

## **El cuerpo y el archivo. Apuntes para una noción de *obra* en Violeta Parra**

Verónica Stedile Luna

Universidad Nacional de La Plata

[vronikd@hotmail.com](mailto:vronikd@hotmail.com)

### **Resumen**

Este trabajo propone una reflexión teórica acerca de la noción de archivo en torno a la obra de Violeta Parra; escritura epistolar, arpilleras, cerámica, pinturas, cantos recogidos y las *Décimas autobiográficas*, configuran una exigencia no prevista en la unidad, pero inmanente a ese espacio que queda constituido por el trazado de los puntos intensos que recorren el mapa de la obra. La hipótesis hasta ahora desarrollada consistía en que esas zonas por las cuales la artista pasaba incesantemente, lo que asoma más como un recomienzo persistente que como un comienzo, es el cuerpo; un cuerpo en transformación, fragmentado, deformado, maquinizado –especialmente escrito en las cartas, las décimas y compuesto en su obra plástica–, venía a ser la operación presentificadora, única capaz de disputar a la elite cultural la imagen de alteridad naturalizada del folklore. Y al mismo tiempo, contra todo supuesto teleológico, tal operación no condensaba una unidireccionalidad, que iba de los cantos recogidos a la escritura de su autobiografía, sino que donde antes no veíamos el cuerpo, se ve ahora la ausencia del cuerpo. La pregunta central es, en este trabajo, no por qué o para qué Violeta Parra construye un cuerpo nuevo, sino más bien por qué no puede dejar de hacerlo, en qué sentido cuerpo y obra son indisociables. En esa misma orientación va la segunda pregunta: qué de la obra puede ser archivo, ¿puede el cuerpo ser archivo?, ¿qué ocurre con la muerte, procedimiento y acecho, modo de la transformación pero también la degradación? El archivo siempre guarda esa contingencia que nos descubre una grieta, una fisura en la historia concebida, pero tal fisura sólo se visibiliza si la pretensión hermenéutica del crítico comienza a percibir la necesidad de comprender el contexto interno del archivo, esa sedimentación de temporalidades sin cronología, un contexto no saturable.

### **Palabras clave**

Obra, archivo, contexto no saturable, contexto externo, cuerpos.

### **Abstract**

This paper proposes a theoretical reflection on archive notion about Violeta Parra's work; writing letters, burlap, ceramics, oil paintings, collected songs and Autobiographical stanzas, set a requirement no provided by de unit, but immanent in this space that is formed plotting intense points through the work. The central question is not why Violeta Parra builds a new body – a transformed and no metaphorical body – but rather why she can not stop doing that. How we can dissociate body of work? In the same direction goes the second question: can the body be archive? What about death, procedure and degradation?

### **Keywords**

Work, archive, nonsaturable context, extern context, bodies.

---

## El archivo, una política de lectura

Una autobiografía en versos chilenos; un libro de cantos folklóricos recopilados, transcritos, donde una semblanza narrativa presenta a cada informante; un epistolario de escritura brutal y enternecedora al mismo tiempo; la primera muestra latinoamericana de artes visuales expuesta en el Museo del Louvre, constituida por arpilleras, pinturas al óleo y tapices; un cancionero popular que revolucionó los parámetros del folclore y la tradición; esta enumeración de producciones artísticas que se apuntan en la obra de Violeta Parra puede ser abordada desde varias perspectivas.

En 1988, Marjorie Agosin e Inés Dölz Blackburn, con el libro *Violeta Parra: Santa de pura greda. Un análisis de su poética*, abrían la pregunta acerca de la relación entre escritura moderna, ligada a una firma, a una imagen de autor, y el acervo tradicional con el que Violeta Parra dialoga. En la diversa bibliografía sobre su obra, existe un persistente señalamiento de la tensión productiva entre originalidad y tradición, voz propia y voz colectiva, que da cuenta de una exigencia crítica aún no resuelta.<sup>1</sup>

Quizás, para salir de los registros críticos, que siempre implican retomar los supuestos interpretativos anteriores –y a veces lo mejor es cortar con ellos, o esgrimir su lógica–, una decisión metodológica en principio productiva es proponer una política de lectura, y con ella una serie de sospechas teóricas. En primer lugar es posible señalar la tensión entre archivo y obra; pero no se trata de una tensión en sentido de oposiciones dinámicas, sino de discontinuidades, difirimientos. Una noción cultural de obra, como la que plantea Foucault en “¿Qué es un autor?”, se opondría a la concepción de archivo que sostienen Derrida (1997) o Didi-Huberman (2008); sin embargo, hay otra noción de obra, la que no se caracteriza por su culminación sino por su constante re-comienzo, que, aún más, es una obra que traza un espacio, un mapa, y allí también lo ilegible es parte de ella –ilegible en el doble sentido, aquello que no es dado a leerse, sino a verse / tocarse / desprenderse / escucharse; e ilegible como aquello que el aparato social de archivo aún no puede significantizar.<sup>2</sup> Así, *obra* como el recorrido insistente por el que un artista no puede dejar de pasar, y *archivo* como contingencia que desborda una fuente, no son opuestos, sino espacios de discontinuas intersecciones.

Habría entonces, aquí, que hacer una pregunta en relación con esos elementos / unidades nombradas, en el comienzo, para dar cuenta de la variada producción artística de Violeta Parra. ¿Cuál es el límite entre archivo y obra?, de lo que se desprenden otras dos preguntas: ¿en qué consiste el archivo como política de lectura? y ¿qué puntos de intensidad trazan esa obra que exige ser leída con el horizonte de una nueva noción?

<sup>1</sup> Diferentes perspectivas de investigación, la crítica cultural, los estudios de género, el abordaje retórico y el análisis del discurso, comparten ese punto como una zona de certeza, aunque sin un alcance explicativo. Canales Cabeza, Reiner (2005); Lindstrom, Naomi (1995); Miranda, Paula (2001); Morales, Leónidas (2003).

<sup>2</sup> Me refiero a la noción de Obra planteada por Blanchot en *El espacio literario* (2002).

En este sentido es necesario retomar la hipótesis de trabajo que esta investigación ha venido desarrollando, para luego desplegar las torsiones que, sin responder la primera pregunta, quizás la iluminen y nos arrojen la sospecha de una complejidad que siempre ha estado ahí.

La hipótesis hasta ahora desarrollada consistía en que esas zonas por las cuales la artista pasaba incesantemente, lo que asoma más como un recomienzo persistente que como un comienzo, es el cuerpo; un cuerpo en transformación, fragmentado, deformado, maquinizado –especialmente escrito en las cartas, las décimas y compuesto en su obra plástica–, venía a ser la operación presentificadora, única capaz de disputar a la elite cultural la imagen de alteridad naturalizada del folklore. Y al mismo tiempo, contra todo supuesto teleológico, tal operación no condensaba una unidireccionalidad, que iba de los cantos recogidos a la escritura de su autobiografía, sino que donde antes no veíamos el cuerpo, se ve ahora la ausencia del cuerpo. Lo que ha acechado entonces, desbaratando – como insiste De Certeau (1999) que deberían replantearse los estudios de la literatura popular– los estables sentidos de *folklore*, *historia* y *geografía*,<sup>3</sup> y podría agregarse el de “contexto”,<sup>4</sup> es la inminencia de *lo porvenir*: Es decir, no se trata de algo que, en términos de *anacronismo*, será legible después, sino que en el presente irrumpe un vestigio de lo desconocido e inexistente que opera también, por afecto, en lo que se supone *pasado*: el acervo colectivo lírico chileno presenta una noción metafórica de la materialización corpórea,<sup>5</sup> un cuerpo que nunca aparece escrito como tal; las *Décimas autobiográficas*, las cartas, las arpilleras y óleos, la forma de organizar una puesta en escena que Violeta Parra planeaba para sus conciertos, configuran un cuerpo nuevo –y con él una lengua que no varía el lugar de enunciación,<sup>6</sup> pero sí su horizonte, una lengua que inventa un espacio; pero ese nuevo cuerpo no satura una ausencia, no la “llena”, ni la calma: donde antes no había, ahora se visibiliza la falta. El movimiento opera, contra la lógica progresiva de representación (ausencia-presencia, puesto que el caso sería ausencia-presencia-ausencia) en la irrupción de lo porvenir en el tiempo presente.

<sup>3</sup> “La cultura popular se define así como un patrimonio, según una doble grilla histórica (la interpolación de temas garantiza una comunidad de historia) y geográfica (su generalización en el espacio atestigua la cohesión de la misma). El folklore asegura la asimilación cultural de un museo de allí en más tranquilizador.”

<sup>4</sup> Me refiero a la problematización del concepto “contexto” propuesto por Derrida (1971) en “Firma, acontecimiento, y contexto”: “Pero ¿son las exigencias de un contexto alguna vez absolutamente determinables? Esta es en el fondo la pregunta más general que yo querría tratar de elaborar. ¿Existe un concepto riguroso y científico del contexto? La noción de contexto ¿no da cobijo, tras una cierta confusión, a presuposiciones filosóficas muy determinadas? Para decirlo, desde ahora, de la forma más escueta, querría demostrar por qué un contexto no es nunca absolutamente determinable, o más bien en qué no está nunca asegurada o saturada su determinación”.

<sup>5</sup> Para un desarrollo más preciso de esas representaciones, ver “Formas de caer hacia arriba. Violeta Parra. La escritura en movimiento”, Stedile (2011), en prensa de Actas Celehis 2011. Más recientemente he abordado otras posibilidades que complejizan tal noción, en la obra de Rosa Araneda, recogida por el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile, por ejemplo, donde en la escritura el cuerpo permanece escondido detrás de una retórica que compone sus metáforas por medio de un término abstracto y otro corpóreo de comparación, pero la materialidad conflictiva del cuerpo emerge de los grabados y noticias con que esos poemas circulaban en pliegos sueltos.

<sup>6</sup> Ese aspecto se aborda en un trabajo que interroga la relación entre Violeta Parra, como escritora etnógrafa, y el movimiento antropofágico brasileiro: “Cuerpos, viajes y fantasmas. Un recorrido posible para pensar la obra de Violeta Parra”.

Sin embargo, la pregunta podría invertirse: no por qué o para qué Violeta Parra construye un cuerpo nuevo,<sup>7</sup> sino más bien por qué no puede dejar de hacerlo, en qué sentido cuerpo y obra son indisociables. Una nueva noción de Obra no consiste en la suma de cada una de las manifestaciones artísticas y musicales de Violeta Parra, sino que ofrece un recorrido reversible, incesante a través de los puntos de intensidad entrelazados por los efectos de sentido, más que por los límites genéricos que puedan identificarse en cada producción. Esos puntos de intensidad, por medio de los cuales se conforma un recorrido diferente de la obra de Parra, son el cuerpo, y la muerte –otra forma del cuerpo.<sup>8</sup>

Antes de proseguir indagando el aspecto de la muerte (segunda torsión de esta serie de apuntes), es necesario retomar la idea del archivo como política de lectura. Considerado durante mucho tiempo como un reservorio de datos fehacientes, el giro archivístico supone desconfiar de la obra como materialidad estable y establecida, para ir, entonces, al archivo (décimas, cantos, arpilleras, pinturas, máscaras, carpa, tapices, cartas, poemas, dibujos, vestidos, grabaciones de voz, escenarios, ¿muerte?), para cuestionarlo y leer allí las condiciones de ocurrencia de una obra que no deja de suceder. La noción de archivo es, no un conjunto estable y completo, sino el señalamiento de una falta, de los agujeros internos que van abriéndose a quien se le asoma.

Por otro lado, hay una sospecha sobre la pertinencia teórica de suponer un pasaje proyectivo de la unidad al todo –es decir, pensar que “explicando” las unidades se dará cuenta del mapa completo– que permitió establecer las implicancias de la noción de Obra. Si se trata de un espacio ligado al origen que incesantemente no deja de recomenzar para empezar a decir algo que no está sino re-diciéndose sin comenzar, es un origen que da cuenta de la imposibilidad de fijar sentidos, y más aún de la imposibilidad de establecer una génesis recorriendo el camino que va de la Historia al arte;<sup>9</sup> esta nueva mirada sobre el par

---

<sup>7</sup> Esto, que hasta el momento había resuelto con la siguiente hipótesis: la disputa con la elite intelectual por la imagen de alteridad naturalizada a que había sido reducido el folklore. Presentificar el cuerpo es una operación política, que se opone a la idealización de lo “popular” bajo la forma del monólogo en tanto le devuelve a esa “arcadia” –espacio bucólico– la peligrosidad. Potencia que ha sido reducida a la figura de un “otro” lejano, en tanto se lo ha retirado del pueblo bajo la representación. Entonces esa idea de patrimonio histórico y geográfico homogeneizante, sobre el cual el discurso hegemónico construye su imagen funcional de la tradición, pega un giro de ciento ochenta grados no separando las identidades para volverlas estáticas, congeladas, sino para mostrar en extremo la convivencia de mixturas, de distancias –esto se verá claramente al analizar los procesos de musicalización introducidos por la artista.

<sup>8</sup> Por eso se descartó la mirada intermedial: –para dar cuenta de las relaciones entre pintura y literatura, y la música popular folklórica– esta mirada limitaba la forma en que la obra exige su recorrido. Es decir, si bien las conclusiones que arroja la puesta en diálogo de dos materialidades y lenguajes diferentes resultan productivas teóricamente, presenta algunos problemas a los efectos de los objetivos propuestos: por un lado no permite trazar un mapa cuyos bordes estén guiados por los puntos de intensidad, el cuerpo especialmente, y la muerte como procedimiento; la mirada geneticista, no como disciplina, sino como ética crítica, permite ver la obra de Violeta Parra como escritura –experiencia de creación, experiencia del origen–, y entonces movernos a través de las “marcas” sobre el cuerpo tanto por las canciones, como por las cartas, como la pintura. El segundo problema consiste en que el horizonte de sentido de los estudios intermediales continúa siendo la unidad –por cuanto suele trabajar con dos piezas, cine-literatura, pintura-literatura–, la puesta en relación de las unidades, y cada una de ellas como una totalidad abordable, mientras el archivo y la crítica genética operan desde las huellas de lo fragmentario, la afectación de lo inesperado, y la irrupción contingente de “lo nuevo” en la insaturabilidad del contexto, es decir, los contextos internos.

<sup>9</sup> A su vez, podría pensarse una concepción de Historia en cuyo curso se consideren las oscilaciones de las fuentes y las cronologías, y en concomitancia con las perspectivas de archivo ya nombradas: “Contingente es

obra / origen, permitió establecer nuevas disputas alrededor del par contexto / representación. Y entonces, el lugar de la política en la obra de Violeta Parra deja de ser el espacio determinable de la poesía contestataria para ser el espacio donde el cuerpo no se representa sino que se presenta, se construye, para transformarlo, para hacerlos mutar; y ya no hay representación posible, porque el movimiento tiene que sufrir una estabilidad para ser atrapado y maniobrado. La política deja de ser un ideograma para ser también material de batalla, el cuerpo que clausura la idea de que es posible “dar voz al que no la tiene”, interrumpe esa lógica para decir su propia voz. Ahí es cuando el archivo arroja lo inesperable. Si se organiza la serie de materiales con que Parra configuró su obra, si se archiva su voz –y con ella los girones de cultura que arrastra: voz chillona, voz de otros pagos, voz que confunde norte con sur– el archivo nos enfrenta, al menos, a la duda sobre la determinación artística de su obra, al menos a repreguntar la hipótesis de Morales<sup>10</sup> sobre “la génesis” del arte en Violeta Parra, marcada por las coordenadas espacio-temporales como una continuidad entre las causas de la historia y las del arte.

Trabajar con lo fragmentario y con contextos de determinación imposible no significa, en absoluto, mutilación, obturación, o algún otro tipo de operación cuyo objetivo sea reproducir la lógica de lectura *a priori* en el investigador, sino la conciencia de que aún aquello que tenemos por ilusión “acabado” es un fragmento, una parte; conciencia de que el archivo no nos muestra sino sus agujeros, en palabras de Didi-Huberman. Se trata de la incómoda sospecha que produce estar trabajando con un material, *Cantos Folklóricos Chilenos*, por ejemplo, del cual ya se sabe que hay semblanzas y transcripciones que por algún motivo hoy irrecuperable, no entraron a la edición, pero se conservan en un Archivo Nacional. Y por tanto, así como la fragmentariedad está regida por la temporalidad indescifrable, para nosotros, del archivo, la filiación de esos fragmentos ocurre por el contacto de vasos comunicantes que se escapan a la Historia, al Contexto. De eso se trata pensar el archivo como política de lectura.

### **Torsiones poéticas: cuerpo, muerte, voz**

En un reciente artículo de María Nieves Alonso (2011), se lee: “La obra, toda ella, y la vida de Violeta Parra, con sus continuidades y discontinuidades, géneros y subgéneros, modos de designación y apelación, rebeldía, revelaciones y ocultamientos, antropomorfismos, metonimias, sus contradicciones en acto, se constituyen en un caso del mayor interés en la

---

lo que roza un no. Por eso, la Historia puede llamarse contingente. Ella sucede donde algo cesa”. Tesis 33, Hamacher (2011).

<sup>10</sup> Leónidas Morales (2003), en el capítulo “Del frío y el calor”, lee en las cartas un frío de muerte, reincidente en el tiempo, que lo invade todo como el fracaso del diálogo y la caída en una radical incomunicación. Para el autor chileno, ese sentimiento que “condiciona como expectativa, no sólo la función del amor, sino además, el sentido originario de su producción artística”, se funda en la tensa relación entre la historia cultural del Chile moderno y la historia de vida de Violeta Parra. El fondo en el que se inscriben las condiciones biográficas de la producción de su arte, el folclore como cadáver, como consumación, clausura, cierre, es el que en sus cartas se metaforiza con la palabra “frío”. Esta lectura, si bien tiene el acierto de presentar a la muerte como aquello que regresa intensa y densamente y que subyace al origen de su creación, permanece al borde de un peligro insalvable: el anclaje de tal fuerza en la Historia, en la vida de la artista. De esta forma la escritura entra en caída, es condenada a repetir, a contener la muerte que viene de afuera.

historia de las relaciones profundas e inextricables entre poesía y muerte”. El objetivo de su trabajo es la trayectoria del cuerpo en los avatares de la/s muerte/s, o, para citar correctamente, “regida por la presencia de la muerte”. La pregunta que rige estas líneas, según se intentó esbozarla, pretende poner en contacto eso que en el desarrollo de la investigación propuse como “especial tratamiento del cuerpo y la muerte”, y ahora, a la luz del archivo como política de lectura, señala una serie de complejidades: ¿puede el cuerpo ser archivo?, ¿hay huellas de cuerpo, o un cuerpo/máquina cuya función es también hacer “pasar”, dar archivo?, ¿y la muerte, que es más bien un procedimiento, una acechancia en el revés de cada deformación corporal, puede ser, en la consumación, archivada?<sup>11</sup>

Cuerpo y muerte son las huellas, puntos de intensidad que trazan los poblamientos de la Obra. Una huella no es la forma de llamar a un “tópico” de la obra. Huella es la forma material de una marca que persiste. Se trata de instrumentos lingüísticos que rebasan su propia noción. Así podemos entrar y salir de las *Décimas autobiográficas* y las cartas, recorrerlas de arriba abajo y de abajo arriba, siguiendo las marcas de un cuerpo que se vacía por dentro hasta la imposibilidad de sostener la superficie: la viruela la ha dejado “sin médula sin sustancia”, y al recuperarse era “como una pezuña / sólo un costrón inhumano”, los malos tiempos, la ley injusta “ungüento vuelve los sesos”, la espera de confirmación para que sus arpilleras tengan un piso en el Louvre la convierte, según cuenta en una carta de 1963, en “un pequeño insecto sin sangre, sin huesos, sin cerebro, sin nada”, “en agua se está trocando la médula de mis huesos”, “de madera llovida diseñaron mi ropa y a medida que marchó me deforma los huesos”, dice a Nicanor, pero la alegría también puede hacer que por primera vez no le pese la “masa que todos tenemos adentro de la cabeza. Se me desapareció y flotó en el aire como la Valentina en su cabina espacial”, le escribe a su amiga Adriana Boghero.

Las intensidades de esa escritura, que hace estremecer las determinaciones de un origen y un contexto, se van desplegando hasta alcanzar el espacio sin retorno: “tus piernas son ataúdes cadáveres”; “¿puede un hombre convertirse en clarinete?”, “he encontrado una nueva forma de ser humano”.

En este sentido, las relaciones entre cuerpo, muerte, archivo y obra cobran dos orientaciones de análisis. Por un lado, la dimensión fantasmagórica que opera en la escritura epistolar.<sup>12</sup> Y por otro, cómo la escritura de la muerte, la inminencia de un peligro de archivo, hace emerger la palabra inesperada.

<sup>11</sup> Para una mejor y más profunda reflexión de los discursos indecibles entre la vida y la muerte, la muerte y la huella, la huella y el resto, el resto y el archivo, ver: Derrida (2009), *La difunta ceniza*.

<sup>12</sup> “La facilidad de escribir cartas tiene que haber traído al mundo una terrible perturbación de las almas. Porque es una relación con fantasmas –y no sólo con el fantasma del destinatario, sino también con el propio– la que se va gestando bajo la mano que escribe. Pero escribir cartas significa desnudarse ante los fantasmas, cosa que ellos aguardan con avidez. Los besos escritos no llegan a destino, son bebidos por los fantasmas en el camino”. Franz Kafka, *Cartas a Milena*; en Bouvet (2006). Sin embargo, desde la perspectiva que presenta el trabajo de Alonso (2011), es posible desplegar la dimensión fantasmagórica a toda la obra de Violeta Parra, y no sólo al espacio de las cartas. Lo cual resulta más interesante para un abordaje ocupado por los trazos de poblamiento / intensidad.

Escribir cartas es mantener relaciones con fantasmas, entre los fantasmas del enunciador y los fantasmas del destinatario, y a su vez, el intento por conjurarlos. El cuerpo, si queda capturado en la lengua, es un espectro, un suspiro, una atmósfera que siempre puede desaparecer, perderse en el camino. Y si del lado del destinatario se impone un vacío, apenas “una mentira que vuela como mariposa que vuela alrededor de la luz”, la carta, siempre fragmentaria e incompleta, no puede apelar a otras para repasar respuestas o esperar más precisiones; la muerte, siempre acechando como amenaza ante al fin de la correspondencia, es fantasma proyectado sobre los demás, de los que no se tiene nada, ni voz ni cuerpo, ni cabellos ni noticias. Cuando Violeta Parra insiste a Gilbert Favre escribiéndole: “Tengo un hombre fantasma. ¿Cuándo tendré un compañero a mi lado?”, esas líneas funcionan al modo de la “migración sin reposo de la otra noche que nunca llega, pero regresa” (2002: 123): se puede estar muerto por años, se puede estar muerto y decirlo, y sobre todo, por eso, se puede decir, con Parra, “quizás ni la muerte sea eterna”. La muerte siempre regresa aunque no termine de llegar. En ese espacio, que no es sino un umbral, entre lo fantasmagórico y la eternidad interrumpida, los cuerpos y las figuras alcanzan un movimiento que los obliga a estallar. Ya no hay designación según un sentido propio, ni asignación de metáforas según un sentido figurado, entramos en una “secuencia de estados intensivos” (Deleuze, 1990: 49).

Por otro lado, como orientación hacia la presencia inminente de la muerte, encontramos los últimos versos de *Décimas autobiográficas*. “Cuando regreso a mi país” (1976: 213) y “Rosita se fue a los cielos” (1976: 215), son dos tiradas que despliegan el momento de inflexión –y desplazamiento– en torno a muerte. Si antes, como bien señala Alonso, el secreto, “nudo ciego del que habla con frecuencia la poeta”, zurcía la experiencia aquella en que “detrás d’esa palabrita / la flaca estaba acechando”, y esa palabra era ella misma, “la guagüita”, es decir, si antes ella contenía la metástasis de la muerte en la comunidad a la que arriba (contagiando la viruela por todo el pueblo), ahora, debe nombrar, ponerle versos a la partida de Rosita: “La memoria anda ausente / en las alturas del cielo, / paloma emprendió su vuelo, / p’a mí nunca más presente”.

La utilización de la palabra *memoria* irrumpe con la isotopía del *olvido* que despliega una cadena de imágenes y sentidos en el acervo folklórico. La memoria implica una materialidad que no tiene el olvido; “La memoria anda ausente / en las alturas del cielo”, es la intervención sobre una cosmovisión que no está dispuesta a aceptar la pérdida, y que se profundiza en versos como: “Cuando se muere la carne / el alma se queda a oscuras”. Alrededor de las representaciones de la muerte hay, entonces, pendulaciones de sentido, contradicciones que sólo se entienden en el diálogo permanente con la tradición y la apropiación de una idea de muerte moderna que surge en el seno de la religión popular.

Así, a modo de conclusión, la pregunta que pone en contacto discontinuo la relación del archivo con la Obra no ha sido respondida, quizás y sobre todo, porque entonces ya no tendría razón de ser la misma pregunta, y sólo la habría formulado como una forma de comprobación. La ley de consignación es la firma; pero la obra constituye un espacio también, una dimensión física que resiste modos de archivación, modos de archivación real de los espesores: podemos dar archivo y contingencia a sus vestidos, esos vestidos hechos especialmente para los espectáculos, con los mismos retazos que unía en las arpilleras, vestidos, pero qué se hace con ese espacio/círculo creado alrededor de sus escenarios, con la escenografía montada casi al modo de las instalaciones vanguardistas, con el público

espectando, con arpilleras y óleos de fondo, cantando y modelando máscaras; esos registros tampoco han quedado, por completo, registrados en filmaciones, muchos, fragmentariamente aún permanecen, otros nos son dados por testimonios; aun así, el espacio de la distancia y el contacto nos sigue inquietando.

Por último, al menos quizás para ganar en conveniencia metodológica, es posible asomar una segunda hipótesis que se acerca a la pregunta inicial: no tanto por qué presentar/presentificar/deformar/exponer el cuerpo, sino más bien, ¿por qué no puede dejar de hacerlo? Porque si estamos dispuestos a volver sobre lo obvio, lo que vimos mil veces, su Obra se funda en la presencia irreductible, territorializada, del cuerpo. Y por qué no, arriesgar una torsión más: allí, en cada recital, la escenografía se le subía al cuerpo, le trepaba por el vestido hasta espesarle la voz; una voz que, como plantea Ana Porrúa (2011), dice más de lo que hay en el poema, pero además, esa puesta en voz es también algo de carácter colectivo e histórico que arrastra espesores culturales inesperables.<sup>13</sup>

## Bibliografía

Alonso, María Nieves (2011). “La soberanía sobre la muerte: el caso Violeta Parra”. En *Atenea* 504, Segundo semestre, pp. 11-39.

Araneda, Rosa. *Aunque no soy literaria*. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX. Micaela Navarrete (comp. y ed.), Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile. Santiago de Chile, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Agosin, Marjorie e Dölz Blackburn, Inés (1988). *Violeta Parra, santa de pura greda. Un estudio sobre su obra poética*. Santiago de Chile: Grupo Editorial Planeta, Biblioteca del Sur.

Blanchot, Maurice (2002). *El espacio literario*. Madrid, Editora Nacional.

Bouvet, Esperanza Nora (2006). *La escritura epistolar*. Buenos Aires, Eudeba.

Canales Cabeza, Reiner (2005). *De los Cantos folklóricos chilenos a las Décimas. Trayectoria de una utopía en Violeta Parra*. Tesis de Magíster en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Publicada en Universidad de Chile: <http://biblioteca.universia.net>.

Canepa, Gina (1986). “Violeta Parra y la cultura popular chilena. Algunas reflexiones en torno a una tesis doctoral sobre el tópico”, en *La literatura en la sociedad de América Latina. Homenaje a Alejandro Losada*. José Morales Saravia (ed.), Lima, Latinoamérica Ediciones.

De Certeau, Michel (1999). “La belleza del muerto”, en *La cultura en plural*. Buenos Aires, Nueva Visión.

<sup>13</sup> Al respecto, ver Cánepa (1986), “Violeta Parra y la cultura popular chilena. Algunas reflexiones en torno a una tesis doctoral sobre el tópico”, donde se abordan las variantes que incorporó Parra al “mezclar” tonos, instrumentos, ritmos que parecían eternamente apresados en la consigna de su región.

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1978). *Kafka por una literatura menor*. México, Ediciones Era S.A.

Derrida, Jacques (1971). "Firma acontecimiento y contexto". En Derrida en Castellano: [www.jacquesderrida.com.ar](http://www.jacquesderrida.com.ar)

\_\_\_\_\_ (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta. (Traducción de Paco Vidarte.) (Disponible en el sitio Derrida en castellano)

\_\_\_\_\_ (1971). *De la Gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (2009). *La difunta ceniza / Feu la cendre*. Edición bilingüe. Traducción: Daniel Álvaro y Cristina de Peretti. Buenos Aires, Ediciones La Cebra.

Didi-Huberman, Georges (2008). "Das Archiv brennt", en *Das Archiv brennt*, Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.), Berlin, Kadmos. Traducción de Juan Antonio Ennis para la Cátedra de Filología Hispánica de FAHCE, UNLP.

Foucault, Michel (2010). *¿Qué es un autor?* Traducción de Silvio Mattoni, seguido de Apostillas por Daniel Link. Córdoba, Ediciones Literales; Buenos Aires, El cuenco de plata.

Hamacher, Werner (2011). *Para – la Filología. 95 Tesis sobre la Filología*. Buenos Aires, Miño y Dávila Editores.

Morales, Leónidas (2003). *Violeta Parra: la última canción*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.

Parra, Isabel (1985). *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid, Ediciones Michay.

Parra, Violeta (1976). *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*. Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad. Universidad Católica de Chile.

\_\_\_\_\_ (1979). *Cantos Folklóricos chilenos*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento.