



Emplazamiento y ruina: trayectos del poema de Marília Garcia

Emplacement and ruin: journeys of Marília Garcia's poem

Ana Porrúa¹

Recibido: 21/12/2020
Aceptado: 07/02/2021
Publicado: 09/03/2021

Resumen

La poética de Marília Garcia pone en primer plano el proceso de escritura, asociado a una idea de recorrido que va hacia el mundo exterior, hacia otros textos y trabajos de artistas. El poema se emplaza a partir de una retórica de los inicios que insiste en hacerse explícita y de encuadres que espacializan el proceso; gestos que pueden relacionarse con formas del arte contemporáneo como la performance y la instalación. Trayectos, mapas y esquemas son parte de este movimiento donde la ruina, más que un tópico, es un recorrido material que da a ver (y a leer) imágenes y fraseos bajo la impronta de la precariedad y el tiempo presente. El recorrido puede pensarse como un ir y venir entre el registro y sus indicios y la aparición del espectro. La lectura hará foco en *parque das ruínas* (2018) y en una performance, *então descemos para o centro da terra* (2020).

Palabras clave

Poesía brasileña; Marília Garcia; materialidad; proceso; performance; instalación.

Abstract

Marília Garcia's poetics foregrounds the writing process, associated with a journey that goes towards the outside world, towards other texts and works by other artists. The poem is said to be emplaced on both a rhetoric of the beginning that insists on becoming explicit and on frames that spatialize the process; in other words, on gestures that can be related to contemporary art forms such as performance and installation. Paths, maps and diagrams are part of this movement in which ruins, more than a topic, become a material journey that allows us to see (and read) images and phrases under the imprint of precariousness and the present time. The route can be thought of as a back and forth between the record and the emergence of the spectrum. This reading will focus on *parque das ruínas* (2018) and on a performance, *então descemos para o centro da terra* (2020).

Keywords

Brazilian poetry; Marília Garcia; materiality; process; performance; installation.

¹ Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Independiente de CONICET. Profesora en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Pertenece al CELEHIS y dirige *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Es editora de *Caja de resonancia*, un archivo y observatorio de poesía y performance latinoamericanas (<https://cajaderesonancia.com/>). Publicó, entre otros, *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía* (2011) y *Bello como la flor de cactus* (2019). Contacto: porruana@gmail.com.



sempre na vida tinha tentado pular etapas
 apagar o meio o entre o processo
 como fazer para atravessar e passar pelas coisas?
 Marília Garcia. *parque das ruínas*
 (2018)²



Figura 1. Fotograma de la performance *então descemos para o centro da terra*.

La poesía de Marília Garcia, sobre todo desde *engano geográfico* (2012) se pregunta de manera insistente por el inicio del poema o los poemas. En esa pregunta, y en el modo de incorporarla en los textos, hay una clave para interrogar una poética difícil de abordar críticamente por su cualidad ensayística, por la potencia repetitiva de volver sobre sí misma y explicarse sin postular nunca un *ars poetica*.

En esos inicios hay siempre un pedido externo: el poema “A poesía é uma forma de resistores?” es una respuesta a un cuestionario enviado por Celia Pedrosa sobre poesía y resistencia; “Tzaratzaratzaratzaratzaratzaratzaratzaraz” una especie de reflexión sobre la poesía de Suca Zardan cuando la invitan a hablar de poesía marginal brasileña; “Blind light” es, en parte, la respuesta a una serie de preguntas que le hace Hilary Kaplan mientras traduce su libro *20 poemas para o seu walkman* al inglés. Ya en *um teste de resistores* (2014), libro en el que están incluidos estos tres largos poemas, esta declaración de inicio se desdobra o se despliega en el procedimiento, en la declaración programática: el poema comienza con la regla, una forma del inicio que se repite en *paris não tem centro* (2016) al explicar, en la segunda estrofa, que el poema será escrito en francés (fuera de su lengua) y que una amiga lo traducirá al portugués (su lengua) como un modo de pensar el descolocamiento. *Câmera lenta* (2017) marca el inicio, casi siempre, en una pregunta recibida o en una frase de alguien que permitirá indagar usos, sentidos, pero sobre todo colocaciones de los términos y deslizamientos o reversos posibles. En el último poema de *Câmera...*, “estrelas descem à terra (do que falamos quando falamos de uma hélice)”, el inicio de la escritura como demanda aparece aunque desplazado: “naquele dia eu estava indo/ para um festival em juiz de fora/ e eu ia ler um poema chamado/ ‘malaysia airlines’” (73).³ Y reaparece, con una fuerza que nos implica como lectores, en *parque das ruínas* (2018):

² Cuando cite poemas o versos de *parque das ruínas*, insertaré en nota al pie la traducción de Diana Klinger y Florencia Garramuño para Mandacaru editorial: “siempre en la vida había intentado saltar etapas / borrar el medio el entre el proceso / ¿cómo hacer para atravesar y pasar por las cosas?” (30).

³ “ese día estaba yendo / hacia un festival en juiz de fora / e iba a leer un poema llamado / ‘malaysia airlines’” (traducción nuestra).

eu estava neste lugar
 olhando a vista do parque das ruínas
 quando chegou um e-mail de um professor da UERJ
 a universidade do estado do rio de janeiro
 ele me chamava para um encontro
 onde apresentei este texto que você está lendo. (15-16)⁴

Lejos –seguramente no hace falta aclararlo– de las tradiciones en las que la poesía adviene: no hay invocación, no hay actividad mediúmnica; tampoco inspiración. Hay una solicitud, un pedido. Y hay, según ella misma declara en una entrevista de 2015, otros textos, películas, trabajos del arte contemporáneo. Se escribe “a partir de”: Hocquard; Kennet Koch, Drummond de Andrade, Reznikoff, Perec, Ana Cristina César, Cortázar, Kenneth Goldsmith, Perlov, Faroki, Godard, Chris Maker, Duchamp, Letícia Parente, Kuitca, Rosa-Lynn Fisher, Mira Schendel, Gormley. Estas lecturas o acercamientos al arte vuelven de un libro a otro, a veces solapados en su autoría, más o menos reconocibles, o decididamente explicitados. Del mismo modo, esos puntos de inicio implican el pasaje/salto/montaje de una disciplina artística a otra.⁵ En este señalamiento de los inicios sería productivo acercar una definición de Marília Garcia, una figura doble que ella elige para definirse: “escribo como lectora o como espectadora”.⁶ Porque podría pensarse (arriesguemos) que esos comienzos arman una zona que en principio designaría como externa al poema o a la obra: esos otros autores de los que parte enunciados como *incipit*, pero también el modo de anunciar otras aperturas del propio texto y, sobre todo, el registro peculiar del proceso (sobre los que luego volveré). Porque el poema siempre está arrancando, siempre está buscando donde *hacer pie*. Los otros textos son un rasgo saliente de la materialidad en la poesía de Marília Garcia y el procedimiento también se pone a prueba como un material, entre la *tecné* (la destreza en el uso de una técnica) y la falla o el desvío.

Es posible hacer un recorrido que vaya de *20 poemas para o seu walkman* (2007) a *parque das ruínas* (2018)⁷ como un proceso no lineal, claro, en el que hay una expansión de la escritura como proceso, una indagación cada vez mayor de lo procesual y una puesta en crudo de esos otros u otras a partir de quienes escribe, en el propio poema o texto. En *20 poemas...* hay viajes, hablas, algún giro narrativo, pero su superficie podría pensarse como la compresión de las esquirlas de un estallido: no hay declaración de autorías ni identificación de voces o citas. Como si ese proceso estuviese oculto. A partir de *engano geográfico*, en cambio, los poemas se llenan de nombres y en *parque...* pasan decididamente a la superficie los y las autoras

⁴ “estaba en este lugar / mirando la vista del parque de las ruinas / cuando llegó un email de un profesor de la UERJ / la universidad del estado de rio de janeiro / me invitaba a un encuentro / en el que presenté este texto que estás leyendo” (*parque de las* 19-20).

⁵ Hemos trabajado la cuestión del montaje en la poesía de Marília Garcia como exhibición del corte, del falso empalme que perfora una superficie compacta (buraco, furo, dirá ella recuperando la noción de montaje –corte y repetición– de Agamben) (Porrúa).

⁶ Entrevista que Marília Garcia concedió al grupo de investigación “Poesia Brasileira Contemporânea”, liderado por Alberto Pucheu, en 2015, con la participación de Alberto Pucheu, Danielle Magalhães, Luiz Guilherme Barbosa, Heleine Magalhães, Maurício Chamarelli, Simone Brantes, Luiz Philip. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7H3Twaklj00&t=56s>.

⁷ *parque das ruínas* tiene tres partes. La primera lleva el mismo título que el libro y es donde centraremos el análisis (“parque das ruínas” está compuesto por 17 poemas numerados y tres sin numerar, dos de cierre y uno introductorio). La segunda parte es “O poema no tubo de ensaio” y todos los poemas giran, desde el título inclusive, sobre el ejercicio de “testar” en una doble versión de hacer un test, poner algo o a alguien a prueba, y testimoniar. Esta segunda es una de las grandes líneas de la producción de Garcia, presente, sobre todo, en *um teste de resistores*; por cuestiones de espacio no desplegaremos la indagación crítica sobre este ejercicio de la memoria que se tensa con ejercicios de testeo científico o técnico. El tercer poema se titula “P.S.” y es una explicación de los inicios de ambos poemas.

recuperadas, pero también la explicitación de lo procesual y la materialidad de la imagen. Un punto posible para leer este despliegue es la aparición en *Câmera lenta* de “tem país na paisagem (versão compacta)” (43-48) en el que se lee una versión comprimida de “parque das ruínas”, el primer poema del libro con el mismo título. La expansión, en este caso, no es solo la del proyecto de escritura que Marília Garcia llevó adelante en su residencia parisina de 2015 (localizado intermitentemente a partir del poema 3 en “parque...”), sino también el ingreso de las fotos que ella tomó del Pont Marie y fragmentos del diario que escribió. Pero sobre todo, esta expansión se da como desarrollo de la idea de Perec de lo infraordinario, y como revisión, puesta en poema, de los proyectos de otros y otras artistas que acompañan algunas de sus preguntas: “-seria possível nomear isso que acontece?” (*parque* 27) y “é possível ver este lugar?” (*parque* 26).⁸ Nombrar y ver. Ver y nombrar.

A modo de presentación anotaría que *parque das ruínas* es un ensayo sobre los modos de ver o, mejor dicho, sobre las posibilidades de ver en el registro del momento algo de lo sucedido en la propia práctica y en proyectos que se asocian al testimonio y se alejan de él. Las pinturas de Debret en la misión artística francesa en Brasil en la primera mitad del siglo XIX, la película *Smoke* (1995) de Wayne Wang, *Blow up* (1966) de Antonioni, *Imágenes del mundo y epitafios de la guerra* (1988), un documental de Harun Farocki, los *Diarios* (1973-1983) del cineasta israelí David Perlov, y también el proyecto fotográfico de la artista Rose-Lynn Fisher, *Topografía de las lágrimas* (2017). Brevemente podría decirse que lo que los une es la indagación sobre el acto de ver/mirar, la incidencia del tiempo, pero también la posición (cerca/lejos) de la mirada. Porque lo que se recupera de Farocki es el episodio del descubrimiento, décadas después, de registros visuales de Auschwitz en fotografías aéreas americanas de los 40, cuando aún no se sabía de la existencia de los campos de concentración nazis; mientras que, en la película de Antonioni, el fotógrafo retrata un paisaje idílico con una pareja y luego, en el laboratorio de revelado y mediante la ampliación, descubre un asesinato. Como si el ojo no viese aquello que el sujeto no sabe o no está buscando. Lo mismo sucede en *Smoke* cuando el amigo del protagonista descubre a su pareja ya muerta en una foto casual, como un fantasma del pasado que llega al presente. La sede de interpretación puede estar entre el registro de los signos reales y la aparición del espectro.

Los escritores, las artistas, los directores de cine que aparecen en *parque...* (pero también en libros anteriores) podrían reunirse a partir de una idea general de experimentación. Perlov, de hecho, declara en sus *Diarios* que ya no le interesa el cine profesional sino lo cotidiano (filmará su día a día); Farocki se pregunta por la interpelación, la implicación de la imagen en su propio presente; Perec fue miembro fundador del grupo Oulipo que escribía a partir de reglas concretas; Godard se recupera en *um teste de resistores* justamente en el momento en que rompe la idea de obra como universo cerrado:

nesse momento ferdinand se vira
olhando para trás na direção da câmara
e diz - *estã vendo*
ela só pensa em se divertir
marianne se vira também olhando para trás
na direção da câmara

⁸ La traducción de estas preguntas, en versión de Klinger y Garramuño: “-¿sería posible nombrar eso que ocurre?” (García, *parque* 31) y “¿es posible ver este lugar?” (30).

e pergunta para ele
ao que ele responde

- *com quem você está falando?*
- *com o espectador.* (Garcia, *um teste* 14-15)⁹

Es evidente que lo que recupera Marília Garcia en su poesía está asociado a las vanguardias clásicas: ahí se lee la presencia indiscutible del montaje como escritura que borra o elimina en parte el pasaje. También a las neovanguardias de los 60 e incluso al conceptualismo. Aquello que Joseph Kosuth reúne en un mismo conjunto en su instalación “Una y tres sillas” (1965): una silla, la foto de la silla y la definición del término, es una puesta en escena de la imposibilidad de representar que está presente en la poesía de Garcia. Más que inscribirla en una tradición o un linaje (noción que no aparece en ninguno de sus textos, ni siquiera en términos biográficos), la idea de poesía como una práctica la enlaza con el arte contemporáneo, con la instalación o la performance, más allá de sus propias performances, quiero decir, incluso en sus libros.

Esta relación se revela con claridad en el aspecto material de la poesía o los proyectos performáticos de Marília Garcia que me interesa indagar más. Podría decirse, en principio, que se trata de una puesta en crisis del poema o, mejor dicho, de una escenificación de esa crisis, a la vez que se puede percibir la idea de poesía expandida. Además, lleva adelante un movimiento de revisión de las relaciones más comunes, como las de las palabras y las cosas o los acontecimientos y también la del registro y el proceso de una experiencia artística. Elijo, entonces, empezar por ahí, focalizando mi lectura en su último libro, al que sumaré una de las presentaciones públicas realizadas a partir del primer poema, el que le da título al texto completo y, más lateralmente, en una performance online del 2020, *então descemos para o centro da terra*.

I. Una retórica de los inicios

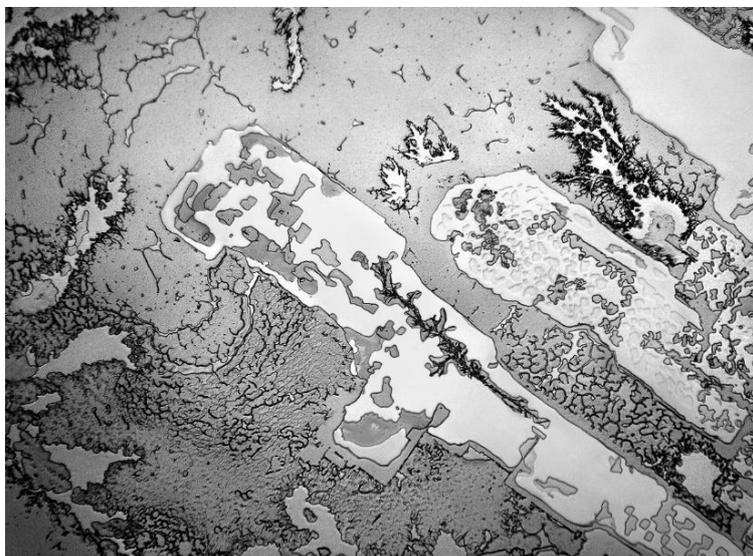


Figura 2. Rose-Lynn Fisher, *Topography of Tears*.

⁹ Transcribo la traducción de Aníbal Cristobo, en su edición de *Error geográfico –entre resistores–*, un montaje, en realidad, de poemas de libros diferentes de Marília Garcia: “en ese momento ferdinand se vuelve/ mirando hacia atrás en dirección a la cámara/ y dice — *están viendo/ ella sólo piensa en divertirse/ marianne se vuelve también mirando hacia atrás/ en dirección a la cámara/ y le pregunta — ¿con quién estás hablando?/ a lo que él responde — con el espectador”* (Garcia, *Error* 22-23).

Un poema no es un poema, sino la puesta detallada del proceso para escribirlo, y lo procesual adquiere otra forma más en los inicios. Esta, sumada a la escritura “a partir de” y a la puesta en primer plano del pedido que genera la escritura, continúa diseñando un afuera del poema. No se trata de una incorporación de otros discursos, como la que lleva adelante la antipoesía de Nicanor Parra o la poesía “exteriorista” de Ernesto Cardenal. Porque en estos casos se trata, con certeza, de un intento de escribir contra una noción de poesía y el objeto-poema. García incorpora las notas del borrador; hace del poema –como ya dijimos– un registro del proceso; pero no hay allí un debate con lo poético, con determinada poesía, sino una indagación que la desfonda porque desplaza las respuestas: el desvío es lo que importa y el poema puede ser una de las zonas de pasaje del proceso. Pero el desvío parte de un mapa, aun cuando se trate de una cartografía que objetiva los afectos, como en el caso de las de Fisher, una de las cuales funciona como epígrafe de *parque das ruínas* (figura 2).

Estos inicios se escriben como el relato de una peripecia, como si se tratase de una retórica necesaria para comenzar. Así, en la apertura de “Blind light”, el poema que inicia *um teste de resistores* (2014), leemos: “poderia començar de muitas formas / e esse començo poderia ser um movimento ainda sem direção / que vai se definindo / durante o trajeto / poderia començar situando o tempo e o espaço / contexto hoje é quarta-feira dia 27 de novembro / e estamos no 3º andar do centro universitário maria antonia” (11).¹⁰ Un condicional que, de todas maneras, no envía a una imagen, a un tema, a una parte del poema. Se trata de una datación y de un gesto. En *parque...*, en la parte 3 la apertura es similar:

queria contar sobre outra experiêcia
de olhar e ver
em 2015 fiz uma residência na França
ao chegar lá comencei a tomar notas:
para entender o que estava vendo para inventar uma rotina

(se a gente comença a escrever anotar
e nomear o que acontece
será que consegue fazer as coisas
existirem de outro modo?). (23)¹¹

Los puntos de partida no son lineales –ya dijimos que el poema vuelve a empezar a partir del salto o de la repetición variada–, pero se multiplican y arman una retórica entre el borrador documental (el cuaderno de notas) y la ficción. Lo que sigue a estos puntos de partida es, en el último ejemplo citado, la pregunta, sobre lo que ya volveremos. Pero en la retórica de los inicios lo que se delinea es un trayecto y un recorrido; es decir: movimiento.

Más allá de que los poemas relaten una expedición, un viaje o un recorrido por una exposición, en el despliegue de los procesos de escritura aparecen características de las artes performáticas. El movimiento, de hecho, las define en tanto práctica, puesta en escena (Taylor, *Performance* 16 y 31), y acción, intervención corporal (Hang y Muñoz, “Prólogo” 11-24).

¹⁰ La apertura de *paris não tem centro* es similar en tanto abre un contexto preciso pero duplica el *incipit* como si se tratase de un ajuste, un retorno a un tema: “‘paris não tem centro’ / ela me disse durante / a caminhada / mas eu queria contar / outra coisa / eu queria contar / o que aconteceu ontem / na esq. da rua / notre-dame-de-lorette (García, *paris não* 5). Ensayo una traducción literal: ‘paris no tiene centro’ / me dice ella durante / la caminata / pero yo quería contar / otra cosa / yo quería contar / lo que aconteció ayer / en la esq. de la calle / notre-dame-de-lorette”.

¹¹ Transcribo la traducción de Klinger y Garramuño: “quería contar otra experiencia / de mirar y ver / en 2015 estuve en una residencia en francia / al llegar allá empecé a tomar notas: / para entender lo que estaba viendo para inventar una rutina // (¿si empezamos a escribir anotar / y nombrar lo que ocurre / podremos hacer que las cosas/ existan de otro modo?)” (*parque de las ruínas* 27).

Porque el cuerpo es central en la idea de trayecto artístico de Marília Garcia, aunque aparezca, por lo general, metonímicamente.

En la performance de *parque...* la fotografía de sus pies ocupa directamente la pantalla en el momento en que la escuchamos leer:

como eu não sabia o que eu queria entender
 decidi começar um diário que tinha apenas uma regra:
 todos os dias deveria tirar uma fotografia
 do mesmo lugar / na mesma hora
 e partir dela para fazer o diário
 a única regra era essa o resto era livre
 e girava em torno da pergunta:
 como ver o lugar? (23)¹²



Figura 3. Fotograma performance *parque das ruínas*.

¿Para ver el lugar primero vemos los pies que la llevarán hasta allí? ¿Ver supone un trayecto? ¿Es un trayecto de la mirada o es un trayecto físico? ¿Es necesario decir que saldrá a tomar fotos y señalar esa salida? Y ¿qué tienen que ver la mirada y los pies con la palabra? Los pies son una constante en la poesía de Marília García: en el video de *Antes do encontro* (2013) entran focalizados los pies de la joven que baila pasos de *tap* en una película de Leos Carax, *Boy meets girl*; en el de *a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente* (2013), se parte de algunas escenas de una película de Chantal Ackerman, *je, tu, il, elle* y lo interesante, en este caso, es que la muchacha ordena papeles en el piso, a sus pies, e incluso camina sobre los papeles, mientras Marília Garcia dice en *off* el poema que supone reordenar. Esta es una forma peculiar de plantear la relación entre trayecto y escritura que es central en *parque...*, pero también en *paris não tem centro* y en la última performance de 2020, *então descemos para o centro da terra*.¹³ Pero además, los pies aparecen en la mención de los pasos que también asocian el poema con la acción de caminar. En *um teste de resistores* (2014) Marília Garcia explica el proceso de la puesta de “Aquário”, un poema de *20 poemas para seu walkman* (2007), realizada

¹² “como no sabia qué quería entender / decidí empezar un diario que tenía una sola regla: / todos los días tenía que sacar una fotografía / del mismo lugar / a la misma hora / y hacer el diario a partir de ella/ la única regla era esa el resto era libre / y giraba alrededor de la pregunta: / ¿cómo ver el lugar?” (*parque de las ruinas* 27).

¹³ Todos los trabajos en video o las performance de Marília Garcia pueden verse en su sitio <https://www.mariliagarcia.com/trabalhos>. Salvo la performance de la Casa Rui Barbosa sobre “parque das ruínas” que puede verse en Caja de resonancia, <http://cajaderesonancia.com/index.php?mod=archivo-materiales&view=detalle&id=146>.

con el compositor Rodolfo Caesar: “e gravamos o poema caminhando/ o rodolfo caesar me disse nesse dia/ *seu poema tem 15 passos* e eu fico sempre pensando/ em quantos passos tem cada poema que leio” (Garcia, *um teste...* 37).¹⁴

La imagen de los pies, la mención de los pasos como *tempo* del poema, reaparece porque el proceso del poema se pega al trayecto de los recorridos. Pero además, es un índice del modo de relacionarse como lectora y espectadora con los otros textos o proyectos artísticos (no solo con el propio) y, sobre todo, una marca clara de emplazamiento del poema, en tanto el recorrido no es metafórico sino material. Antes dijimos que la poesía de Marília Garcia busca todo el tiempo *hacer pie* y que este ejercicio se relaciona con los inicios, con esa notación de los comienzos que se incluye en el texto.

Deleuze distingue dos tipos de movimiento que cuestionan la idea de origen en algunas de las modulaciones de la filosofía, sobre todo moderna. Habla de movimientos físicos armando una analogía y distingue entre aquellos deportes que parten de un punto de apoyo como fuente del movimiento y como palanca (como las carreras o el lanzamiento de peso) y los nuevos que se constituyen en un entre en tanto acompañan un movimiento preexistente (como el surf o el aladeltismo) (*Conversaciones* 103). Esta distinción, que Marília Garcia retoma en una de sus columnas en el blog de Companhia das Letras titulada “In media res”, es productiva en relación con su trabajo artístico. La retórica de la que hablamos forma parte del primer tipo de movimiento, claramente. Está asociada a la profusión de mapas y, sobre todo, de esquemas que planean cómo llegar de un punto A a uno B. Lo incidental de este movimiento, o el error, también están siempre incorporados a la escritura. De hecho, en el poema 2 de *parque...*, el proceso de llegada al lenguaje, casi podríamos decir, a la palabra, es un trayecto incidental, pero habilita el segundo tipo de movimiento:

eu queria tomar um café mas lá não tinha café
para tomar um café
era preciso sair da “chácara do céu”
e ir ao museu ao lado chamado “parque das ruínas”
então fui e sentei no parque das ruínas para tomar um café
e fiquei pensando nesses dois nomes

chácara do céu e *parque das ruínas*

e fiquei pensando em como fazer para passar do céu
para as ruínas e depois voltar ao céu
os dois museus ficam um ao lado do outro
— têm entre eles apenas uma passarela de ligação —
por que um tinha sido batizado
como *céu* e o outro como *ruína?* (Garcia 15)¹⁵

¹⁴ Transcribo la traducción de Aníbal Cristobo: “y grabamos el poema caminando / rodolfo caesar me dijo ese día / *tu poema tiene 15 pasos* y siempre me quedo pensando / cuántos pasos tiene cada poema que leo” (Garcia, *Error* 47).

¹⁵ El destacado en negrita es del original. Transcribo la traducción: “en determinado momento de la exposición / quería tomar un café pero ahí no había café / para tomar un café / había que salir de la ‘chacra del cielo’ / e ir al museo de al lado llamado ‘parque de las ruinas’ / entonces fui y me senté en el parque de las ruinas para tomar un café / y me quedé pensando en estos dos nombres // ‘chacra del cielo’ y ‘parque de las ruinas’ // y me quedé pensando cómo hacer para pasar del cielo / a las ruinas y después volver al cielo / los dos museos quedan uno al lado del otro / -hay entre ellos solo una pasarela de unión- / ¿por qué uno había sido bautizado / como cielo y el otro como *ruína?* (*parque de las ruinas* 19).

Esa pregunta, cómo pasar del cielo a las ruinas, supone una revisión de las formas de pasaje. Y ahí aparecerán los proyectos artísticos de otras u otros, otras escrituras: Percec, Farocki o Perlov son quienes han activado con anterioridad un material o un procedimiento que permite la interrogación sobre qué se ve en el presente del pasado e, incluso, de qué se ve en la ruina presente. Estas instancias, más que palancas son zonas de pasaje. La escritura de Marília parte de estas otras experiencias, en un trazo de indagación preexistente. Sin embargo, el proyecto fotográfico de Rose-Lynn Fisher, “Topography of Tears”, habilita los dos tipos de movimiento: funciona como punto de arranque ya que una de sus fotos es el anunciado epígrafe del libro y también como un entre, un movimiento anterior que le permite a Marília Garcia objetivar lo sentimental: abrir con una versión material de lo sensible y luego pasar a la ruina, la guerra y la desaparición *sin lágrimas*.

II. Recorrer la ruina

Al final de *parque das ruínas*, aparecen mezcladas con los datos de edición dos imágenes; una de ellas, la primera, es una litografía de Jean-Baptiste Debret del Museo Nacional de la Universidade Federal de Rio de Janeiro; la otra, una foto aérea del mismo museo destruido luego del incendio reciente. Hay allí un recorrido que va de 1831 al 3/9/2018 exactamente y resitúa la ruina en el presente. El final del libro también podría pensarse como el cierre de una instalación.

El trabajo con las imágenes, con los textos de otros y otras y la anotación del propio proceso de producción generan un espacio, instalan el poema en tanto exhiben sus materiales y los ponen en movimiento. La instalación, dice Groys, es “lo material *par excellence* ya que es espacial y su ser en el espacio es la definición más general del ser material” (*Volverse* 54). No me refiero a las performances de Garcia, sino justamente a sus libros, porque la ruina en *parque*... no es un tópico sino aquello que la artista recorre y los lectores atravesamos. En esta versión de la ruina ingresan tanto los cuadros de Debret, de las relaciones sociales y de dominación de los negros por parte de los blancos en un Brasil aún colonial, como las fotos de la UERJ o del museo de esta universidad quemado. Las imágenes suelen tener la marca de la precariedad, algunas de ellas están tomadas de internet, gesto que se multiplica en las performances con video y que genera la interpelación de quien mira: “[eu costumo falar este texto / mostrando imagens / são ao todo 240 imagens] // [uma vez me perguntaram/ se esta apresentação / não estava muito ilustrativa] // [-você fala em *ruína*/ e insere uma imagem de *ruína*]” (Garcia, *parque* 40).¹⁶ Se trata, en su mayoría, de imágenes que no provienen de los museos tradicionales, de imágenes sin aura. Sin embargo, no son meramente ilustrativas, funcionan como punto de apoyo o como deshecho, como cuando en las performances se multiplican y parecen dar cuenta de una falta de anclaje, o de significado.¹⁷

¹⁶ “[suelo leer este texto / mostrando imágenes / son en total 240 imágenes] // [una vez me preguntaron/ si esta presentación / no era muy ilustrativa] // [-decís *ruína*/ e insertás una imagen de *ruína*]” (Garcia, *parque de las ruínas* 44).

¹⁷ En la performance de *parque das ruínas* (Casa Rui Barbosa, el 6 de abril de 2017, en la serie “Cultura Brasileira Hoje: Diálogos”) se puede ver el efecto de esta acumulación. Mientras Marília Garcia lee, en vivo, su poema, “parque das ruínas”, van pasando en la pantalla imágenes de distinto espesor técnico y distinta procedencia. En la sección del poema que se detiene en “Topografía das lágrimas”, cuando dice “depois pôs a lâmina / em um microscópio para ver” aparece un dibujo bastante esquemático de este instrumento, como de manual, y luego una focalización de una fotografía del objeto; también es enciclopédico el retrato de Debret (el mismo que está en la wikipedia, de hecho) y en un momento García proyecta una imagen (son todas imágenes fijas) en la que reúne el mamão dibujado por Debret, junto al pez gallo que se parece al rey de Portugal y el retrato, por supuesto, de João VI; la tarjeta de la exposición sobre el francés a la que ella fue y otras postales de Brasil dibujadas por él. Esa disposición envía a una lámina de enciclopedia; el conjunto está, para los espectadores contemporáneos, hipercodificado desde la *dispositio* y a la vez resulta un poco anacrónico.

Marie, la figura de aquella mujer que murió congelada en el puente esperando a su amante alemán, en plena segunda guerra.

IV. La ocupación del poema

En 2020, cursando la pandemia de covid-19, Marília Garcia hizo, online, una performance titulada *então, descemos para o centro da terra [12 partes + 1 coda]*, como parte de una residencia organizada por el grupo Pivô Pesquisa. El recorrido, en este caso, es el que le permite *observar* una serie de higueras antiguas, en São Paulo, cuyas raíces salieron a la superficie.

Si volvemos a la línea que se incluye en *então* (y que inicia este trabajo, casi como un epígrafe), podemos ver el grado cero de un mapa. Inmediatamente antes de ese trazo aparece un texto manuscrito en dos columnas. Importa entonces el trazo de la escritura, su materialidad y, sin embargo, el proyecto de Marília Garcia no está en la tradición de la poesía concreta o la poesía visual. No hay una preocupación por el diseño tipográfico y tampoco por la disposición en la página. El corte de verso es, siempre, más o menos el de la respiración de una oralidad o el de un ordenamiento episódico.

En este último proyecto performático de Marília Garcia, la línea perfora o pretende agujerear un límite evidente del poema:

[1]

comecei a escrever esse texto no “ponto A”

eu queria um texto que fosse uma linha passando pelos dias,
 uma linha que eu pudesse ir puxando e esticando,
 e, neste processo, incorporando coisas que estivessem
 pelo caminho,
 mas sobretudo que fosse uma linha no papel que pudesse,
 ao ser traçada, fazer alguma coisa fora do papel.

ou melhor, uma linha que eu pudesse ir construindo com as palavras que ia
 escrevendo para fazer alguma coisa fora do papel.
 (fora da tela)

(Garcia, *então* s/p)²¹

Este transformar algo afuera del papel es paralelo a la figura del poema como trayecto que implica ciertas acciones performáticas. Un poema que performe las palabras y haga cosas con ellas; una instalación de palabras e imágenes que borre o complejice la división tradicional entre el adentro y el afuera, como dice Groys (*Volverse* 51). El poema no tiene límites, no se los propone. El poema es un espacio, un mapa, un territorio en el que la lengua y la imagen se emplazan y se desplazan. No podríamos decir que el poema sale hacia el Pont Marie o hacia las veredas de São Paulo ni que el Pont Marie o las veredas entran al poema. Ese pasaje es el que está interrogado siempre en la poesía de Marília Garcia porque se reconoce como necesidad por fuera de las tradiciones de la poesía política o de circunstancia.

²¹ “comencé a escribir este texto en el “punto A” // quería un texto que fuese una línea pasando por los días / una línea que yo pudiese ir tirando y estirando, / y, en este proceso, ir incorporando cosas que estuviesen / en el camino, / pero sobretudo que fuese una línea en el papel que pudiese, / al ser trazada, hacer algo afuera del papel. // o mejor, una línea que yo pudiese ir construyendo con las palabras que iba / escribiendo para hacer algo fuera del papel. / (fuera de la pantalla)” (traducción nuestra).

parque das ruínas (2018) y *então descemos para o centro...* (2020) nos sitúan en un momento de pérdida del sentido de los signos; en un momento en el que aquello que se mira no parece devolver nada. Ese es el escenario que se arma con piezas de otros textos, con imágenes muchas veces degradadas, con fragmentos de discursos precarios. El recorrido propuesto supone la explicitación (e incorporación) de lo procesual, pero también la posibilidad o el deseo de situar aquello que se ha perdido, adelante.²² Por esta razón *parque...* incorpora, sobre el cierre del poema que da título al libro, el famoso *Angelus Novus* de Paul Klee y un antecedente (porque la antecede en el poema) de la disposición espacial del tiempo, el de una lengua de una tribu andina “na qual essa lógica se inverte: / o passado fica diante de nós a nossa frente: / afinal podemos ver o que já aconteceu // e o futuro ainda desconhecido / fica atrás ás nosas costas / pois não o vemos” (*parque* 49).²³

En este sentido, en el recorrido que propone siempre el poema de Garcia está la posibilidad de invertir el punto de partida y de llegada. Por esta razón, pasamos por los proyectos de Farocki, por *Blow up* de Antonioni o *Smoke* en donde no se vio aquello que está en el registro, en la imagen, a ver el fantasma de la francesa enamorada del alemán en *parque...* Ahí están las fotos, son cuatro tomas seguidas que hilvanan una frase cuya anticipación es “ela caminha”: “no meio dos carros” “em plena luz” “do dia” “e some”. El espectro aparece y desaparece (some). Al final de la performance *então...* se escucha “un barullo sordo” en el que podrían pensarse las voces de los muertos, de los asesinados en la dictadura brasileña. El pasado está ahí y la mirada de Garcia no es nostálgica. Podría pensarse en la línea de lo que Emmanuel Hocquard llama *elegía inversa*, y se incorpora en la performance de 2020. Es la de quien trae el pasado al presente y lo usa para proyectar algo hacia adelante: “a elegia inversa aqui não é apenas/ um gênero poético, mas um gênero político.” (Garcia, *então* s/p). Este “programa ético-estético”, como lo denomina Joana Matos Frias en el postfacio a *parque das ruínas*, se ilumina, para nosotros, a partir de un hacer-pensar propio de las artes performativas (Hung y Muñoz, “Prólogo” 23), de un pensamiento inescindible de las prácticas que arroja una nueva potencia política del arte contemporáneo.

Obras citadas

- Adorno, Theodor. “Los signos de puntuación”. *Notas sobre literatura*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Akal, 2003, pp. 104-105.
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones. 1972-1990*. Traducción de José Luis Pardo, Escuela de Filosofía Universidad Arcis, 2006.
- Garcia, Marília. “In media res”. *Blog da Companhia*, 17 de Janeiro 2019, 15 hs, <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/In-media-res>.
- _____. *20 poemas para o seu walkman*. 7Letras, cosac naify. coleção ás de colete, 2006.
- _____. *Cámara lenta*. Zindo & Gafuri, 2020.
- _____. *Câmera lenta*. Companhia Das Letras, 2017.
- _____. *Engano geográfico*. 7Letras, 2012.

²² La propuesta poética de Marília Garcia pone en primer plano el procedimiento, como lo señala Silveira Ribeiro; una afirmación modulada por Pedrosa, en tanto propone que esta poética transforma la materialidad de los procesos de producción y reproducción tecnológica de la cultura contemporánea en tema, pregunta y procedimiento formal. (“A poesia e...” 36).

²³ “en la que esa lógica se invierte: / el pasado queda adelante nuestro frente a nosotros: / finalmente solo podemos ver lo que ya ocurrió // y el futuro aún desconocido / queda atrás a nuestras espaldas / pues no lo vemos” (Garcia, *parque de las ruínas* 53).

- _____ *Error geográfico –Entre resistores–*. Traducido por Aníbal Cristobo, kriller71 ediciones, 2015.
- _____ *paris não tem centro*. 7Letras, 2016.
- _____ *parque de las ruinas*. Traducción de Diana Klinger y Florencia Garramuño, Mandacaru, 2020.
- _____ *parque das ruínas*. Luna Parque, 2018.
- _____ *um teste de resistores*. 7Letras, 2014.
- Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Traducido por Paola Cortes Rocca, Caja Negra, 2014.
- Hang, Bárbara y Agustina Muñoz. “Prólogo.” *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*, de Hang y Muñoz (comp.). Traducido por Fernando Bruno, Caja Negra, 2019, pp. 11-24.
- Konigsberg, Ira. *Diccionario técnico Akal de cine*. Traducido por Enrique Herrando Pérez y Francisco López Martín, Akal, 2004.
- Matos Frias, Joana. “Postfacio. A pesar de las ruinas, testear la memoria.” *parque de las ruinas*, de Marília Garcia, Mandacaru, 2020, pp. 97-102.
- Pedrosa, Célia. “A poesia e a prosa do mundo.” *Gragoatá*, n.º 28, 1. sem. 2010, pp. 27-40.
- Porrúa, Ana. “Figuraciones de lo visible en la poesía latinoamericana reciente: estallido y montaje.” *Caracol. Revista do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*, n.º 17, enero-junio 2019, pp. 110-135, <https://www.revistas.usp.br/caracol/issue/view/11165>.
- Silveira Ribero, Gustavo. “Poesia brasileira, livros de década: parte XI.” *Escamandro* 7/ 11/ 2019, <https://escamandro.com/2019/11/07/xanto-poesia-brasileira-livros-da-decada-parte-xi/>.
- Taylor, Diana. *Performance*. Asunto Impreso, 2012.