izquierda: el obrero, el pueblo, el trabajo asalariado, la lucha de clases. Con estos disparadores a la vez polémicos y estimulantes, *Restos épicos* indaga en las relaciones entre la producción artística de las últimas décadas y los discursos e imágenes de transformación política, en el marco de la reactivación de aquellas épicas en las “experiencias populistas” más recientes en América Latina.

Para esto, Mario Cámara propone un trayecto, ciertamente audaz, por obras y textos en apariencia desperdigados: del Di Tella a Clarice Lispector, de Silviano Santiago a Eduardo Coutinho, de Hélio Oiticica a la figura de Evita en las banderas de Montoneros, de Martín Gambarotta a Santiago Mitre. No parece haber, en un primer acercamiento, homogeneidad artística o política de estos materiales. *Restos épicos*, sin embargo, encuentra en esta constelación un rodeo sobre el lazo entre arte y política; se trata de películas, instalaciones, novelas e imágenes que recuperan persistencias, disgregaciones, reemergencias y reapropiaciones de distintas consignas emancipadoras.

La formulación temporal no cronológica es clave en relación estos recorridos. Cámara soslaya tanto los planteos lineales como la idea de un presentismo en el que toda proyección histórica quedaría diluida. En cambio, *Restos épicos* se apoya en “una temporalidad hecha de remolinos, flujos y reflujos, de retornos y sobrevivencias, de síntomas y promesas, pero también de ruinas y de promesas” (12). Las expectativas y las derrotas, las permanencias y las suspensiones, se inscriben, así, en una marejada hecha de escombros, fantasmas y desquicios del tiempo. Desde este planteo, de raíz benjaminiana, este libro transita de forma libre por piezas artísticas de momentos y coyunturas distintos. Aquello sobre lo que reflexiona no tiene un cerco temporal preciso; por el contrario, las discontinuidades y reapariciones describen la poética de un tiempo espectral.

El siglo XX acercó progresivamente las artes a los movimientos emancipadores. Esto se acentuó en América Latina durante los años sesenta, en particular luego del triunfo de la Revolución Cubana. Entonces fue preponderante la exigencia de *compromiso* para un escritor o un artista, quienes, junto con sus obras, se asumían como partes orgánicas de un proyecto de transformación estructural. *Restos épicos*, en cambio, elige un momento y un conjunto *posterior* a la proyección revolucionaria —esto es, de los setenta al nuevo siglo— que se alejan de aquel montaje y que desconfían de aquellas categorías. Este “cambio de época”, antes que el de la derrota, es el tiempo en el que las imágenes y palabras que sustentaron aquella épica reaparecen en el territorio estético transfigurados, desplazados, reapropiados. Y también cuestionados. Este es el sentido del sadismo de Bony y Masotta hacia los obreros y los lumpenes, la impiedad de Clarice Lispector hacia la pobre Macabea en la novela *La hora de la estrella* y la construcción profanadora de Néstor Perlongher en “Evita vive”.

A la propuesta de este libro subyacen debates alrededor de la autonomía del arte. El *compromiso* de los sesenta, que suponía una subordinación o, al menos, un enlace necesario de la producción estética con los proyectos políticos —el “caso Padilla” fue el límite de este modelo—, discrepa con los textos y las imágenes abordados en *Restos épicos*. El gesto profundamente crítico de estas piezas reafirma la perspectiva estética propia de cada espacio. Dice Cámara:

Arte y literatura se ubican en un no lugar, poroso a la recepción de todo material, pero se configura allí un tipo de experiencia que se reclama como propia y singular. Se trata de una experiencia que tensiona las inscripciones históricas con lo que podríamos definir como su contrario o con una cierta diferencia. Por un lado borra, neutraliza, singulariza, socava, en este caso los emblemas emancipatorios, sin por ello desactivarlos; por el otro, los recorta y remonta, los reenmarca, por eso los transforma, los relea, los rescribe (15).

Hay, así, una articulación irresuelta en el arte, un aspecto irreducible a otras esferas del espacio social. Antes que establecer el lugar de las artes respecto de la política, *Restos épicos* parece ir a la búsqueda del vigor y de la vigencia de las primeras, que no es sino la mejor de sus políticas.

*Restos épicos* se organiza en algunos ejes que estructuran el texto y alimentan sus hipótesis. Primeramente, a través del concepto de *lo real*, en tanto irrupción inesperada de aspectos que se escapan a las grillas de la tradición cultural. La conexión del arte con *lo real* aparece así como la apelación a la destrucción de la linealidad temporal y de todo proyecto de “representar” a un otro; más aún esto implica la puesta en contacto del arte con un *resto*, con una experiencia inconmensurable y pujante, “una verdad cuyo contenido jamás puede ser simbolizado” (56), aunque sí señalado. El segundo eje está organizado alrededor de la idea de montaje —y en contigüidad a los desmontajes, reensambles y descoyunturas—; su operatoria remite tanto al trabajo cinematográfico como a prácticas vanguardistas. La figura del montaje le interesa a Cámara especialmente por las posibilidades de desordenar y reacomodar secuencias de tiempo para poner de manifiesto resignificaciones y reemergencias. A partir de este concepto, este capítulo analiza, entre otros materiales, *Cabra, marcado para morir* (1984), una película en la que su director, Eduardo Coutinho, recuperaba (y a la vez repensaba) un proyecto realizado veinte años atrás, que fue interrumpido y secuestrado cuando se produjo el golpe de Estado de Castelo Branco. El nuevo film, además de incorporar los fragmentos recobrados, reflexionaba sobre los proyectos revolucionarios desarticulados de los sesenta, y, en paralelo, sobre una memoria, nada consistente o monumental, sino “abierta, rememorante e incierta” (89). Apenas un año antes, en *Sans soleil*, insignia del cine ensayístico, Chris Marker se había interrogado, de un modo similar, sobre los lazos entre la imagen y la memoria. En aquella película, el director francés reunió pasajes de episodios pasados (algunos de ellos de revoluciones frustradas) para cuestionar no solo una temporalidad cronológica, sino la misma posibilidad de representar y de recordar las calamidades del mundo —la película se inicia preguntándose cómo montar un fragmento de felicidad—. Los dos últimos capítulos están unidos por conceptos afines. En primer lugar, las reapropiaciones y reapariciones de figuras estigmatizadas y desplazadas (Cara de Cavalo, Alcir Figueira, Eva Perón) señalan un aspecto de sobrevivencia de imágenes reprimidas y, en paralelo, reinscriben conceptos tan recorridos como “pueblo” y “popular”. Finalmente, los retornos fantasmáticos conducen a Cámara a reflexionar sobre una temporalidad de

escombros y fósiles; ellos, antes que continuar una tradición, emergen de manera intempestiva y traen a los presentes, sin embargo, “escasa o nula capacidad de transmitir algún tipo de legibilidad” (19).

*Restos épicos* realiza preguntas primordiales sobre el estado contemporáneo de las artes, en particular, a partir de un “cambio de época”, en el que los lazos entre los proyectos de emancipación y la producción estética se habrían modificado de modo significativo. La configuración de un tiempo hecho de ruinas y corrientes da cuenta de una serie de retornos, en ocasiones inesperados, de imágenes revolucionarias bajo una modalidad fantasmal y fragmentaria. En este sentido, este libro apunta a una literatura y un arte que trabajan en un plano melancólico, y que, a la vez, se afirman como espacios fundamentalmente críticos y potencialmente liberadores.