

RESTOS ÉPICOS. La literatura y el arte en el cambio de época.

Cámara, Mario

Buenos Aires: Librería, 2017. 184 páginas.

ISBN 978-987-3754-17-3

María Florencia Donadi
(Universidad Nacional de Córdoba)

Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época (2017), de Mario Cámara, convida una revisión sugestiva sobre una serie inquietante de expresiones del arte y la literatura entre Argentina y Brasil; una serie que, producida en décadas anteriores, se dirige a nuestro presente e indaga en él. La interrogación incisiva respecto del *cambio de época* rota hacia la fricción, cierta incomodidad, alguna resistencia, pero, sobre todo, insistencia en lo contemporáneo de un pasado que relampaguea y cuyas sombras, aristas ocultas, rara vez estudiadas, centellean en su prosa ensayística. Claridad y concisión, equilibrio entre densidad teórica y lenguaje afable son rasgos distintivos de la escritura del autor. Las páginas valen la lectura atenta y demorada que, al mismo tiempo, es conducida con soltura por el itinerario de las ideas y casos expuestos sin regodeos abstractos.

El propósito del autor es estudiar una herencia desquiciada (fuera de quicio, *out of joint* en la voz de Hamlet, expresión que resuena en Derrida) al trabajar con objetos de la literatura y el arte que problematizan las figuras emancipatorias hegemónicas de los sesenta-setenta y que erosionan las premisas democráticas de los ochenta, aun cuando incorporan y reactivan ciertos sintagmas revolucionarios y sus emblemas. La serie de objetos organizada por Cámara desestabiliza la supuesta relación directa, fundamental, entre eficacia estética y eficacia política. Esta pesquisa se sostiene en un régimen de historicidad cuya temporalidad está hecha de remolinos, flujos, retornos, sobrevivencias, síntomas, ruinas y silencios.

El concepto central que condensa las preocupaciones de investigación del ensayo es el de *resto*. Tanto en su acepción psicoanalítica (Freud, Lacan) como en su vertiente historicista, el resto expresa su potencia en la capacidad para reactivar eventos, tiempos y significados del pasado en el presente y para favorecer la emergencia, sintomática, de lo que se resiste a la simbolización apaciguadora. El resto, como la ruina, es un vestigio que perturba con su presencia o, como el trauma, con su retorno. El resto “agujerea las consistencias temporales” (16) y permite delimitar los tratamientos desplazados de sintagmas revolucionarios. Estos organizan el libro en cuatro ejes que corresponden a capítulos: 1. Figuras sometidas al martirio, el insulto o la profanación (que Cámara hilvana en una *serie sádica*); 2. Figuras que adquieren nueva dimensión a través del montaje; 3. Figuras estigmatizadas que, traídas nuevamente a escena, reactivan su potencia de revuelta y disputan sentidos hegemónicos; 4. Figuras emblemáticas y sintagmas revolucionarios que adquieren una presencia fantasmática.

“Formas de lo real” analiza la serie sádica que, a través del uso de la crueldad y la profanación de algunos emblemas emancipatorios que la violencia reduce a restos, enlaza el *happening* de Oscar Masotta, el de Oscar Bony (*La familia obrera*) y la novela *A hora da estrela* de Lispector. A partir del uso de Sade, los objetos que conforman esta serie desgarran la seguridad que los relatos emancipatorios sostenían respecto de la utopía y la fundación de una sociedad ideal, al instalar nuevamente en el corazón de la política el mal y la violencia, que retornan constantemente. La serie sádica no apunta hacia la sutura del “significante vacío” sobre el que se organiza contingentemente una comunidad (Laclau), sino hacia el hueco mismo que entonces emerge como un espacio en el que reverbera lo real, como resto y como búsqueda (que Cámara llama “voluntad por lo real”). Se revela en esas producciones artísticas una verdad desde lo real, es decir, el retorno del mal, el caos y su potencia, lo pútrido y lo *inmanescente* (pura materia sin pensamiento, sin forma, un saber del cuerpo).

En el segundo capítulo, Cámara articula en el concepto de montaje una triple vertiente: la del surrealismo, sus derivas cortazarianas y, fundamentalmente, su empleo como método de investigación histórica (Walter Benjamin). El montaje en su relación con el archivo (especialmente conformado por materiales desjerarquizados, pequeños, considerados insignificantes) le permite al autor socavar una historiografía naturalizada y, en consecuencia, desarmar los grandes relatos a partir de la consideración de un polirritmo histórico en el que se encastran diversas temporalida-

des, tal y como las presentan los objetos considerados en estas páginas. A diferencia de casos de décadas anteriores, en que el montaje se emplea para configurar una imagen del Brasil (anacrónico) o se emplean “restos” del pasado histórico, como lo es la figura de Tiradentes, para cristalizar un diseño martirológico, las producciones de la década del ochenta, *Em liberdade* de S. Santiago y *Cabra marcado para morrer* de E. Coutinho, se sirven del montaje para trabajar *contra* esas configuraciones e identificaciones. Para Cámara el uso del montaje se manifiesta en dos ejes: el cuerpo y la subjetividad. La novela de Santiago disputa los sentidos de la militancia política de los setenta para focalizar, ya no en la utopía o en la esfera de los ideales, sino en el cuerpo como potencia deseante y dimensión indispensable. Santiago conjuga la voluntad de poder con un diagnóstico materialista de las posibilidades ciertas de transformación. Por otro lado, el documental de Coutinho y su particular montaje en tiempos y momentos históricos diferentes, reflexiona acerca de los modos de contacto e inclusión del *otro* que las propuestas revolucionarias condujeron. El film se centra en el tejido que cruza lo íntimo y lo colectivo, escenifica una memoria quebrada por las violencias y también por las decisiones necesarias para la supervivencia subjetiva, que han dejado sus marcas. Al dar espacio a los fracasos y detritos, la película se aparta de la mirada heroica tradicional y redefine lo épico desde la perspectiva del cuerpo y su potencia. Muestra, en su lugar, la heroicidad política y existencial del acto mismo de *persistencia* en la vida, aún en sus contradicciones. Cámara perfila para esta década un *intelectual crítico del Estado*: ligado a algún brazo de éste (como la universidad) reflexiona sobre las operaciones de sus aparatos ideológicos y, al mismo tiempo, persigue una intervención —aunque limitada o medida— sobre el estado.

El tercer capítulo, “Apropiaciones y sentidos”, condensa las preocupaciones del ensayo en torno a los desplazamientos que los objetos culturales experimentan tanto en el espacio como en el tiempo. Si bien estas páginas se centran en el uso que ciertas producciones culturales hacen de fotografías, también ponen el acento en las circulaciones de sentido que esos movimientos espacio-temporales producen. La fotografía ofrece marcos de reconocibilidad según su destinación, es también índice (es decir, se define por su contacto con lo real) y, por consiguiente, se resiste a fijar su sentido. Estas características hacen de ella el paradigma de los objetos y las operaciones que Cámara estudia. Su carácter póstumo y de objeto archivable la convierten en dispositivo de memoria abierto

a las reinversiones de sentido, cualidad compartida con la literatura y el arte. Cámara analiza la apropiación de fotografías de figuras populares del imaginario político en Brasil y Argentina. Los casos son la serie *Bóldes* de Hélio Oiticica y las sucesivas imágenes de Evita a partir de la fotografía de Pinélides Fusco. No cabe aquí repetir el itinerario que Cámara reconstruye con detenimiento y minuciosidad. Destacan los sentidos particulares que esas apropiaciones exhiben en cada caso: el acto de justicia con los vencidos que el arte de Oiticica ejercita acercándose a la vida (el “derrame sobre lo social”) y, al mismo tiempo, la persistencia de un cuerpo, una presencia bruta que resiste la heroización; las imágenes de Evita terminan colocándola en la intensidad warburgiana de una *ninfa criolla* para dar cuenta de su *pervivencia*, que lejos de haberse agotado sigue alimentando retornos y hechizos.

Si de hechizos y conjuros se trata, el último capítulo explora el “Vivir con fantasmas”. Daniel Link, Derrida, Didi-Huberman son algunas de las referencias teóricas que diseñan el concepto de fantasma que Cámara asocia a tres dimensiones: la heterogeneidad de tiempos que conviven, el asedio y la aparición intempestiva. El autor evoca los espectros de *Punctum* de M. Gambarotta y de algunas obras de J. G. Noll. En el caso argentino, las presencias fantasmáticas amenazan, vienen del pasado y se presentan como restos de lo que se identifica como un fin de ciclo histórico (la posdictadura) y persiste como irreductible y no-decodificable, un resto traumático. Permanecen como susurro de una historia que se rehúsa a ser enterrada, pero que tampoco puede ser resucitada. En el caso brasileño, los espectros son emblemas enmudecidos, es decir, incapaces de producir sentido y, por consiguiente, de ser transmitidos por vía de la lengua ni por la de la herencia. Los espectros son conjurados a la presencia, como puro hueco o vacío, silencio: como *lo impensable*. Noll describe “el proceso por el cual lo que fue un sintagma revolucionario comienza a tornarse inaudible” (162), afirma el autor.

Habría dos metáforas que, mencionadas en el último capítulo, se expanden al libro en su totalidad. Al referirse a *Punctum*, Cámara menciona la concepción de “una máquina del tiempo y una cámara de ecos” (141). El entramado completo de obras artísticas y literarias que analiza el autor o bien trabajan con tiempos plurivalentes o bien hacen resonar voces materiales y espectrales como el eco. En ese sentido, máquina y cámara son las operaciones que el autor pone en juego, marcadas por las propias obras, para leer los (sin)sentidos de lo épico-político en el

cambio de época. La estrategia de la *máquina del tiempo* nos conduce a la reverberación de tiempos, memorias y archivos en el presente junto al análisis de sus reapropiaciones y retornos en sus efectos contemporáneos. La *cámara de ecos*, al liberar sonoridades en su materialidad repercusiva, es metáfora de la escucha y compromete la sensibilidad entonces afectada por voces que siguen hablando e imprimen huellas diversas.

El ensayo de Cámara está dedicado “A mis abuelos, por la imaginación” y los lectores agradecemos que esa imaginación, tan necesaria para la crítica cultural, nos señale hacia el final del libro la posibilidad de una nueva dimensión épica y política que se dibuje como una *oikopolítica* (la política de la casa), lo que no reduce su potencia, sino que desde el afecto y el amor se despliegue en un abanico de hospitalidades interminables que nos asile comunitariamente.

Recebido em: 31/08/2018

Aceito em: 12/01/2019