Latin American Research Review (2026), 1–11
doi:10.1017/lar.2026.10120

LARR Latin American Research Review

ARTICLE

Esquirlas más que memorias

Florencia Garramuño

Universidad de San Andrés, Buenos Aires, Argentina
florg@udesa.edu.ar

(Received 19 December 2024; revised 18 June 2025; accepted 13 September 2025)

> The purpose of the papier collé was to give the idea that different textures can enter into a composition to become the reality in the painting that competes with the reality in nature. We tried to get rid of the "trompe l'oeil" to find a "trompe l'esprit" . . . If a piece of newspaper can become a bottle, that gives us something to think about in connection with both newspapers and bottles, too. This displaced object has entered the universe for which it was not made and where it retains, in a measure, it's strangeness. And this strangeness was what we wanted to make people think about because we were quite aware that our world was becoming very strange and not exactly reassuring.
> —Pablo Picasso

Resumen

"El futuro del libro es el álbum, así como la ruina es el futuro del monumento", propone Barthes en *La preparación de la novela* (Barthes 2005, 257). Según él, el álbum en tanto forma daría cuenta de un universo sin jerarquías, disperso y fragmentario, "puro tejido de contingencias". Pero el álbum también tiene una relación, compleja, con la memoria. En *parque das ruínas* de Marília Garcia y *El sistema del tacto* de Alejandra Costamagna, el *collage* de restos diversos y heterogéneos —fotografías, cartas, noticias del periódico— activa una supervivencia a menudo fantasmal y paradójica. En la grieta abierta entre esos restos se cuela una visión del tiempo contemporáneo sombría y atravesada por violencias de diverso origen. Expandiendo la noción trabajada por Roland Barthes de libro álbum quisiera pensar los textos de Garcia y Costamagna, no tanto, o no solo, a partir de la noción de forma-álbum apropiada para secundar el mundo, sino sobre todo como una forma que en sus relieves cársticos deja aparecer la imagen de un tiempo presente dañado, atravesado por la violencia. Se trataría, por lo tanto, de formas contemporáneas construidas con esquirlas más que memorias, apropiadas para la escritura de un tiempo sombrío.

Palabras clave: álbum; literatura contemporánea; ruinas

Abstract

"The future of the book is the album, just as the ruin is the future of the monument," Barthes proposes in *La preparación de la novela*. According to Barthes (2005), the album as a form would

Managing Editor for Literature and Literary Criticism: Vanesa Miseres

© The Author(s), 2026. Published by Cambridge University Press on behalf of Latin American Studies Association. This is an Open Access article, distributed under the terms of the Creative Commons Attribution licence (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted re-use, distribution and reproduction, provided the original article is properly cited.

https://doi.org/10.1017/lar.2026.10120 Published online by Cambridge University Press

account for a universe without hierarchies, dispersed and fragmentary, "pure fabric of contingencies." But the album also has a complex relationship with memory. In *parque das ruínas*, by Marília Garcia, and *El sistema del tacto*, by Alejandra Costamagna, the collage of diverse and heterogeneous traces—photographs, letters, newspaper reports—activates an often ghostly and paradoxical survival. In the open crack between these vestiges emerges a dark vision of contemporary time, crossed by a violence of different origins. Expanding on the notion of the book-album developed by Roland Barthes, Garcia's and Costamagna's texts are not so much or not only an album-form apt for "seconding the world," but above all, in their "karstic reliefs," they are a form that reveals the image of a damaged present time, pierced by violence. They are therefore be contemporary forms constructed with "shards rather than memories," apt for writing about a somber time.

Keywords: album; contemporary literature; ruins

Restos

Entre las varias transformaciones que ha venido sufriendo la literatura contemporánea durante las últimas décadas, la construcción de textualidades diversas como sitio de compilación y reflexión sobre materiales de lo más heterogéneos como fotografías, objetos visuales, recortes de textos facsimilares —entre otros— resulta en textos que interrumpen y al mismo tiempo construyen un hilo narrativo o poético —la estrategia no es específica de ningún género en particular— que basa en el corte y el montaje su principio constructivo. Textos fragmentarios y entrecortados, construidos a partir de diversas figuraciones del *collage*, abundan en la literatura contemporánea. Si bien para las literaturas latinoamericanas sería posible trazar una larga genealogía para esta mutación que arranca, al menos, desde las vanguardias de principios de siglo —pensemos en *Serafim Ponte Grande*, um "grande não livro", como lo llamó Haroldo de Campos (Campos 1972, 107), o en *Parque industrial* de Pagu, para el caso brasileño—, algunos textos recientes parecen llevar esta estrategia a una zona diferente que vale la pena interrogar para captar allí una serie de problemas relacionados con el sentido, la representación y la memoria que resultan característicos de nuestro mundo contemporáneo.

Ya Marjorie Perloff había notado que el *collage* se convirtió en una técnica netamente agresiva que canalizó el impulso antirrepresentativo de gran parte de los movimientos de la vanguardia artística (Perloff 1986, xix). Pero, además, como ha señalado entre otros Rona Cran, a pesar de su diversidad, las prácticas de *collage* produjeron un efecto catalítico que posibilitó a muchos escritores "to overcome a potentially destabilizing crisis in representation" (Cran 2014, 9). En ese movimiento que busca cuestionar la representación y al mismo tiempo superarla —es decir, trascenderla— se encontrarían varios de los dispositivos asociados al *collage*, como el montaje y el *assemblage*, que incorporan objetos o fragmentos de la realidad para cuestionar simultáneamente la representación y la realidad en, para tomar las palabras de Picasso, un mundo que "was becoming very strange and not exactly reassuring" (Picasso, citado en Perloff 1986, 34).

En los textos contemporáneos que me ocupan en este trabajo, la agrupación de restos y materiales heterogéneos produce textualidades que evocan problemas relacionados con la perspectiva de un mundo contemporáneo para el que los documentos y fragmentos del pasado arrastran una relación con el tiempo y la memoria bastante compleja y hasta fantasmal.

No se trata, en estos textos, simplemente de incorporar objetos de la realidad, sino de trabajar con documentos de un mundo pasado o del pasado reciente, tanto íntimos o privados como públicos. Esa relación con el pasado y la memoria, que está ausente de las exploraciones de Barthes sobre el álbum en tanto forma de escritura opuesta a la forma libro, describe en *parque das ruína*s de Marília Garcia (2018) y en *El sistema del tacto* de

https://doi.org/10.1017/lar.2026.10120 Published online by Cambridge University Press

Alejandra Costamagna (2018), un tipo de escritura muy particular, que es posible pensar como álbum y no solo como forma "circunstancial y discontinua", apropiada para "secundar el mundo", sino sobre todo como una forma que en sus "relieves cársticos" (Barthes 2005, 257) deja aparecer la imagen de un tiempo presente dañado, atravesado por la violencia. Se trataría, por lo tanto, de formas contemporáneas construidas con esquirlas más que memorias, apropiadas para la escritura de un tiempo sombrío.[1]

En su lectura de Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman ha insistido en la dialéctica de memoria, recuerdo e imagen presente en el *giro copernicano* en la disciplina historiográfica que los escritos de Benjamin, junto con los de Aby Warburg, realizaron. Según Didi-Huberman (2006, 137), esa revolución copernicana de la historia "habrá consistido en Benjamin en pasar del punto de vista del *pasado hecho objetivo* al pasado como hecho de memoria, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material. La novedad radical de esta concepción es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber y en el presente del historiador".

Sin dudas esa misma revolución copernicana está en la base de este tratamiento del tiempo que exhibe el procedimiento del álbum en estos textos contemporáneos.[2] Y es esa perspectiva de la memoria y del pasado que está en el álbum lo que en la discusión de Barthes del libro álbum falta y que estos textos hacen evidente lo que quiero explorar aquí: la hipótesis de que estos textos contemporáneos expanden la forma álbum como una forma construida por astillas desarrollando una forma apropiada para la narración de fragmentos de un pasado o de un presente en astillas, atravesado por la violencia, y no solamente —como señala Barthes— una forma apropiada para "secundar el mundo". Es decir: esa forma en astillas daría cuenta de una construcción literaria hecha más con esquirlas que con memorias, en el sentido de que figuran en estos textos como los restos despedazados de un presente —sobre todo de un presente— en el que diversas violencias históricas dejan su marca en el texto: el terrorismo de Estado que atraviesa la historia de Ania en *El sistema del tacto* o los atentados terroristas en París en *parque das ruínas*, pero también las violencias económicas y las guerras que llevan a la inmigración en *El sistema del tacto*, o a las ruinas de la universidad y de las instituciones en el Brasil contemporáneo de *parque das ruínas*, y, por último, las violencias de género, étnicas y nacionalistas en ambos textos. Exploraré estas violencias más adelante en este artículo.

Dentro de la obra de Marília Garcia, *parque das ruínas* (2018) se distingue por ser el primer libro que incorpora imágenes: fotografías (de Rose-Lynn Fisher, de tarjetas postales, del afiche de una exposición de Debret y de algunas de sus acuarelas en esa exposición en el museo Chácara do Ceu de Río de Janeiro en 2016), junto con fotos antiguas familiares y fotos sacadas por la misma poeta se entrelazan a los versos produciendo una continuidad entre imagen y palabra que trae un principio documental a la textura del poema. Como señaló Joana Matos Frias, "En un plano inmediato, la fotografía trae consigo un principio documental que intensifica y fortalece la historicidad de aquello que las palabras buscan transmitir, pues, tal como la ruina, también es huella, resto, rastro, objeto *del* tiempo inscripto *en el* tiempo, o sea: contacto" (Frias, *apud* Garcia [2018] 2020, 100).

Además, como señala Ana Porrúa, todas las imágenes incorporadas en el libro tienen la marca de la precariedad y no son meramente ilustrativas (Porrúa 2021, 38). Más que

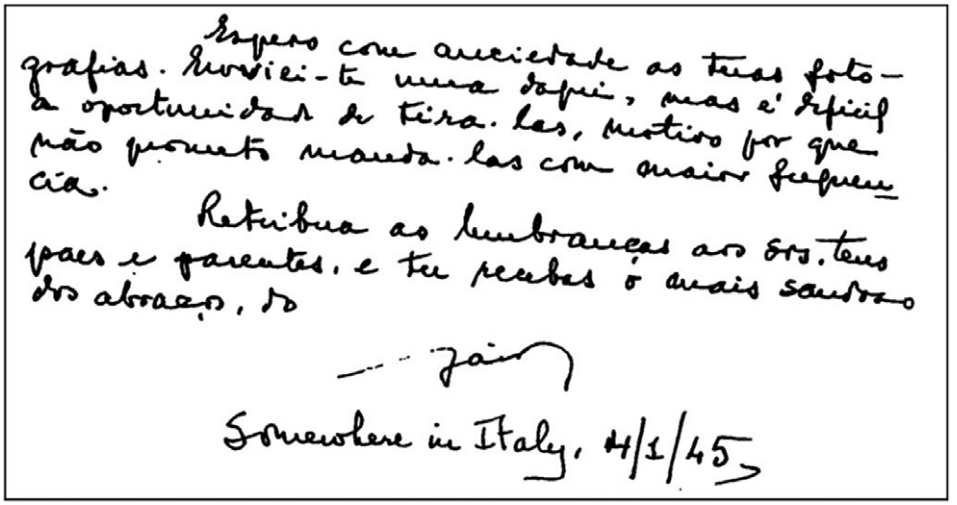
[1] En *La preparación de la novela*, Barthes analiza el álbum como una de las formas de la escritura y lo contrasta a la forma del libro, "arquitectural y premeditado", definiendo el álbum a partir de dos criterios principales: "lo circunstancial y lo discontinuo" (Barthes 2005, 252).

[2] De hecho, en ese mismo capítulo Didi-Huberman explora la noción de montaje en relación con la contemporaneidad de la concepción del *Libro de los Pasajes* de Benjamin y de *Mnemosyne* de Warburg, pero también de los "montajes de atracciones cinematográficos de Eisenstein" y los "montajes de repulsiones surrealistas" de Georges Bataille en la Revista *Documents* como un síntoma más de esa concepción de la historia y de la memoria (Didi-Huberman 2006, 126).

https://doi.org/10.1017/lar.2026.10120 Published online by Cambridge University Press

ilustrativas, ellas van hilando un discurso que continuamente se descentra hacia las historias y mundos que evocan esas imágenes, subrayando la precariedad de esos restos. El pasado, y el pasado reciente, junto con el presente de la escritura, se enmarañan en el texto gracias al dispositivo del *collage*.

Pero en *parque das ruínas* las fotografías son también cifras de una ambición mayor por la integración de materiales heterogéneos que, como en un álbum, se alojan en el espacio hospitalario de *parque das ruínas*. Otros materiales heterogéneos textuales, como la profusión de citas de otros textos (Perec, Bernstein, Zufolsly) o menciones y fotogramas (el documental de David Perloff, *Smoke*, de Wayne Wang) o fragmentos facsimilares de cartas y postales, resultan dirigidos por una pulsión semejante que tiende a construir una textualidad conformada por la materialidad de una serie de restos heterogéneos.


Espero com ansiedade as tuas fotografias. Revivei-te numa delas, mas é difícil a oportunidade de tirá-las, mesmo por que não possuem moeda. Las com maior frequencia.

Retribua as lembranças aos Srs. teus pais e parentes, e tu recebas o mais saudoso dos abraços, do

Jaime

Somewhere in Italy, 14/1/45

También de heterogeneidades diversas está hecha la textura de *El sistema del tacto*, de Alejandra Costamagna. Esta materialidad del texto propicia una relación con el recuerdo y la memoria entrecortada, llena de huecos y confusiones, de versiones e interpretaciones a menudo contradictorias que resulta hasta cierto punto una marca de la escritura de lo que en Chile se ha llamado la "literatura de hijos", con representantes como Nona Fernández, Alejandro Zambra, o Álvaro Bisama (Franken Osorio 2017). En el caso de *El sistema del tacto*, en la historia de Ania y su tío Agustín, alternando el presente en el que Agustín agoniza y Ania acude a despedirse de él en nombre de su padre, y el pasado del joven Agustín y la niña Ania que viaja desde Chile a pasar las vacaciones con sus abuelos, la novela intercala fragmentos de un manual del inmigrante, ejercicios de dactilografía, facsimilares de cartas en italiano, postales y fotografías familiares. Según María Teresa Johansson,

> la novela integra una diversidad de materialidades lingüísticas y visuales que son parte de un acervo familiar de registros de imágenes y documentos. (. . .) Al incluir estas materialidades de distinta factura y proveniencia, la novela se hibrida, integra imágenes y tipografías distintas para hacer aparecer la temporalidad de técnicas de escritura en desuso, tales como las cartas manuscritas o la máquina de escribir. Estas materialidades documentales que han sido incorporadas como un archivo a la textura de la novela se relacionan directamente con un mundo de objetos del siglo XX integrado al espacio vivido y recorrido. En este sentido, en el desarrollo narrativo, una serie de objetos físicos, cosas y artefactos en el interior de la casa familiar de la provincia cumplen con la función de ser agentes que precipitan las operaciones de la

https://doi.org/10.1017/lar.2026.10120 Published online by Cambridge University Press

> memoria al provocar una superposición de imágenes pretéritas y actuales. (Johansson 2019, 254)

La articulación en la escritura de esos materiales tensiona una pregunta crítica tanto sobre el presente como sobre el pasado. Costamagna ha señalado sobre esos materiales: "No los veo como fuentes que vienen a contar la historia y a restituirla, sino más bien como restos que potencian este vínculo entre ficción y realidad todo el tiempo, que desdicen la historia redondita, cerrada, explicada. Siempre va a quedar un espacio de vacío y estos materiales están acá para que pensemos que el pasado no acaba en el pasado" (Costamagna, *apud* Linares 2019, *online*).

¿De qué modo, entonces, intervienen esos restos en la materialidad de la escritura? Es evidente que hacen gravitar el texto hacia el pasado del cual provienen (los años 70 en Argentina, la posguerra en Italia de la cual emigra la mamá de Agustín hacia Argentina). ¿Pero cómo aparece ese pasado en la memoria de los personajes, por un lado, y en la textura de la novela, por el otro, dado que este está también en los restos y documentos que la construyen? Habría que subrayar esa incorporación del pasado a través de vestigios heterogéneos en estos dos libros, en los que esos restos, contra la idea de ilustración de aquello que se narra en los textos, vienen a intervenir de un modo muy preciso en la construcción de tramas más bien abiertas y porosas que, en lugar de la arquitectura premeditada del libro, se abren al azar de las circunstancias, planteando con el pasado una relación conflictiva donde fantasmas, recuerdos, olvidos y traumas ocupan un lugar protagónico.[3]

El álbum

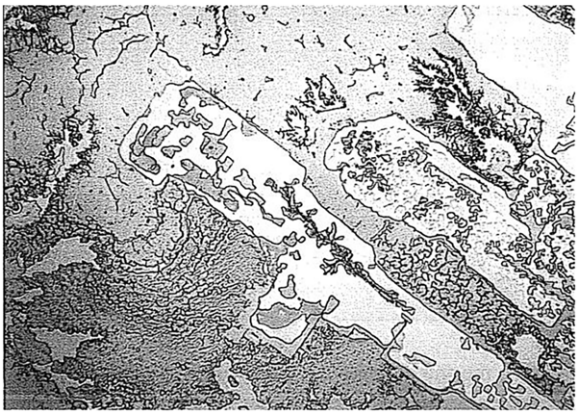
Cuando Barthes en su inspirador *La preparación de la novela*, ya en 1977, decía que la forma novela se había tornado obsoleta, proponía que había que interrogar, o al menos a él le interesaba hacerlo, al fantasma de la novela que podía estar acosando a un escritor (el mismo Barthes) a fines del siglo XX. Barthes habla de las "formas del libro" que son también fantasmas de civilización, dado que el libro es un mito colectivo. Por supuesto, Barthes está refiriéndose a la preparación de su novela y no está proponiendo nada normativo, pero sin embargo en sus reflexiones se cuela algo del tiempo contemporáneo y de la forma que sería adecuada para ese tiempo y que su propio deseo va moldeando. Entre las formas que discutió —las formas breves, la anotación, el haiku— Barthes menciona el álbum como aquel que daría cuenta de un universo sin jerarquías, disperso y fragmentario, "puro tejido de contingencias".

Dice Barthes: "El libro hecho vuelve a ser álbum: el futuro del libro es el álbum, como la ruina es el futuro del monumento. El libro, en efecto, está consagrado al residuo, a las ruinas erráticas; es como un pedazo de azúcar disgregada por el agua: ciertas partes se hunden, otras quedan enteras levantadas, cristalinas, puras y brillantes. Es lo que se llama un relieve cárstico" (Barthes 2005, 257).

Con una imagen que se asemeja a los relieves cársticos, precisamente, se abre *parque das ruínas*: una fotografía de Rose-Lynn Fisher de su *Topography of Tears* ocupa el lugar simultáneo de un epígrafe y del comienzo de poema. Cito:

[3] Diana Klinger y Vinícius Ximenes (2020, 7) han subrayado el papel de la fotografía en *parque das ruínas* como evocación de fantasmas de otros tiempos "que continúan reverberando sobre el presente".

https://doi.org/10.1017/lar.2026.10120 Published online by Cambridge University Press



primeiro uma epígrafe em forma de imagem
a artista americana rose-lyn fisher
fez uma série de fotos
que são como fotos aéreas:
terrenos plantações uma cartografia vista de cima
essas imagens poderiam ser uma espécie de
"atlas temporário" pois, consistem em registrar
um pequeno instante na vida de uma lágrima
(Garcia [2018] 2020, 14)

la artista americana rose-lynn fisher
sacó una serie de fotos
que son como fotos aéreas:
terrenos plantaciones una cartografía vista desde arriba
estas imágenes podrían ser una especie de
"atlas del tiempo" pues consisten en registrar
un pequeño instante en la vida de una lágrima
(Garcia [2018] 2020, 15–16)

Joana Matos Frias reparó en la afinidad entre el texto de Marília Garcia y las reflexiones de Barthes sobre el álbum, en la medida en que *parque das ruínas* resulta de la "(re)colecta e reunião de materiais anteriores". Y agregó que la especificidad de un relieve cárstico, "resulta de uma particular atuação dissolutiva da água sobre um certo tipo de rochas, responsável por uma singular formação de juntas, fraturas e concavidades. Digamos que o elemento-chave do relevo cárstico é a fenda (no interior) ou a estria (no exterior), o corte—isto é, se preferirmos, mais figurativamente, uma elipse geológica" (Matos Frias 2019, 72).

Las reflexiones de Barthes y de Matos Frias sobre el álbum hacen hincapié en la idea de grieta y relieve cárstico. Ahora bien, en *parque das ruínas* y *El sistema del tacto*, esas grietas resultan del intervalo producido por la incorporación de determinados objetos y materiales de un archivo inestable, que se exhibe con grietas y lagunas que significan tanto como aquello que emerge a la superficie. En la ruina y en el efecto cárstico es fundamental —agrego— percibir el trabajo del tiempo como un trabajo de erosión, de desgaste, fundamentalmente de destrucción.

La definición de libro álbum que propongo en este artículo, por lo tanto, toma su inspiración de las observaciones de Barthes para pensar en libros compuestos por lenguaje, imágenes heterogéneas y otros objetos que, como en los álbumes de fotografías o de recuerdos, arrastran la marca de un pasado, de un *esto ha sido*, hacia el texto. Ese pasado

https://doi.org/10.1017/lar.2026.10120 Published online by Cambridge University Press

visto desde el presente, entonces, y no solo lo circunstancial y discontinuo, es lo que emerge de estas formas más contemporáneas.

Lorena Amaro destaca que en *El sistema del tacto* "Costamagna propone como modalidad de escritura y lectura un collage que, sin descoser los hilos de la trama, funciona visualmente al modo de un álbum, como el título del libro no aludiera solo a un sistema de aprendizaje mecanográfico (que obsesiona y ocupa al tío Agustín y que fue la profesión de Nélida), sino también a una forma de conocer el mundo de los personajes palpando la materialidad de un álbum familiar y otros recuerdos que han pertenecido a la familia" (Amaro 2020, 70).

Entre esas materialidades que construyen *El sistema del tacto* me interesa resaltar que los hilos suelen dejarse sueltos, las imágenes reverberan sin ilustrar directamente un discurso, y la ausencia o desconocimiento van delineando una grieta o estría. En esa grieta se apoya una estructura coral que conjuga la perspectiva de Ania y su primo Agustín en diferentes fragmentos. De uno a otro, una primera persona narrativa va variando de fragmento a fragmento para acompañar a cada uno de estos personajes. Por otro lado, tampoco hay, estrictamente, capítulos en la novela, sino escenas de diversos momentos históricos sin orden cronológico, para los que tanto el pasado como el presente (la infancia de Ania en viajes pasados, su viaje actual de regreso a Campana) se escriben en tiempo presente: el tiempo de los fantasmas y de las ruinas es el tiempo de la supervivencia, de lo que permanece e, incluso en ruinas, insiste.

En un momento de la trama, una caja de recuerdos materializa esos documentos y restos en una escena: "Donde debería haber azúcar, una caja con las pertenencias de Nélida y Agustín. Eso lo sabrá en dos minutos nada más, cuando la abra. Ania piensa en ese momento que la caja ha estado esperándola desde la muerte misma de Nélida y que ha decidido comparecer frente a ella ahora que partió también Agustín" (Costamagna 2018, 108).[4]

A partir de entonces, Ania se encierra en la casa a leer esos cuadernos y cartas, y la novela va poblándose de una serie de recuerdos y fantasmas al mismo tiempo que, como en los sueños, se superponen y se vuelven confusos, hasta que Ania decide: "subir la escalera del altillo y confrontar el recuerdo con la ruina" (Costamagna 2018, 120).

"Confrontar el recuerdo con la ruina": ¿Cuánto del recuerdo se sostiene a partir de la lectura de la ruina? ¿Qué recuerdo puede sostenerse frente a la visión de las ruinas? Se trata entonces de una textura compuesta por restos de una historia en la que Ania y Agustín aparecen como dos —entre tantos— inmigrantes que han sufrido diversas formas de violencia. Las cartas, las postales y las fotografías de Nélida, la mamá de Agustín y tía abuela de Ania, los cuadernos de Agustín y los recuerdos y acciones de Ania, entre la ruina y el recuerdo, construyen una narrativa descentrada que se balancea entre el pasado y el presente. En lugar de completar la narración con las distintas perspectivas, las historias de Ania y de Agustín se entrecruzan dislocando y fragmentando el tiempo en la figuración de las esquirlas y los restos que quedan de la experiencia y la historia, en la memoria que, más fantasmática que recobrada, construyen esos entrecruzamientos. Esa narración perforada, esa novela llena de huecos y de imágenes que reverberan en los recuerdos entrecruzados de Ania y Agustín, acompaña los últimos vestigios de una familia, como si se confrontara, para retomar la cita anterior, "el recuerdo con la ruina".[5]

[4] Alejandra Costamagna (2018, 323) ha señalado que los materiales fueron apareciendo mientras investigaba y escribía la novela, hasta que se le volvió necesario incorporarlos "como sedimentos, como residuos, como imágenes quebradas, como piezas que vienen a desestabilizar el recuerdo."

[5] Según Angélica Franken, esta estructura de capas superpuestas es característica de la literatura "de hijos" chilena, en las que "la construcción ficcional de la memoria no se articula como un relato coherente y cronológico, sino que estetiza justamente como una suerte de ruina, es decir, como una suerte de capas de sentido y significaciones que permiten acceder al pasado, pero siempre de modo incompleto y mediado" (Franken Osorio 2017, 188–189).

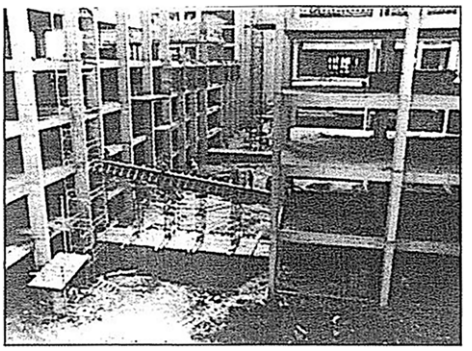
https://doi.org/10.1017/lar.2026.10120 Published online by Cambridge University Press

Según Costamagna:

> En ese sentido, pienso que la inclusión del presente en la novela y el armado a partir de residuos más que de totalidades, tensiona ese anhelo restaurador que volvería pasivo el acto de recordar. El título tiene que ver con la presencia, con la materialidad: donde los afectos están rotos o fracturados, el tacto sigue operando. Tocar, establecer un contacto en el que las palabras se vuelven casi presencias físicas. Y también está el apego por la errata, por la imperfección, por lo que se sale de campo, que de alguna forma los refleja a ellos también, a Ania y a Agustín. El sistema del tacto, en síntesis, alude a la técnica dactilográfica, pero también a los afectos y al tino. Estos personajes parecen no tener tacto-tino para adaptarse cien por ciento a las reglas de afuera: a las convenciones sobre qué es una familia, a ser profesionales exitosos, a funcionar en un orden determinado. (Franken 2019, 323)

También en el caso de *parque das ruínas* muchos de los materiales con los que trabaja el libro tienen que ver con el tiempo, con el tiempo que arrastra las cosas y la experiencia a la ruina. Son, en realidad, varias las nociones de ruina que circulan en el texto como motor de la escritura, la conexión, y la dispersión: las ruinas concretas del parque, la ruina en la que se encuentra al momento de la escritura la Universidad Estadual de Rio de Janeiro, las ruinas que se perciben "em todo canto":

Cito:
naquele momento no parque das ruínas
percebi que temos falado muito
essa palavra ultimamente: ruína



não só na UERJ ou no rio
mas em todo canto
não sabemos o que fazer
quando o mundo parece desabar
definir: ruína

https://doi.org/10.1017/lar.2026.10120 Published online by Cambridge University Press



en aquel momento en el parque de las ruinas
me di cuenta de que estuvimos diciendo mucho
esa palabra últimamente *ruina*

no solo n la UERJ o en rio
sino en todos lados
no sabemos qué hacer
cuando todo parece a punto de desmorornarse
definir: *ruina* (Garcia 2020, 21)

La conjunción de estos versos con dos fotografías, una de la UERJ en construcción, pero que en el texto se ve como ruina, y otra de una ciudad europea entre escombros, probablemente sacada después de la Segunda Guerra Mundial —hay una referencia posterior en el texto a las postales de ciudades destruidas luego de la Segunda Guerra Mundial compradas en París—, conecta el presente con dos imágenes retiradas de momentos diferentes y no necesariamente conectados entrelazando el Rio de Janeiro del 2017 y la posguerra europea: "no sabemos qué hacer cuando todo parece a punto de desmoronarse" (Garcia 2020, 21).

Secundar el mundo

Más allá de la estructura lacunar y porosa en la que se articulan ambos libros, las imágenes no solo traen, como las fotografías, el peso de lo real, sino que son, en algún sentido, "recortes de mundo": en lugar de representar ese mundo, los libros-álbumes incrustan fragmentos del mundo en la textualidad discursiva, a modo de hacerlo presente, en ruinas. Esquirlas. En *El sistema del tacto*, esos recortes evocan las dictaduras argentina y chilena, las migraciones de principios del siglo XX a América del Sur, el presente neoliberal de Chile y su flexibilidad laboral, las violencias ejercidas sobre los cuerpos y los deseos femeninos, pero también la represión de la sexualidad en los cuerpos masculinos. En *parque das ruínas*, esos recortes evocan la esclavitud en el Brasil durante el viaje de Debret, el "vigipirate" en Francia a causa del atentado a Charlie Hebdo, los campos de concentración y la posguerra europea, y la crisis del Estado brasileño a partir de 2016 que acabó con el golpe a la presidenta Dilma Rousseff.

La estructura lacunar, que evita la reconstrucción a partir de esos fragmentos, refuerza la potencia de la imagen y de los recortes de mundo para descentrar el discurso hacia ese afuera del texto que los recortes insisten en arrastrar hacia el interior de novela y poema, al tiempo que, al aparecer solo en pedazos, recuerdan la materialidad de la ruina.

https://doi.org/10.1017/lar.2026.10120 Published online by Cambridge University Press

"En el combate entre tú y el mundo, secunda el mundo", recuerda Barthes que apuntaba Kafka en su *Diario* (Barthes 2005, 272–273).

Agrega Barthes:

> ¿Qué quiere decir esto? A mi entender, lo siguiente: el escritor -al menos el escritor al que me refiero: el escritor "romántico" que escribe en *Nombre propio* (es decir, ni anónimamente, ni colectivamente)-, el escritor está compelido a afirmar su "singularidad": la lucha con el mundo es entonces inevitable (y puede serlo para todo hombre, en tanto singular). (. . .) Secundar el mundo quiere decir dirigir la obra hacia la presencia del mundo, hacer que el mundo sea co-presente de la Obra: el mundo, en suma, todo lo que he incluido entre los obstáculos temporales de la escritura: la sociedad, lo mundano, las concupiscencias, el amor, la norma. (Barthes 2005, 273)

La materialidad misma de ese archivo en pedazos que construyen estos libros-álbumes propician una escritura apta para esa tarea de "secundar el mundo", pero más apropiada aún para "secundar un mundo" en el que la ruina, como dice Garcia "está em toda parte".[6] ¿Sería el álbum una de las formas del libro de nuestro mundo contemporáneo? En palabras de Barthes, ¿cuál sería el mito colectivo que el álbum, en tanto forma contemporánea, haría posible?

parque das ruínas termina con dos imágenes conectadas por un breve texto ubicadas en el lugar del colofón: una litografía del propio Debret de 1831 del edificio que posteriormente sería el Museo Nacional de Río de Janeiro y una fotografía del Museo Nacional (dependiente de la misma Universidad Federal de Río de Janeiro que se menciona en el interior del poema "en ruinas"), después del incendio que lo destruyó en 2018.

En un texto publicado imediatamente después del incendio del Museo Nacional Eduardo Viveiros de Castro proponía "deixar aquela ruína como memento mori, como memória dos mortos, das coisas mortas, dos povos mortos, dos arquivos mortos, e "que aquilo permanecesse em cinzas, em ruínas, apenas com a fachada de pé, para que todos vissem e lembrassem. Um memorial" (Coelho 2018, *online*).

También como *memento mori* deberíamos comprender estos libros-álbumes, en el sentido que configuran dispositivos para testimoniar o secundar un mundo para el que la ruina aparece como condición contemporánea de toda experiencia, de toda rememoración. Entre las diversas formas documentales del arte y de la escritura contemporánea, estos libros-álbumes dan cuenta de la ruina y de la precariedad. Observar estos libros desde la perspectiva del álbum permite distinguirlos de otras formas de *collages* y de montaje, y observar su tendencia a la dispersión como un comentario desencantado, y sin embargo contundente, sobre el momento contemporáneo. Sin duda, ellos son también algo más que ese comentario desencantado: una forma de construir sobre las ruinas, o de seguir construyendo, a pesar de las ruinas y en medio de ellas.

Reference

Amaro, Lorena. 2020. "'Cuando somos infelices': Presente, pasado y futuro en *El sistema del tacto* de Alejandra Costamagna". *Mapocho*, 88: 66–81.
Barthes, Roland. 2005. *La preparación de la novela*. Siglo XXI.

[6] En una entrevista realizada en la Casa Rui Barbosa, ante uma pregunta de Celia Pedrosa sobre la tristeza que atraviesa *parque das ruínas*, Marília Garcia respondió: "Acho que estamos vivendo numa ruína agora, não só na situação aqui no Rio, mas tudo o que tem acontecido ultimamente. De todo modo, acho que a tentativa de continuar falando, ou tentando falar e fazer perguntas, é o que produz o momento e o deslocamento" (Garcia *apud* Süssekind y Dias 2018, 387).

https://doi.org/10.1017/lar.2026.10120 Published online by Cambridge University Press

Campos, Haroldo. 1972. "Serafim". En *Obras completas II: Memórias Sentimentais de João Miramar, Serafim Ponte Grande*, editado por Oswald de Andrade. Civilização Brasileira.
Coelho, Alexandra Prado. 2018. "Eduardo Viveiros de Castro: 'Gostaria que o Museu Nacional permanecesse como ruína, memória das coisas mortas'". *Público*, 4 de septiembre. https://www.publico.pt/2018/09/04/culturaipsilon/entrevista/eduardo-viveiros-de-castro-gostaria-que-o-museu-nacional-permanecesse-como-ruina-memoria-das-coisas-mortas-1843021.
Costamagna, Alejandra. 2018. *El sistema del tacto*. Anagrama.
Cran, Rona. 2014. *Collage in Twentieth-Century Art, Literature, and Culture: Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan*. Routledge.
Didi-Huberman, Georges. 2006. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo en las imágenes*. Adriana Hidalgo.
Franken, Angélica. 2019. "Entrevista a Alejandra Costamagna sobre *El sistema del tacto*". *Revista Letral* 22: 317–324.
Franken Osorio, María Angélica. 2017. "Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente". *Revista Chilena de Literatura* 96: 187–208.
Garcia, Marília. (2018) 2020. *parque das ruínas*. Traducido por Diana Klinger y Florencia Garramuño. Mandacaru.
Johansson, María Teresa. 2019. "Viaje trasandino y memorias de migración: Imaginarios geográficos del Cono Sur en *El sistema del tacto* de Alejandra Costamagna". *Valenciana* 24: 247–268.
Klinger, Diana, y Vinícius Ximenes. 2020. "Para una cartografía de la desaceleración: ¿una historia de fantasmas?" *Heterotopías* 3 (6): 1–25. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/31610.
Linares, Albinson. 2019. "El pasado no acaba en pasado. Entrevista a Alejandra Costamagna". *Letras Libres*, 5 de noviembre. https://letraslibres.com/cultura/el-pasado-no-acaba-en-el-pasado-entrevista-a-alejandra-costamagna/.
Matos Frias, Joana. 2019. "Faceless Books. Algumas notas". *Revista 2i* 1(Especial): 67–80.
Perloff, Marjorie. 1986. *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language Rupture*. University of Chicago Press.
Porrúa, Ana. 2021. "Emplazamiento y ruinas. Trayectos del poema de Marília Garcia". *Estudios de Teoría Literaria* 21: 30–43.
Süssekind, Flora y Tania Dias. 2018. *Cultura Brasileira Hoje*. Fundação Casa de Rui Barbosa.

Florencia Garramuño recibió su PhD en Romance Languages and Literatures de Princeton University. Es profesora plenaria de la Universidad de San Andrés e investigadora del CONICET. Recibió en 2008 la beca John Simon Guggenheim. Entre sus libros se cuentan *Modernidades Primitivas: Tango, Samba y Nación*, *La experiencia opaca*, *Frutos Estranhos: Ensaios sobre a inespecificidade na Estética Contemporânea*, *Mundos en común*, *Brasil caníbal: Entre la bossa nova y la extrema derecha* y *La vida impropia: Anonimato y singularidad*.

Cite this article: Garramuño, Florencia. Esquirlas más que memorias. *Latin American Research Review*. https://doi.org/10.1017/lar.2026.10120

https://doi.org/10.1017/lar.2026.10120 Published online by Cambridge University Press