

Stedile Luna, Verónica

He encontrado una nueva forma de ser humano: La escritura del cuerpo como intervención política y cultural en la poética de Violeta Parra

Tesis presentada para la obtención del grado de Licenciada en Letras

Directora: Goldchluk, Graciela

Cita sugerida: Stedile Luna, V. (2014). He encontrado una nueva forma de ser humano: La escritura del cuerpo como intervención política y cultural en la poética de Violeta Parra. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.987/te.987.pdf>

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina. Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5



Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Departamento de Letras.

Tesina de licenciatura.

“He encontrado una nueva forma de ser humano”.

**La escritura del cuerpo como intervención política y cultural en la poética
de Violeta Parra.**

Alumna: Verónica Stedile Luna

91813/8

Directora: Graciela Goldchluk



ÍNDICE.

- INTRODUCCIÓN. -----	4
I) Fundamentos. El archivo, el cuerpo y la obra: tensiones entre Firma y tradición. Escribir contra la museificación del folklore.	
I.1: La experiencia de la escucha como espacio de enunciación -----	10
I.2: Escribir el cuerpo del folklore -----	14
I.3: Cuerpo, intimidad, e intervención política.-----	21
I.4: Perspectiva geneticista y modificaciones en la noción de <i>obra</i> . -----	32
I.5: El archivo como política de lectura. -----	48
II) Intervenciones sobre el estado de archivación del folklore. <i>Cantos folklóricos chilenos y Décimas autobiográficas: la escritura del cuerpo como acto disrruptivo.</i>	
II.1: Archivo y ediciones. Avatares de un corpus inestable. -----	54
II.2: Lecturas críticas y problemas metodológicos: el <i>telos</i> como peligro. -----	61
II.3: De arriba abajo desenterrando folklor: archivación, representación y estado de la lengua.-----	69
II.4: La suspensión de la muerte y el cuerpo como desplazamiento dispersivo. -----	80
III) Autobiografía y folklore: escribir el cuerpo, disputar la voz. La transformación como devenir en el espacio.	
III.1: Matrices interpretativas en la crítica literaria y cultural. -----	88
III.2: Autobiografía e intimidad.-----	105
III.3: Autobiografía y desplazamientos: entre zurcir la tela y desarmar el cuerpo. La escritura como escena de comienzo. -----	109



IV) “Necesito un ataúd y un discurso ridículo”. Algunas consideraciones sobre la escritura epistolar en Violeta Parra.

IV.1: El lugar de las cartas en la obra. ----- 121

IV.2: Epistolario y escritura del cuerpo: fantasmas e intermitencias de la muerte.-----123

- CONCLUSIONES ----- -138

- BIBLIOGRAFÍA ----- 140

- ANEXOS -----
148

Anexo I: Índice de cantos recogidos por Violeta Parra encontrados en la Colección Eugenio Pereira Salas (Archivo Bello), Fondo Gabriela Pizarro, y Fondo Museo Hualpén (Archivo de Culturas Tradicionales). ----- 149

Anexo II: Descripción del Cuaderno de Contabilidad que llevó adelante Parra. Fondo Catalina Rojas. ----- 186

Anexo III: Imágenes de la obra visual -----
192



Introducción.

En 1988, Agosin y Blackburn publican uno de los primeros libros críticos sobre Violeta Parra. En un espacio de referencia donde la producción alrededor de la vida y obra de la artista chilena era eminentemente periodística o biográfica, *Violeta Parra. Santa de pura greda. Un análisis de su poética* volvía central las siguientes preguntas: “¿Cómo puede interpretar al pueblo, aun cuando está cantando con su propia voz? ¿Hasta qué punto es original? ¿En qué consiste su originalidad? ¿Cómo definimos su genio? ¿Son sus temas populares, cultos o ambos a la vez? ¿Tiene una voz propia o se da siempre mezclada con la voz del pueblo? ¿Cómo? ¿Por qué?”. Estos interrogantes, que hoy podríamos reformular socavando las nociones a partir de las cuales se esbozan –como “genio”, “originalidad”, “pueblo”– son, sin embargo, los que reaparecen con insistencia en las investigaciones que se vienen desarrollando especialmente desde principios del siglo XXI. Es decir que se trata de una pregunta que resiste, en virtud de la indiferencia con que vuelve a plantearse cada vez que se responde.

Violeta Parra como investigadora del folklore, que recopila, transcribe y edita su trabajo con los cantos folklóricos chilenos; Violeta Parra como escritora de una autobiografía en versos, *Décimas autobiográficas*, escritora de cartas que sobrepasan en mucho la función comunicativa. En el espacio de contacto entre esas dos dimensiones se va a centrar este trabajo, que retoma aquella vieja pregunta a partir de un problema específico, la escritura del cuerpo como *acto*.

Cuerpos en transformación, fragmentados, excesivamente llenos a punto de desbordar, recorren la escritura autobiográfica y epistolar de Parra en un estado de metamorfosis, mientras por otro lado la lectura de los cantos populares recogidos nos arroja



un cuerpo evanescente, configurado a partir de la metáfora. Esa observación de lectura se convierte en la hipótesis a desarrollar cuando es pensada en el vínculo problemático que presenta la relación entre Firma y tradición –de otro modo podríamos pensar que ese cuerpo nada aprehensible para el verosímil representacional es proyectable sobre el programa de las vanguardias. Entonces, si la escritura del cuerpo constituye un *acto*, como veremos en el desarrollo de la tesina, es necesario dar cuenta del modo en que eso afecta, interviene sobre el folklore.

Violeta Parra no sólo irrumpe en el campo de la canción chilena a mediados del siglo XX, fue mucho más allá con una política de intervención que tiene lugar en el espacio mismo de su proyecto creador, ya que desde allí puso en cuestión tanto los modos en que investigadores folklorólogos recopilaban y conservaban la poesía popular, como la noción dominante de folklore que circulaba desde los medios de comunicación y la élite cultural. Ahora bien, esa intervención no se vuelve legible sólo en el carácter denunciante de las canciones de protesta, sino que encuentra una zona más densa e íntima, permitiendo leer la dimensión artística del acervo colectivo, en la escritura del cuerpo.

La hipótesis de este trabajo es que, si desde los archivos universitarios la conservación de la poesía tradicional era pensada en la dicotomía oralidad / escritura, y entonces la sola transcripción de los cantos, indicando lugar y señalando al cantor como informante –anónimo la más de las veces– resguardaba la tradición de la amenaza que constituía el analfabetismo (Diego Muñoz en Miranda, 2005), si el folklore era considerado cursilería nacionalista desprovista de toda conflictividad (Manns, 1986; Cassaus, 2009), Violeta Parra interviene problematizando la ausencia de los cuerpos en la escritura. No se trata sólo de leer la metáfora evanescente con que quedan escritos los cuerpos en los cantos campesinos recogidos, y la disectación de cuerpos en la escritura de Parra como una



estética de la recreación o re-escritura, sino el modo en que se pone de manifiesto el hecho de que la unidad constitutiva del folklore entre poesía y cantor, se ve cercenada en la escritura como soporte de divulgación. Esta evidencia, sin embargo, es eludida por el consenso cultural de la época, que homogeneizaba la tradición como conjunto de tópicos, métricas y ritmos intercambiables, y que por lo tanto, no encontraba problemático que se pensara ese acervo a partir de una ilusoria continuidad entre el canto/recitado folklórico y la escritura como copia refleja de esa instancia de enunciación. El cuerpo fragmentado que leemos en la poética de Parra no es sino parte una operación política y estética, cuya conciencia es posible identificar en declaraciones como “me siento contenta de poder pasearme entre mi alma, muy vieja, y esta vida de hoy” (1960), que asumiendo la imposibilidad de dar lugar a los cuerpos en la escritura impone una disrupción: el cuerpo fragmentado bajo su firma señala hacia atrás el cuerpo evanescente –escencializado, según Nancy (2003)– de los cantos recogidos, que señalan a su vez la ausencia del cantor, y entonces hace visible el cercenamiento. Por eso interesa, para este trabajo, la simultaneidad en que Violeta Parra sale a recopilar cantos campesinos y escribe la autobiografía en versos.

Para desarrollar el vínculo aquí planteado entre la escritura del cuerpo como *acto* y el problema de la relación Firma/Tradición la tesina presenta el trabajo en cuatro capítulos y un apartado de anexos.

El capítulo I, “Fundamentos. El archivo, el cuerpo y la obra: tensiones entre Firma y tradición. Escribir contra la museificación del folklore”, constituye el planteo inicial de la hipótesis de lectura, las perspectivas teóricas y los presupuestos metodológicos. En tanto se postula la necesidad de la mirada geneticista para abordar la escritura simultánea de *Cantos folklóricos chilenos* y *Décimas autobiográficas* –aunque hayan sido publicados póstumamente– el análisis se preocupa por advertir los riesgos de una lectura teleológica,



según la cual habría un camino organizado y direccionado desde la recopilación hacia la escritura del *yo*. Por otro lado se hace una distinción entre explorar el cuerpo como dispositivo social y el cuerpo como una excrecencia de la escritura (Nancy, 2003), ya que la intervención de Violeta Parra tiene más que ver con los cuerpos no contados, que con la clasificación de lo que hay. En este primer capítulo se esboza una exigencia hasta el momento, si no ignorada, suplementaria en la mayoría de las investigaciones: la obra de Violeta Parra resiste análisis que indaguen en sus manifestaciones artísticas poniendo en primer lugar la coincidencia de género, es decir, estudiar las *Décimas autobiográficas* (1976) con las canciones; *Cantos folklóricos chilenos* (1979) con volúmenes discográficos como *La cueca presentada por Violeta Parra* (1958), *La tonada presentada por Violeta Parra* (1957), *Cantos de Chile – Presente Ausente* (1956); las arpilleras con los óleos. En este esquema, además, la escritura epistolar quedaría prácticamente excluida por cuanto lejos de garantizar la veracidad de datos autobiográficos, estos parecieran dinamitarse en la potencia desubjetivadora de un *yo* que abandona cualquier vínculo de seguridad con la lengua. Por ese motivo, los capítulos no se organizaron del modo más usual hasta el momento, que propondría desarrollar un análisis de *Cantos folklóricos* por un lado, y *Décimas autobiográficas* por otro, sino alrededor de problemas que comprometen la relación entre ambos.

Así en el capítulo II, “Intervenciones sobre el estado de archivación del folklore. *Cantos folklóricos chilenos* y *Décimas autobiográficas*: la escritura del cuerpo como acto disruptivo”, el trabajo indaga sobre la necesidad de pensar la obra de Violeta Parra no sólo como un problema de archivo, sino como una obra que intervino en la noción de archivo en la década del '50. Aquí especialmente, el análisis se detiene en explorar la potencia de una lectura anti-teleológica que permita visibilizar las tensiones y los afectos en un proceso de



escritura y no una relación de causa/consecuencia. En ese sentido el último apartado de este capítulo expone dos casos que permiten ver el modo en que la escritura de Violeta Parra da a leer una dimensión desconocida en el folklore: uno en relación a la muerte, y el segundo al cuerpo. Asimismo atraviesan todo el capítulo las discusiones, propias de la época, en torno al folklore como “en vías de desaparición” (De Certeau, 2004), y las apropiaciones que el nacionalismo aristocrático hacía de él.

El Capítulo III, “Autobiografía y folklore: escribir el cuerpo, disputar la voz. La transformación como devenir en el espacio”, explora las matrices interpretativas a partir de las cuales se ha leído la autobiografía de Violeta Parra, y la discusión en torno a su “literariedad”. A partir de los trabajos que indagan en las estrategias discursivas de la escritura del yo, se retoma del capítulo I la idea de que la intervención política y cultural de Violeta Parra ocurre en tanto el vínculo entre Firma y tradición está atravesado, en los momentos más intensos de la escritura, por afectos de la intimidad. Es decir, no habría lugar para un acontecimiento que permita leer algo diferente en el folklore, si en *Décimas autobiográficas* y las cartas sólo hubiera construcción y reconstrucción del yo, y no un proceso también desubjetivador donde algo inesperado puja por ser dicho, y donde el sujeto poético se desplaza desarticulándose. Sería imposible pensar la escritura del cuerpo como intervención política si la perspectiva fuera sólo la de la “autofiguración”, y no la de la intimidad, que expone los momentos en que el yo, imposibilitado de afirmarse en aquello que conoce de sí, da paso a lo desconocido.

Por último el Capítulo IV, “‘Necesito un ataúd y un discurso ridículo’. Algunas consideraciones sobre la escritura epistolar de Violeta Parra”, presenta las primeras reflexiones en torno al lugar que ocupan las cartas en la obra de Parra. Indaga también en aspectos que, aún concernientes al modo en que atraviesan la relación Firma-tradición,



cobran aquí otro matiz: la escritura del cuerpo y la muerte como intermitencia que siempre regresa están afectados por ese espacio de distancia en que tienen lugar, el que se abre entre la correspondencia y el destinatario. En ese sentido se proponen perspectivas para futuros trabajos, pero sobre todo para insistir en una faceta de “Violeta Parra escritora”, que viene siendo recientemente explorada y que encuentra, creemos, sus momentos más intempestivos en el intercambio de cartas.

El apartado de Anexos constituye la puesta en orden del material recogido en el Archivo de Culturas Tradicionales de Concepción, el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile, el Archivo Andrés Bello de la Universidad de Chile, y por el intercambio con Catalina Rojas y Nicanor Parra, cuñada y hermano de Violeta Parra respectivamente.



Capítulo I.

Fundamentos. El archivo, el cuerpo y la obra: tensiones entre Firma y tradición. Escribir contra la museificación del folklore.

I.1 La experiencia de la escucha como espacio de enunciación

El año exacto varía según quien lo relate, pero lo cierto es que entre 1950 y 1953 Violeta Parra inicia su trabajo como recolectora de cantos tradicionales, especialmente campesinos, en zonas a donde, entonces, no llegaban más sistemas de transporte que los particulares (Morales, 2003:40; Canales Cabeza, 2005:62; Parra, 2009:58). Esa experiencia se convertirá, ya insoslayablemente, en el espacio de enunciación de su desarrollo artístico. Oír, recoger, grabar, transcribir la lírica de acervo colectivo en cuyas fibras aún resonaban versos y modos de la tradición hispánica, galaicoportuguesa, así como también variaciones de romances, no puede sino haber efectuado un sacudimiento de la lengua – la lengua oficial, pero también la lengua de los huasos y la de su ruralidad sureña, donde Parra había pasado los primeros años de vida. Aparece entonces un primer peligro hermenéutico y es leer ese acontecimiento, que se acerca más a la potencia de lo impersonal que a la afirmación de una subjetividad consabida, como una *inscripción en* la cultura popular, *en* la cultura campesina. Como se verá, ese sacudimiento no ocurre por enfrentar una lengua que se considera propia a una ajena en la que se produciría la inscripción logrando homogeneizar ambas experiencias, sino por la disponibilidad de una escucha en la que lo desconocido tiene lugar como tal.

Las lecturas críticas más influyentes en los estudios sobre Violeta Parra, y cuyos aportes son fundamentales para pensar las diversas aristas de una obra que sobrepasa en mucho la textualidad, han cedido por momentos a la tentación de ese peligro. Y han



confundido esa experiencia de escucha como espacio de enunciación con la *inscripción* en una cultura determinada, el folklore (Agosin y Blackburn, 1988; Morales, 2003; Miranda, 2001, 2005; Reiner Canales Cabeza, 2005). El problema de tal concepto es que de él podría derivarse una noción de folklore como conjunto de sentidos y saberes fijos a los que se suscribe; por lo tanto no estaría dejando lugar para esa zona equívoca e indeterminable en que aparece lo no contado por la cultura hegemónica: otro cuerpo del folklore en la escritura de Parra. El trabajo de Violeta Parra en tanto compositora, cantora, escritora, artista plástica, se enuncia, entonces, en la labor recopilatoria que llevó adelante hasta el año de su muerte; esto supone que el folklore tradicional chileno se convierte en el espacio que nunca abandona y del que sin embargo se separa. Si hubiera sólo inscripción no habría desplazamiento, y si se trata sólo de operar con el material de la tradición habría posicionamiento en otro lugar de enunciación¹.

Para pensar ese problema es que se conformó el siguiente corpus escriturario: *Cantos folklóricos chilenos (CFCh)*, libro de edición póstuma que incluye cincuenta y ocho cantos recogidos por Violeta Parra, con transcripción musical de Gastón Soublette, fotografías de Sergio Bravo y Sergio Larraín, y una semblanza para cada cantor y cantora, que Parra escribió posteriormente —en vistas de una publicación— apoyándose en sus notas y grabaciones; *Décimas autobiográficas (DA)*, autobiografía en versos también de edición póstuma; y las cartas recopiladas por Isabel Parra en *El libro mayor de Violeta Parra*. Lo que podría pensarse como tres escrituras: la de transcripción, la autobiográfica y la

¹ Es una tarea pendiente de este trabajo poner en sistema la obra de Violeta Parra. Pensar las convergencias y distancias entre su proyecto y otros movimientos latinoamericanos, como el que lleva a cabo José María Arguedas en Perú y el modernismo brasilero encabezado por Mario y Oswald de Andrade, y Tarsila do Amaral. Por último, quien se encuentra con la obra visual de Parra (ver Anexo III) no puede dejar de sorprenderse acerca de los posibles puntos de contacto con el surrealismo en especial, pero también con artistas como Karel Appel, Marc Chagall, Edvard Munch, Antonio Berni.



epistolar, conforman, sin embargo, un entramado en el que no es posible separar cada escrito según su pertenencia genérica, si lo que se pretende es estudiar el vínculo entre escritura autorial y folklore tomando el archivo como política de lectura. Escrituras a las que no les es ajeno el universo de la obra visual: arpilleras, óleos, esculturas, máscaras con materiales reciclables; aunque este trabajo no pueda abordar su análisis, es preciso mantenerlas dentro de esta zona de recorridos que se traza a través del cuerpo, como veremos en adelante.

A ese corpus, conformado por libros, se suman otros cantos recogidos y transcritos por Parra y Soubllette que no fueron editados, pero se conservan junto a la carpeta que habría dado lugar a *CFCh*, en la Colección Eugenio Pereira Salas del Archivo Bello y dos carpetas de cantos que conserva el Archivo de Culturas Tradicionales de Concepción, una correspondiente al fondo Gabriela Pizarro y el fondo del Museo Hualpén con transcripciones de letra y música en algunos casos². Para dar un orden a ese material inédito y desconocido, de modo que resulte útil también en el análisis que propone este trabajo, se preparó un índice de esos cantos con anotaciones que indican cuáles han tenido edición, grabación o se encuentran disponibles en el Archivo Digital de Hannes Salo – hasta el momento se considera el más completo ya que no sólo toma como fuente la discografía y bibliografía de cantores y poetas ligados a la cultura popular chilena, sino que ha hecho un rastreo por los cancioneros regionales y trabajos de compilación de diversos estudiosos. A partir de ahora se reenviará al Anexo I, con la sigla correspondiente al fondo o archivo

² Se trata de dos carpetas que fueron fichadas en el Archivo de Culturas Tradicionales en Concepción, gracias a la generosidad de Patricia Chavarría, quien me dio acceso a los cantos encontrados en la Carpa de la Reina poco después del suicidio por Gabriela Pizarro, y un hallazgo en lo que hubiera sido el Museo de Arte Popular en Concepción, para lo que había sido convocada Parra; hoy Museo Hualpén. Muchos años después se encontró en el depósito del lugar una carpeta con hojas sueltas y cantos mecanografiados, con algunas notas manuscritas, entonces llamaron a Chavarría para averiguar de qué podría tratarse y ella reconoció la letra de Gastón Soubllette; luego, revisando juntas, vimos que las otras notas manuscritas eran de Violeta Parra y las comparamos con los cuadernos de *Últimas composiciones* (Ver anexo I, introducción al índice).

donde se encuentra EPS –Eugenio Pereira Salas–, GP –Gabriela Pizarro–, MH –Museo Hualpén– y la numeración que corresponda a cada canto.

Por último, al *Libro mayor de Violeta Parra* se suma un libro de actas llevado adelante por Parra en el último año y medio de su vida. Dado que se trata del archivo personal de Catalina Rojas, quien me permitió consultarlo con muchísima generosidad, no es posible reproducir aquí las imágenes y textos por completo. Sin embargo es susceptible de incluirse en el análisis, y en lo que a la problemática de archivo respecta.

La escritura del cuerpo como *acto*, no como problema tematizado, es la cuestión principal de la que se ocupará este trabajo. ¿Qué sucede con el folklore cuando Violeta Parra escribe el cuerpo en su autobiografía en décimas, en las cartas, y cuando eso entra en contacto con la obra visual? ¿De qué manera la experiencia de la escucha da lugar a efectuaciones imprevistas en el orden de la escritura? En ese sentido *acto*³ se opone a “tema”, pues no se trata de caracterizar distintos modos de escribir el cuerpo, sino de pensar los efectos íntimos y políticos que produce una escritura metamórfica, transfigurativa, más que metafórica. En segundo lugar, recorre a las hipótesis y observaciones de lectura una preocupación por pensar los límites del corpus en el archivo: es decir, el archivo –que en este caso es empírica y teóricamente un “archivo posible” por cuanto no hay institucionalizado un Archivo Parra⁴– no sólo exhibe la *falta*, sino que nos exige pensar el

3 Tomo la noción de *acto* en el sentido en que Alberto Giordano decide leer los *actos* las escrituras del *yo*: “El recurso al concepto de *acto* (autobiográfico, confesional, diarístico), con su lógica y su temporalidad singulares, aprehende las articulaciones más sutiles de los procesos autofigurativos porque también sigue el rastro impersonal de las experiencias que desdoblán y desvían su efectuación” (2011:19). Ese sacudimiento de la lengua en la escucha disponible, en el encuentro con los cuerpos de los cantores y cantoras, cuerpos que no está dispuesta a hacer a un lado para escribir sobre ellos, pero tampoco a tomar la voz por ellos, es quizá una de esas experiencias donde aparece la potencia de lo impersonal, pues Parra tiene que abandonarse a sí misma para dar paso a esas voces.

4 No sólo no existe un Archivo Parra como tal, alojado en una institución como podría ser la Biblioteca Nacional de Chile, sino que no ha sido “domiciliado”. Es decir, muchos de los documentos no están consignados en un espacio que los resguarde. Incluso los documentos reunidos para esta tesina se encuentran dispersos entre distintos Fondos de distintos Archivos.



corpus como un compendio también inestable, siempre amenazado por vacíos insaturables a pesar de los cuales arriesgamos hipótesis críticas porque finalmente, contra lo que podría pensarse, el archivo como política de lectura nos libera de pretensiones positivistas o hermenéuticas; nos libera de ser guardianes del sentido y con ello relativiza en mucho la idea de que el corpus sea un conjunto de textos y objetos gobernados por la voluntad del crítico, y en consecuencia también desarma la idea según la cual la obra habría sido realización de una voluntad autorial. Este último aspecto no se hubiera impuesto si no fuera por el hecho de que Parra, con su trabajo de recopilación, transcripción y edición, intervino en las políticas de archivo sobre el folklore que dominaban la cultura chilena de los años '50.

I.2. Escribir el cuerpo del folklore

Luego de haber cantado rancheras, corridos mexicanos, boleros, guarachas, junto a su hermana Hilda en boliches de barrios santiaguinos como Mapocho, El Tordo Azul y El Popular; luego de haber hecho giras con una compañía teatral y con circos populares interpretando canciones españolas⁵, Parra decide iniciar la investigación y recopilación de la “auténtica música folklórica chilena” (Casaus, 2009:15). Víctor Casaus define bien “la escucha” de esas primeras canciones: “Se trata de un trabajo duro e inestable el que realizan en esos sitios: no tienen ante ellos el auditorio atento de un teatro, sino ruidosos y alegres

⁵ Para estos datos puede consultarse *El libro mayor de Violeta Parra* (2009:52); también el film homónimo de Wood, basado en el libro de Ángel Parra *Violeta se fue a los cielos*, retoma esa etapa de giras con la compañía teatral. Por otro lado, en una conversación sostenida con Nicanor Parra en el mes de febrero de 2013, en su casa de Las Cruces, ante mi pregunta por la relación del circo con la poética de Parra (pensando también en un poeta como Vallejo, cuya poética refracta imágenes geométricas y fragmentarias del mundo circense – ver Foffani, 1994), me respondió: “No hay familia Parra sin circo, y no hay Violeta Parra sin circo” (Stedile Luna, 2013). Tanto el humor de los chillanes, negro, ácido, “que quiere dejar callado al otro” según Nicanor Parra, como la vida de las compañías teatrales y los circos forjó una percepción singular de las manifestaciones artísticas populares que puede leerse en el modo de pensar su trabajo como recopiladora, pero especialmente en su proyecto como compositora.



consumidores de licor, para los que esta música que interpretan es como el eco de otra música que han oído muchas veces.” (2009:14).

La noción de “auténtica música folklórica chilena”, si bien conserva en sus rasgos las consecuencias de una cierta nostalgia que conllevaría a pensar en un purismo originario, funciona principalmente como oposición al consenso de la época. Es necesario reponer y contraponer, brevemente por ahora, el sentido que tenía la noción de folklore a mediados del siglo XX en Chile, y cuál era el régimen de visibilidad de las canciones populares -en las que tampoco se incluían, si pensamos en los medios de comunicación, los cantores urbanos que seguían reproduciendo versos de la Lira Popular Chilena, una tradición diferente a la recogida por Parra. Para pensar en esta noción de “auténtico”, habría que organizar el problema no tanto en la oposición lírica tradicional / lírica popular urbana, como fue propuesto por Menéndez Pidal (Chicote, 2004:171), sino en la relación entre dos tradiciones de la canción popular chilena y la aparición de formatos musicales producidos para la divulgación radial, sustentados en el imaginario de las clases dominantes⁶.

Este problema fue trabajado por gran parte de la crítica sobre Violeta Parra. Según Víctor Casaus, tanto la tarea de recopilación de Parra que abarcó, a lo largo de su vida, el desplazamiento (siempre intermitente) desde Chiloé al norte del país, como el empeño por dar forma a un Museo de Arte Popular en Concepción, las presentaciones radiales y a la

⁶ Esas dos tradiciones, compuestas por la lírica campesina, ancestral, de raíces hispánicas, mozárabes y gallego portuguesas por un lado, y los poetas de la *Lira Popular* por el otro, pueden ser pensadas desde la distinción de Menéndez Pidal, sin embargo, no es esa tensión la que Parra pretende visibilizar, o disolver. La disputa de Violeta Parra debería ser pensada en el marco de discusiones que pusieron en el centro las dificultades filosóficas, políticas, antropológicas, de dar un estatuto conceptual inequívoco al *pueblo*, o lo que es más interesante, la pregunta que articula Gloria Chicote (2004:172) “¿dónde está el pueblo?”, a partir de los recorridos de historiadores como Peter Burke, Carlos Ginsburg y Roger Chartier, Antonio Gramsci, los trazos de la polémica entre los representantes de la Escuela de Frankfurt, especialmente Adorno y Benjamín. Los análisis de antropólogos como C. Geertz, Néstor García Canclini, a partir de su concepto de teatralidad, semiólogos como Humberto Eco, y la visión de la cultura popular conectada con la parodia y el carnaval que propone Mijail Bajtin (2004:172).



decisión de convertir algunos cantos en el proyecto de edición que sería *Cantos folklóricos chilenos*, conforman un recorrido que “iba en busca de una visión y una práctica del folklore que evidenciaban, de hecho, las limitaciones de una concepción muy en boga en aquellos años que definía el folklore en estos marcos: cursilería envuelta en los colores nacionales; lo popular detenido en su repetición; el gusto adormecido ante esta forma de traición a la cultura del pueblo” (2009:15). Patricio Manns, por su parte, menciona dos vertientes antagónicas de cómo aparecía la voz del folklore en el contexto de producción de Parra. “Conjuntos como ‘Los cuatro huasos’ daban una visión preciosista y pintoresca, al tiempo que falseadora, del paisaje chileno, y los juglares, asimismo, eran envejecidos trashumantes que perdían su voz ante una clientela de bar de mala muerte” (1986:53). El folklore, como representación impartida, estaba dado por las rancheras, boleros, guarachas, expresiones populares muy alejadas de las que la artista encontró en su labor investigativa.

Agosin y Blackburn (1988) dan cuenta de ese recorrido: cómo la búsqueda de lo autóctono –o auténtico– supuso llevar al límite de lo posible y la originalidad el modo de combinar elementos del arte popular latinoamericano, abandonando, finalmente, lo que De Certeau define como “la contracara de la censura: una integración razonada”⁷ (2004:54). Las investigadoras chilenas, en *Santa de pura greda*, uno de los primeros libros que se ocuparon de la poética en la obra de Parra, y no de su biografía, principian una suerte de “evolución”:

Primeramente ella comienza con la interpretación de un folklore latinoamericano, mezcla de lo popular y de ciertos componentes de una música ya industrializada, para continuar luego con la recopilación de un folklore ausente en el sentido de que nunca le fue devuelto al pueblo, manteniendo así a

⁷ Lo que supone pensar que la cultura popular se definiría “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)” (2004:54). De esa manera, el folklore como patrimonio asegura la asimilación cultural de un museo tranquilizador.



este alejado de sí mismo, de su propia verdad y de sus raíces históricas y humanas. (...) Violeta incluye en estas nuevas creaciones variados elementos del folklore nacional, y es así como sus primeras canciones de protesta utilizan la forma de cuecas, tonadas y sirillas. Posteriormente la música de Violeta Parra se desplazará hacia otras áreas, especialmente al sector de la música popular latinoamericana, al incorporar elementos musicales e instrumentos de otros países, globalizando, de esa manera, el espíritu unitario de sus canciones y de su mensaje. Pero también se dedicará a sus propias composiciones que entroncarán con la tradición lírica rural y la lírica urbana inventada por ella misma. (1988:15)

Eso que la crítica chilena llama “primera etapa”, “primer momento” es, como *comienzo*, indesligable del momento en que lo anónimo tradicional se pronuncia en el cuerpo de un cantor o cantora determinados a los que se retrata en fotografías, sobre los que se escribe – se escriben sus historias, y la de esos cantos con esas voces –, y de los cuales, también, se escribe el nombre. No es casual, entonces, que *Cantos folklóricos* chilenos sea su primer proyecto de publicación en libro. El comienzo es, quizás, tal encuentro; un encuentro que sólo se produce en la disponibilidad de un cuerpo para el acontecimiento artístico, y por eso imposible para los recolectores e investigadores tradicionales como Oreste Plath o Vicuña Cifuentes, en cuyos trabajos (*Grafismo animalista en el hablar del pueblo chileno*, 1941; *Poetas y poesía de Chile*, 1941; *Fraseología folklórica chilena en la anatomía y patología del individuo*, 1950, por nombrar sólo tres del primero, y *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, 1912; *Epítome de versificación castellana*, 1929 del segundo) los cantores eran considerados informantes anónimos, portadores de una cultura oral, y desprovistos de cualquier vínculo con lo escrito. Como se verá en el Capítulo II, las afirmaciones que hacen sobre el trabajo de recopilación revelan la ideología que dominaba estas investigaciones: los cuerpos de los informantes aparecen libremente intercambiables, despojados de toda singularidad.



Habría que pensar, entonces, cómo la fibra política del arte de Parra no está, solamente, en el espacio previsible de las canciones de protesta, sino en una operación transformadora respecto de lo que existía como consenso del imaginario folklórico; efectivamente la fibra política se juega en el sacudimiento de una lengua hasta entonces saturada de la significación representativa, y ahora puesta en juego como sentido de una presencia, la del cuerpo.

Esta operación transformadora atraviesa, y de algún modo genera, toda la obra de Violeta Parra. En una carta enviada a Gilbert Favre, escribe: “He encontrado una nueva forma de ser humano. No sé si será bueno, pero son muy lindos y divertidos, con medio metro de cuello y coloreados como a pedacitos. Parecen esos que hay en las iglesias pero muy míos” (2009:129). La carta, sin fecha ni datación de lugar, recogida en *El libro mayor de Violeta Parra* se vuelve central a la hora de leer la insistencia en ciertos recorridos, en decir la insistencia por poner el cuerpo.

Hay en esa escritura un *acto* que no responde a una decisión programática –posible de constatar con fuentes empíricamente rastreables– sino a la intensidad que tiene lugar en la misma acción que otros folklorólogos habían realizado sustrayendo sus cuerpos y los de los cantores y cantoras. Es decir, en “He encontrado una nueva forma de ser humano” se da a leer otra cosa diferente de la “intención” con que fueron escritas, y aparecen los efectos de una experiencia insoslayable. No otra cosa puede percibirse en la incorporación y presentación de la “Cueca del payaso”, un especialísimo canto de la cultura popular chilena, recogido en el disco *La cueca presentada por Violeta Parra* (1959), que constituye una especie de excepción tanto en la sonoridad como en el modo de indicar el uso del cuerpo durante el número. Lamentablemente no hay registro filmico de la escena, sólo algunas fotos y relatos, pero de sólo imaginar el Aula Magna de la Universidad de Chile,



preparada para una función de cuecas –el baile nacional– siendo irrumpida por una banda circense que monta la “Cueca del payaso” con trajes de circo, es posible sospechar hasta dónde llegaba la pasión de Parra por incorporar siempre cuerpos *no contados*. Esto es parte de esa arena de lucha que constituye el espacio del folklore, donde la labor de Parra como investigadora no se convierte en un trabajo tautológico, sino en la desarticulación de las determinaciones geográficas que supone, por ejemplo, cantar huaynos con kultrún, o convertir romances en cuecas⁸.

Ese descubrimiento, “he encontrado un nueva forma de ser humano”, se establece como tal, de manera retrospectiva, en el conjunto de su obra donde se percibe que una artista –de la cual no se espera que practique una metaescritura– intensifica, con un relato de la invención, el lugar del cuerpo. Ese cuerpo que se escribe en las *Décimas autobiográficas*, se hace presente en las cartas cuando le dice a su hermano “De madera llovida diseñaron mi ropa y a medida que marchó deforma mis huesos” (2009:157), cuando desespera por su trabajo, “yo quiero terminar (...) y hacer volar por el jardín una mariposa completa. Todavía no le he quitado unas patas horribles que se me olvidó quitar, y hay una cola con pelos. (...) Mira las patas de araña, cómo se ven de feas. Mira los pelos, mira esas tripas. No, no: es absolutamente indispensable que yo termine mi obra.” (2009:122). Y así, cuando en la obra visual disuelve cabezas en guitarras, guitarras en pájaros, hombres en máquinas, ese cuerpo que es una “nueva forma de ser humano” se vuelve material. Es necesario ver, en esa disolución, el vínculo con lo folklórico como rito que entonces, a mediados del siglo XX, encuentra en la difusión escrita su medio posible de perdurabilidad, pero al mismo tiempo ve amenazada, en el pasaje a la escritura, esa dimensión oral en la

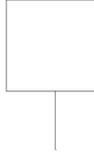
8 Cfr.: Canepa, Gina (1986). “Violeta Parra y la cultura popular chilena. Algunas reflexiones en torno a una tesis doctoral sobre el tópico” en *La literatura en la sociedad de América Latina. Homenaje a Alejandro Losada*.



que canto y cantor/a eran inseparables. En esa tensión, donde la desaparición de esa unidad retorna siempre inminente, Parra pone el cuerpo en el centro de sus intervenciones. El “retorno” hace referencia al hecho de que es tan ingenuo no ver que “algo” se perdía en los modos de difusión –no sólo los mediáticos, también las recopilaciones–, como suponer que Violeta Parra extraía del pasado los cantos campesinos.

Parra dedicó la mayor parte su esfuerzo a perpetuar la relación tensa entre obra y cuerpo, entre divulgación y presentificación –incluso en su cuerpo, en sus recitales, en la relación con sus vestimentas y la escenografía, en su insistencia por los espacios radiales, a donde invitó a algunos de los cantores que le enseñaron cuecas y tonadas. Por lo tanto, es posible pensar que Violeta Parra arranca esa huella del folklore de los cantos que recoge (cuya letra, despojada del aquí y ahora del *cantar*, contiene un cuerpo metafórico, alusivo), y arraiga, escrito, el cuerpo en nuevas letras. Claro que ese cuerpo es ya una invención; pero sin cuerpo escrito, y sin cantor, esos cantos serían alterizados y naturalizados por la élite cultural.

Estas son las observaciones de lectura que guiaron el modo en que, desde este trabajo, se propone abordar la obra de Parra: leer el material recopilado desde el año 1952, su autobiografía en décimas, la correspondencia reunida y su obra visual, haciendo el recorrido a través de aquellos puntos donde es posible identificar operaciones sobre el cuerpo: escrituras de un cuerpo donde la materia se transforma en otra materia, y no en otro significado, en una alegoría. Donde lo que se presenta es un cuerpo fragmentado, disectado, incompleto, metamórfico y no metafórico.



I.3. Cuerpo, intimidad e intervención política.

Ahora bien, habría que preguntarse ¿cuál es la relación entre la intimidad de una escritura y la política, si es que la hay? Y ¿qué sucede con ese “yo” más allá de la autofiguración, autorrepresentación, cuando lo que leemos es una autobiografía en décimas y un intercambio epistolar?, ¿qué le sucede a la escritura de *yo* femenino que enuncia desde la cultura popular?, ¿qué le sucede al archivo del folklore y a lo esperable de un ejercicio de rescate cuando una mujer pone la firma escribiendo su vida en versos, o llevando un libro de actas contables donde lanza diatribas contra el mundo y borrona poemas o transcribe, quizás, cantos que le vuelven a la memoria?

Sin esas preguntas, el *cuerpo* como materia fragmentada, como una nueva presencia en la escritura, puede volverse un “tema”, cuando se trataría de la tensión entre lo que se cree representable de la cultura popular, y el instante donde algo singular sucede con la escritura instalando una exigencia siempre irresuelta. Si la crítica inicial sobre Parra estuvo abocada a rastrear tópicos como el amor, la muerte, la risa, la pobreza, (Munich (1997; 2004), Agosin-Blackburn (1988)), recientemente ha comenzado a pensarse, ya en término de problemas, qué de aquello que le sucede a la lengua en la escritura de Parra interroga nuestra noción de arte y literatura. En ese sentido, las investigaciones de Lorena Valdebenito, Lucy Oporto, Paula Miranda y Reiner Canales Cabeza han aportado mucho en dar cuenta de los problemas epistemológicos y metodológicos que implican pensar la obra de Parra como una obra artística.

Cantos, Décimas y la escritura epistolar configuran una zona de escritura en la cual el cuerpo se vuelve imprescindible para leer la fibra política y poética de Violeta Parra. La hipótesis central consiste en el siguiente problema: un tratamiento especial del cuerpo emerge de esa “zona inestable de las huellas de escritura” (Lois 2001:4) que insisten en el



espacio entre el libro de cantos y la autobiografía en versos, persisten en la intimidad de la correspondencia y aparecen en la obra visual. Una lectura de los recorridos escriturarios, como propone la crítica genética, permite ver en las *Décimas* las marcas de esos cantos, y al mismo tiempo, en un camino inverso, el modo en que el folklore también se afecta en ese diálogo⁹; ya que es ahí, en ese espacio dialógico, donde ciertas imágenes, condensadas en la tradición, pugnan por posicionarse, mutan, se fragmentan, y entonces vuelven a decir, aun hablando desde una verdad ancestral y colectiva. Porque lo que vuelve a decir es el folklore, no sólo Violeta Parra; donde antes no veíamos el cuerpo, ahora vamos a ver la ausencia del cuerpo; donde antes veíamos cuerpos como metáforas, ahora podemos el advenimiento de un cuerpo que transforma la materia en materia.

Mientras en el folklore los elementos se metaforizan haciendo material la imagen de un sentimiento: “Miren cómo corre el agua/ batallando la arena/ así batalla mi amor/ cuando le ponen cadenas” (1979:68), o bien descorporizando las referencias amorosas: “A dónde vas jilguerillo/ con tan abreviado vuelo/ ve y llévale un suspiro/ a la imagen de mi dueño”(1979:66), las *Décimas* abren la dimensión donde lo evocado es el cuerpo en transformación, fragmentado, e incluso disociado del mismo sujeto:

La suerte mía fatal
no es cosa nueva, señores,
me ha dado sus arañones
de chica muy despiada’;
batalla descomunal
yo libro desde mi infancia;
sus temibles circunstancias
me azotan con desespero,
dejándome años enteros

⁹ Daniel Ferrer (2007) señala que la crítica genética ve esas afectaciones del lado de la producción, teniendo en cuenta sus condiciones materiales, y pone un límite de ese modo a las relaciones posibles que establecería una intertextualidad virtualmente infinita en tanto se coloca desde una perspectiva de lectura.



sin médula y sin sustancia.
(1976:43 – destacado mío)

Si *Cantos* nos arrima amantes que son “lucero de resplandor” (1979:51), palomos que huyen (121), diamantes que han quedado al otro lado de la puerta, rosas que dejan en vilo a su cuidador porque tienen “el amor en el aire” (117), las *Décimas* traen consigo el cuerpo “como una pezuña/ sólo un costrón inhumano” (1976:50), el sueldo es hojalata, los ojos son parabrisas bordados con mostacillas, el cerebro es un ungüento, un acordeón plisado, “una pesca’ sin escamas”. Aquí el sentido opera desde una imagen ya degradada, no hay transferencia (Ricoeur, 1977:28), ni tampoco interpretación posible gracias a la suspensión del sentido de uno de los términos, “la puesta en paréntesis de una parte de los semas constitutivos del lexema empleado” (Le Guern, 1985:18), por el contrario las imágenes se atrofian. Paul Ricoeur define la metáfora como “asimilación que funda la transferencia de una denominación, la captación de una identidad en la diferencia de dos términos” (36), mientras Le Guern la define como el movimiento por el cual “la relación entre el término metafórico y el objeto que él designa habitualmente queda destruida” (17). En la gramática de Violeta Parra no hay suspensión de uno de los sentidos para dar lugar a la interpretación, del mismo modo que no es la relación entre los términos la que se destruye, sino la integridad de uno de ellos, es decir, la capacidad de ser análogos: podemos imaginar al palomo como figura del amante, ojos que son luceros resplandecientes, el amor batallando por la arena, y ambos términos se funden en una identidad que a la vez los deja intactos y lejanos. Pero en los pares ceso/ungüento, cuerpo/acordeón plisado, cuerpo/pescado sin escamas, en tanto no se suspende el significado de ninguno de los términos para leer la identidad, el contacto opera por transformación. Por otro lado, la mayoría de las metáforas que aparecen en los cantos recogidos están conformadas por un sustantivo abstracto (amor,



suspiro, cielo, olvido, alma) y un término que transfiere sentido concreto y material: el verbo “llevar” da espesor al suspiro, del mismo modo que el sintagma “batallar por la arena” materializa y constituye al amor como sujeto de una acción; ahora bien, en las imágenes que escribe Parra, “de madera llovida diseñaron mi ropa y a medida que avanzo me deforma los huesos”, no hay lugar para la abstracción, no hay suspensión de ningún sentido, por eso, en la atrofia, los cuerpos se transforman.

Podría pensarse que si no se trata de una metáfora, entonces estamos ante el caso de la metonimia como figura que opera por fragmentos. Sin embargo, Le Guern señala acertadamente que mientras “el proceso metafórico concierne a la organización sémica, el proceso metonímico sólo modificaría la relación referencial” (1985:17), pues no modifica la estructura interna del leguaje sino que se apoya en la relación de lógica con la referencialidad, que resulta desplazada, pero el lexema que forma parte de la metonimia o sinécdoque no es sentido como extraño a la isotopía. En “acordeón plisado” para referirse al cuerpo de un amigo, Violeta Parra no está desplazando la referencia de una pieza del cuerpo al todo, o viceversa; lo mismo sucede en el relato de la viruela: “dejándome años enteros / sin médula y sin sustancia” (1976:43), en dos versos que cierran la primera estrofa de la *décima*¹⁰. Los cuerpos devienen jirones, fragmentos, degradación de otros cuerpos: “primero, con la alfombrilla,/ después la fiebre amarilla/ me convirtió en orejón” (43); “De lo que fue aquella flor, / no le quedó ni su sombra; / se convirtió en una escombra,/ se le asentó la carita”. Orejón, escombra, costrón, hojalata, ungüento, desplumarse, des-escamarse, son algunos de los sustantivos y verbos que insisten sobre el cuerpo para

¹⁰ A partir de ahora, con *décima* se refiere al conjunto de cinco o seis estrofas de diez versos que constituyen una unidad narrativa en *Décimas autobiográficas*.



señalar la materialidad como desaparición de una esencia, que nos enfrenta a estar siempre nombrando el cuerpo en la transformación.

En esta reflexión sobre la escritura del cuerpo, ¿por qué insistir diciendo que el espacio de enunciación de Violeta Parra será siempre la experiencia de esa escucha como estremecimiento de la lengua, una escucha de los cantos en cuerpo y voz de los cantores? Porque Parra, de alguna manera, escribe la lectura de esos encuentros donde percibe que la presencia de esos cuerpos no puede ser representada en el papel, que representar es decretar la ausencia. Por eso, quizás evita lo que se llama “transcripción detallada”, la transcripción que incorpora sílabas de apoyo que se usan durante el canto pero que los cantores no reconocen como parte de la poesía (Ver Anexo I), ya que ese tipo de transcripción estaría supliendo, ingenuamente, la ausencia del cuerpo de los cantores. Parra en cambio parecería advertir que es necesario asumir un cambio de sustancia, como lo hacen los mismos cantores cuando “dictan” la letra y omiten los apoyos formulaicos; sólo que en su poética, ese cambio de sustancia se pondrá de manifiesto en la invención de un cuerpo metamórfico. Esa invención es vivida como un hallazgo cuando Parra cuenta “He encontrado una nueva forma de ser humano”. Los cuerpos escritos que aparecen en la lírica tradicional son metafóricos porque son producto de una presencia material que los canta, que los vende, que se bate a duelo. Pero Parra, en su conocerse paseadora entre su “alma vieja” y la vida moderna¹¹, sabe que no puede hacer “como si” ella fuera la tradición, “como si” esos cantores estuvieran en las décimas. El cuerpo es el espacio donde los actos tienen lugar; entonces *escribir el cuerpo* es, en la Firma-Parra, escribir la transformación, la materia deviniendo materia nuevamente sin suspender ningún sentido, para intervenir sobre esa imagen mutilada que la museificación del folklore revelaba a mediados de los años ’50 y

11 Céspedes, Mario (1960). “Entrevista de Mario Céspedes a Violeta Parra”.



por lo tanto, dar a leer, en la lírica tradicional, el cuerpo que efectivamente, en el papel, ya no está. De este modo, Violeta Parra presentifica la ausencia en vez de representar la presencia. Lo que se pone en juego entonces es una disputa frente a una alteridad naturalizada en torno a valores como la ruralidad, la oralidad y el arcaísmo. Según Osorio la perspectiva “folklórica” o folklorista de la elite dominante habría construido una subordinación de lo popular en la cultura moderna, imponiendo una noción *museográfica* del archivo: “Una preocupación mayor por lo que se extingue que por aquello que se transforma; una inclusión engañosa de los tachados por la historia, incluidos en ella precisamente *en tanto* tachados” (2005:6). Frente a ese estado de pura representación de lo folklórico en términos de museo tranquilizador, para arrebatarse esa representación de lo tradicional al discurso hegemónico es necesario intervenir sobre el acervo colectivo, quebrarle la voz para que vuelva a decir, ponerle cuerpo para hacerlo presente en su ausencia y no representarlo. Quizás una anécdota genuina que da cuenta de esa irrupción, sea la que refiere Ricardo García, locutor de Radio Chilena, contratado por Raúl Aicardi, y compañero de Violeta Parra en el programa radial dedicado al folklore chileno: “Unos se reían, otros decían: ‘¿Cómo es posible que se deje cantar a una persona que todavía no sabe emitir la voz?’” (Parra, 2009: 58). Algo del orden de lo no contado, con evidentes resonancias a lo infantil, no-apto, no modulado aún era lo que perturbaba allí.

El cuerpo ha adquirido una importancia especial en el ámbito de los estudios filosóficos y humanísticos¹². En los estudios culturales se entiende el cuerpo como el lugar del significado, el elemento mediante el cual y en el cual la identidad cultural es expresada

12 Desde *Vigilar y castigar* a *Microfísica del poder* de Foucault, o la teoría feminista de Judith Butler en *Cuerpos que importan*, la centralidad del cuerpo como espacio de disciplinariedad, ordenamiento, distinciones, ha sido fundamental. Desde perspectivas como las de Derrida (*Mal de archivo, Le toucher*) o Nancy, el cuerpo aparece como el espacio de la excripción, el afuera de una interioridad imposible.

y manifestada (Shilling, 1997:65 en Vara Sánchez, 2011). Se enfatiza el papel de la sociedad y determinadas conductas en hacer que cada cuerpo nos clasifique, nos entronque en un determinado grupo de modo tal que habilite la ordenación¹³. Violeta Parra, sin embargo, se desplaza de las posibilidades clasificatorias y desclasificadoras de esas teorías porque lo que se juega en su poética es el poder de la lengua para generar efectos de presencia. El cuerpo, en los vínculos que aquí se ponen en juego, no tiene que ver con modos de orden y clasificación, sino con la circulación de las partes, con la repartición –régimen de visibilidad– y la disputa alrededor de la significación y el sentido¹⁴. Pone un elemento inusitado en la fibra política, interviniendo en una construcción ideologizada, al mismo tiempo que, en la intimidad, al cuerpo lo vuelve impropio, no domesticado. En *Violeta se fue a los cielos* (2011), el film realizado por Andrés Wood, basado en la biografía homónima de Ángel Parra, aparece un dialogo que da cuenta de esa distancia entre el folklore como ideología y el folklore como el espacio que nunca abandona pero del que siempre se separa: esperando ser llamada para cantar frente a un grupo de funcionarios y sus mujeres, se acerca un mozo, joven, y le comenta que él también canta, que está

¹³ Desde filosofías de la dominación, como la de Foucault, el cuerpo es un objeto plausible de ser disciplinado, domesticado. Edgardo Castro, en *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores* (2004), cita, de *Dits et écrits*: “Hay que edificar la arqueología de las ciencias humanas sobre el estudio de los mecanismos de poder que han investido los cuerpos, los gestos, los comportamientos” (1994: 759). Sin embargo, podría pensarse que el concepto mismo de cuerpo - “Fragmento de espacio ambiguo cuya espacialidad propia e irreductible se articula sobre el espacio de cosas” (1986:326-327), según aparece en *Les mots et les choses*-, se articula con el de Nancy: “Los cuerpos (...) son el espacio *abierto*, es decir, el espacio en un sentido propiamente espacioso más que espacial, o lo que se puede todavía llamar el *lugar*.” (2003:16). Lo que leemos como distancia entre uno y otro es una arqueología del cuerpo frente a una ontología del cuerpo.

¹⁴ Para Nancy, el *sentido* es a la presencia y la presentación, lo que el significado es a la representación e interpretación. El sentido es la infinita posibilidad en cuyo margen pensamos y vivimos, y su condensación acontece mediante la “presentación”, la cual “carece en sí misma de significación, tan sólo tiene lugar, sin cesar, a través de innumerables significaciones” (2003:69).



trabajando para ahorrar y dedicarse al folklore; Violeta Parra le contesta: “No sea tonto por’, no ve que así lo van a llamar para pura fiestas patrias nomás”.

Desde perspectivas como la de Alberto Giordano (2008; 2011) o Nora Catelli (2007), los momentos en que la escritura epistolar incurre en desplazamientos de sentido tales como “Las piedras se están durmiendo. Abajo canta y aplaude la gente. Parece que están contentos. Yo, cinco pisos más alto, hablándote cosas que no alcanzas a comprender. Te digo que estoy triste. Te digo que estoy sola. Te digo que estoy muerta. Necesito un ataúd y un discurso ridículo.” (2009: 178) “¿Cuánta vida transcurre en el tiempo que no te veo?” (179); pueden leerse como la presentificación sobre la superficie de la escritura de algo extraño: “la aparición de la desaparición de algo que concierne a mi intimidad” (Giordano, 2008:11). En la lógica gramatical pero intransferible asignación de referencias significativas de una oración “Necesito un ataúd y un discurso ridículo”, o la afirmación suspendida de “Yo me llamo Violeta Parra, pero no estoy muy segura. Sólo que el clarinete está aquí, delante de mis ojos. A lo mejor toca solo. Voy a verlo. Su madera es suave, como es suave la piel de un tipo que dormía a mi lado y se lavaba los pies. ¿Es posible que un hombre se transforme en clarinete?” (2009:190) aparece un afecto que intensifica la vida, no se ocupa de “reconstruirla”, de “autofigurarla”, sino que aparece como un inexpresable que pugna por ser dicho.

Es especialmente cuando escribe un “yo” que el cuerpo aparece expropiado; cuando *desde mi cuerpo* estoy dirigido a mi cuerpo como extraño para mí (Nancy, 2003:18)¹⁵. Es lo que Giordano define como *íntimo* (radicalmente heterogéneo de lo privado):

15 El cuerpo es siempre *ex-critura*, ser-excrito. “Ontología del cuerpo: excripción del ser. Existencia dirigida al afuera. (...) Desde los cuerpos, nosotros tenemos los cuerpos como nuestros extraños. Nada que ver con dualismos, monismos o fenomenologías del cuerpo. El cuerpo no es ni substancia, ni fenómeno, ni carne, ni significación. Sólo el ser-excrito”. El cuerpo excede el lenguaje como una excrecencia minúscula pero nunca reabsorbida (2003:19), por eso siempre hay inminencia de fractura.



Otra cosa, de otra naturaleza: algo propio porque intransferible, pero también impersonal, íntimamente extraño. Se lo puede encontrar (sólo si se entra en intimidad con el modo radicalmente ambiguo de su manifestación), no tanto en lo que los pensamientos comunican, como en lo que se envuelve y se expone silenciosamente en el acto de pensar. (2008:47)

En este sentido, pensar el *cuerpo* en la obra escrita de Violeta Parra es pensar el modo en que se fractura el lenguaje –como su voz en el canto, que no sabe emitirse–, en términos de la desaparición de la esencia. Lo que irrumpe en la lengua que Parra inventa para sus décimas y cartas, y que hace visible la lengua de los cantos folklóricos, es que el cuerpo no tiene esencia para metaforizarse, por eso ya no hay más “ojos como luceros de resplandor” (1979:51), y en cambio hay llagas: “Hoy no, porque se me están cayendo las escamas, las plumas y las cáscaras, todo eso se me está cayendo.” (2009:150); y cuerpos impenetrables (en su ser con huecos y aberturas, al cuerpo siempre abierto a otros cuerpos, sólo la muerte lo penetra, el amor mientras tanto es el tacto de lo abierto (Nancy,2003)): “Es difícil sobre todo para mí, que quiero comprender desde el fondo del motor. Tengo que meterme en la cabeza todo un lenguaje nuevo. Me gustaría abrir un hombre. Pero las dos cosas son imposibles. Si abro el hombre se pone a gritar, si abro el motor del auto se enoja y no camina más.” (2009:193).

Según Nancy, “Lo que quiere decir cuerpo, lo que quiere decir o lo que da a pensar cuerpo, es precisamente *eso*, que no hay aquí mediación.” (2003:34) lo que en términos de *tropos* podríamos explicar negando la metáfora en virtud de la metamorfosis: mientras la metáfora supone una mediación, es por continuidad mediada – por un segundo término – que se establece el sentido; la metamorfosis inmediateza la fragmentación. El meollo es, de este modo, la tensión entre el cuerpo como signo y el cuerpo como existencia; en ese espacio se encuentra la distancia íntima de Parra con el folklore. El primero necesita un



espíritu para *ser*, el segundo es una excrecencia que fractura el lenguaje, porque es una extensión de la fractura que *es* la existencia (una discontinuidad continua). Según Nancy, el *cuerpo* –como ontología– expone esta suspensión fundamental del sentido, porque “expone la fractura de sentido que la existencia constituye, sencilla y absolutamente” (2003:21-22)

El cuerpo como signo es el cuerpo que aparece en el acervo colectivo; y el cuerpo en la escritura de Violeta Parra se da como existencia que empieza a distorsionarse, fragmentarse, destruirse. Por eso no se trata ni de *inscripción*, como se explicó anteriormente, ni de *uso representativo*; lo que hay es la aparición de una ausencia que otra lengua permite leer, la ausencia de cuerpos como *corpus*. Y es por esa dialéctica entre ausencia y presentificación que se pone de manifiesto el vínculo entre la noción de *cuerpo* que expone Nancy, y la de *intimidad*: “El cuerpo no es un lugar de escritura. El cuerpo, sin duda, eso que *se escribe*, aunque no es en absoluto *donde* se escribe, ni tampoco el cuerpo es *lo* que se escribe – sino siempre lo que la escritura *excribe*. (...) Lo que, de una escritura y propiamente de ella, no es para leer, ahí está lo que es un cuerpo” (2003:61). “Lo que no se da a leer”: cuerpo e intimidad ligados en lo intransferible de la escritura, y principalmente, la escritura del “yo”. Entonces, pensar el cuerpo escrito en la obra de Violeta Parra como intervención política no tendría sentido si no fuera por esa ausencia –en la escritura– que percibimos cuando leemos cantos del acervo colectivo, y por la excrecencia de un cuerpo cercenado que se nos impone porque Parra, bajo su firma, ha escrito la lectura de esa mutilación.

La convulsión de la significación que supone la metáfora le quita todo el cuerpo al cuerpo (2003:42). Entonces se convierte en signo general, *obstaculizando*, como cuerpo significante, el sentido (2003:43). Si es signo, no es sentido, y necesita un *alma* o un *espíritu* que será el *verdadero* “cuerpo del sentido”. Parafraseando a Nancy, es posible decir



que lo que aparece en los cantos recogidos por Violeta Parra, son signos que, para poder ser cuerpos, son cuerpos de un espíritu que los desincorpora.

Hay una relación singular entre el cuerpo y el concepto de *arte* de Violeta Parra. A menudo se ha citado esa famosa intervención de la artista en que afirma que el milagro del arte es el contacto con el público – que sin duda, como se verá, tiene en ello algunas consecuencias la pregunta acerca de por qué no puede dejar de presentificar el cuerpo en su carnalidad más fragmentada e impenetrable:

"Yo creo que todo artista debe aspirar a tener como meta el fundirse, el fundir su trabajo con el contacto directo con el público. Estoy muy contenta de haber llegado a un punto de mi trabajo en que ya no quiero ni siquiera hacer tapicería, ni pintura, ni poesía, así, suelta. Me conformo con mantener la Carpa y trabajar con elementos vivos esta vez, con el público cerquita de mí; al cual yo pueda sentir, tocar, hablar e incorporar a mi alma"(1966 en Parra, 2009:216)

Sin embargo, esa frase quizás cobra intensidad cuando se piensa en una voz que la cámara atrapa inesperada, e inesperable. En el documental *Viola Chilensis* se reproducen partes de la filmación en Ginebra, *Violeta Parra bordadora chilena*, que consiste en una larga entrevista con Magdelaine Brugmagne, entonces la entrevistadora en un momento decide hacer un corte diciendo “ya basta de conversa, vamos a comer algo”, la cámara se retira de escena, se deja caer, y sin rostro, la voz contesta, “Yo ya me he comido tu alma” (Vera, 2003).

I.4. Perspectiva geneticista y modificaciones en la noción de obra.

El único libro de Violeta Parra que fue editado en vida se imprimió en París, al cuidado de François Maspero, *Poésie populaire des Andes* (1965). Tanto *Cantos folklóricos chilenos* (1979) como las *Décimas autobiográficas* (1970)¹⁶ son publicaciones póstumas, y poco se sabe de las condiciones en que fueron editadas; lo cual en principio ya supone un problema de archivo que nos enfrenta a las faltas constitutivas, a la imposibilidad de ver en las fuentes una empiria inexcusable.

En cuanto a la producción de *Cantos* se puede aproximar el año 1952 o '53 como el período en que comenzó a recoger y grabar los cantos, mientras la gestación del libro se remontaría al año 1957, cuando Gastón Soubllette comienza a colaborar en la transcripción musical de las recopilaciones. Las semblanzas de cada informante, por último, habrían sido configuradas entre 1959 y 1960. Sin embargo, Parra continuó recogiendo cantos hasta el año de su muerte, ya no para compilarlos en formato libro, sino en diversos discos grabados tanto en Chile como en París. Por su parte, las *Décimas*, según se ha registrado en el programa radial de Mario Céspedes, estaban siendo escritas durante los años '58 y '59.

Esta cronología no sólo aporta los datos necesarios para comprobar la relación entre uno y otro libro –ya dada por dos versos “ando de arriba pa’ abajo / desentierrando folklor” (1976:29), incluidos en *Décimas autobiográficas* – sino que también da cuenta del proceso de construcción y creación en que se urdieron ambos proyectos. Durante los casi diez años que Violeta Parra dedicó a los *Cantos*, construyó su autobiografía en versos; y es a partir de

¹⁶ De 1970 es la primera edición, por la Universidad Católica de Chile y Pomaire. Sin embargo, para citas y referencias se utiliza aquí la primera edición española, también por Pomaire, de 1976, que contiene además láminas con arpilleras.



ese constante fluir entre voces y registros que la artista efectuaría una “mudanza y recreación” (Canales Cabeza, 2005) sobre el folklore.

En 1988, Marjorie Agosin e Inés Dölz Blackburn 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. Incluso 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 aun no resuelta. Pero sobre todo exige interrogar la singularidad de un diálogo entre la firma y la tradición. Como se verá en los capítulos II y III, diferentes perspectivas de investigación, la crítica cultural, los estudios de género, el abordaje retórico/tropológico, y los estudios dedicados a *escrituras del yo*, comparten la idea de un diálogo singular en el caso de Parra, como zona de certeza, aún cuando permanezcan en tensión las perspectivas metodológicas y decisiones críticas al respecto.

Retomando las observaciones de lectura y la hipótesis planteada, es posible afirmar, entonces, que entre *Cantos folklóricos chilenos*, recopilación dirigida y organizada por la artista chilena, y *Décimas autobiográficas*, firmada como autora, habría un diálogo intensivo a partir de las marcas visibles de lo colectivo en lo singular. Las huellas visibles del proceso de escritura se manifiestan en y por ese diálogo. Un diálogo intensivo supone que ese acervo no se puede transportar desde su lugar de referencia, a la Firma, manteniéndolos en su horizonte de significación, es decir, haciendo “como si” ese acervo se continuara idéntico a sí mismo en la escritura autorial¹⁷. La intensión, a diferencia de la intención, no refiere al dominio de un material sobre el cual se programa un efecto de

17 Cfr. al respecto la lectura que hace Giordano sobre Arlt y Puig, en oposición a los usos de la cultura popular en Cortázar. *Manuel Puig. La conversación infinita* (2001).



operación. La intensidad se liga a una Firma porque produce otra lengua¹⁸: bajo la experiencia de la escucha, la disponibilidad impersonal, Violeta Parra da curso a la aparición de un nuevo *decir*: aquel en el cual, a partir de una escritura autobiográfica – las cartas y las *Décimas* – pone de manifiesto menos una reconstrucción de la vida, que la intensificación del cuerpo como existencia, y por lo tanto, como excrecencia en la escritura. Aún cuando ciertas zonas de las composiciones de Parra se confunden con los cantos recogidos, esa indeterminabilidad está signada por su firma sobre el folklore. Así como hay cantos que se distinguen claramente de su poética, otros, los que se confunden, se confunden en virtud de su firma, una lengua-otra, inesperada, que ha sido escrita y puesta a circular, dando a leer simultáneamente lo que escapa a la noción de folklore como conjunto de tópicos, ritmos y convenciones. Un caso paradigmático quizás es “La lechera”, canto que según el anexo de Reiner Canales Cabezas estaba entre los 99 que hubieran sido destinados a la edición de *Cantos folklóricos chilenos*, como composición autoral de Parra; mientras Hannes Salo o Micaela Navarrete consideran que se trata de un canto recogido. Violeta Parra lee lo popular del arte, y el arte de lo popular, como posteriormente identificará el investigador Fidel Sepúlveda (1991).

Por otro lado, parece importante revisar cierta mirada estática que la crítica ha concentrado en sólo un aspecto de su obra, buscando el sentido a partir de un diálogo supuestamente congruente desde las formas; es decir, se pueden analizar las canciones en consonancia con la poesía, y la pintura hermanaada con los tapices de arpillera, pero según lo investigado hasta el momento, no parecen existir trazados que, leyendo la escritura del cuerpo, den cuenta, en una cartografía de materiales heterogéneos, de cómo hay puntos de intensidad que constituyen una voz singular, pero donde la vez ocurre la voz del folklore,

18 Cfr. Derrida (1971), Gerbaudo (2009/2010; 2013)



aspecto que atraviesa toda la obra de Parra, ya sea en la escritura, en la expresión oral o en las artes visuales. En este sentido es que la mirada disciplinar de la crítica genética ha permitido, por un lado, leer los vínculos entre el trabajo de investigación musical y la composición autorial, para evitar lecturas teleológicas según las cuales habría un camino unidireccional, evolutivo, en el que la composición significaría una etapa de síntesis respecto de la recolección y transcripción.

Desde nuestra perspectiva, la crítica genética consiste más en una práctica y una mirada que una disciplina establecida. En 1994, la revista *Filología* dedicó un número entero a la Crítica Genética. Con artículos de Louis Hay, Grésillon y Lebrave, presentaba las primeras líneas teóricas y problemas del geneticismo francés. Esas líneas de trabajo han sido interrogadas insistentemente, para no cesar en la sospecha de que el geneticismo no nos salva de caer en supersticiones positivistas, o aún peor de convertirnos en *arcontes* con el derecho y la concesión hermenéutica, “el poder de interpretar” (Derrida, 1997), como ha señalado Élide Lois (2004)¹⁹. Sin embargo, es importante detenerse en las nociones y advertencias que plantearon los primeros críticos de “los manuscritos modernos”, para leer el recorrido que hoy vuelve ineludible pensar el archivo como política de lectura (Goldchluk, 2008).

Según Grésillon, “Esta nueva mirada implica, si no una elección, al menos algunas preferencias: la de la producción sobre el producto, la de la escritura sobre lo escrito, la de la textualización sobre el texto, la de lo múltiple sobre lo único, la de lo posible sobre lo concluido, la de lo virtual sobre el *ne varietur*, la de lo dinámico sobre lo estático, la de la

¹⁹ Las investigaciones en esa clave han continuado y hoy, Claudia Amigo Pino (2008), desde el centro de investigación en Brasil, y actualmente desde el Área de Crítica Genética y Archivo de Escritores que dirige Graciela Goldchluk, la noción de génesis, de sus objetos de estudio, y de los procesos creativos han sido repensados.



operación obre el *opus*, la de la génesis sobre la estructura, la de la enunciación sobre el enunciado, la de la fuerza del escribir sobre la forma de lo impreso.” (1994:25).

Tanto Grésillon como Lois, privilegian los manuscritos por sobre otros documentos como objeto de análisis de la crítica genética, sin embargo, ambas advierten que un manuscrito no implica exclusión de otros materiales, sino que el interés está puesto en “documentos escritos que, agrupados en conjuntos coherentes, constituyen la huella visible de un proceso creativo”, en tanto su finalidad es “dar cuenta de una dinámica, la de la textualización en movimiento” (Lois, 2004:2). Por lo tanto el manuscrito por sí solo no es garantía de una revelación sobre el proceso creativo.

Por eso, la relación entre *Cantos folklóricos chilenos*, los cantos recogidos de los que tenemos archivo, la escritura de la biografía en versos y la correspondencia no es una relación que exija una mirada geneticista en virtud de la inmanencia variacionista de los materiales, sino por las huellas de ese acervo colectivo en la Firma, y los afectos del “no saber emitir la voz” (2009:58) y el cuerpo fracturado, en el folklore, que se hacen visibles desde esta perspectiva.

En ese aspecto, si bien sutiles, ya pueden advertirse diferencias entre Lois y Grésillon, que tienen consecuencias teóricas fundamentales para pensar en qué modo la crítica genética modifica la noción de literatura y de obra. Mientras para la última, los documentos escritos “configuran la ‘prehistoria’ de un texto y constituyen la huella visible de un mecanismo creativo” (1994:31), Lois no habla ni de prehistoria ni de mecanismos, sino de una virtualidad, un “campo de desequilibrio” (2004:18) en el que la escritura se convierte en “reescritura” atravesada por innumerables tentaciones, divergencias y contradicciones. Si hay un espacio donde se dirime el peligro de la teleología en la crítica genética – que supondría caer en el conservadurismo de la historia literaria tradicional, ya



que articular la lectura del borrador en función de un texto considerado como “definitivo”, remontándose en sentido inverso hasta el comienzo y justificando todas las etapas de un proceso genético en términos del pasaje del caos a la armonía, es perpetuar la superstición del *texto* que alzó la historiografía literaria – ese espacio es el que se abre entre una noción de “mecanismo” y la “zambullida en la virtualidad” (Lois, 2004:16).

Ahora bien, Grésillon se hace una pregunta que, en cierto modo, responde Louis Hay en “La escritura viva”: “¿Es posible llegar a reconstruir el universo histórico-discursivo en el cual una obra ha surgido a la luz?” (1994:45), “La visión de un trazo escrito, en efecto, no nos pone directamente frente a un espíritu en pleno proceso de pensamiento creativo. (...) Pero el análisis del manuscrito abre, por el contrario, la única vía de acceso a una etapa específica y quizás decisiva de la génesis: aquella “où écrire devient possible”, según las palabras de Maurice Blanchot.” (1994:14).

Labrave, por su parte, ensaya una definición más radical, similar a la que propone Derrida en “Archivo y borrador” (en Goldchluk y Pené comps, 2013). Según el autor, desde el nacimiento de la imprenta, lo que se produjo es una subversión profunda del texto. “En primer término, porque un mismo texto es susceptible de conocer una cuasi infinidad de realizaciones materiales. (...) A esa variabilidad del envoltorio material responde una inestabilidad radical del propio texto”, que en términos de Lois – y de los estudios actuales – podríamos definir como ese golpe de definición que convierte una posibilidad en la versión final de una serie de posibilidades, pero nunca en un texto “inevitable”. Es decir, un texto no es más que el triunfo de una posibilidad sobre otras, en el que intervienen tanto los conflictos discursivos, las orientaciones, como los apremios que la misma escritura ha ido



tejiendo en una red de simbolizaciones que ejercen su propia fuerza²⁰. Incluso, si dejáramos de lado la idea de texto y el aspecto material, para preguntarnos por la relación entre obra y esa “inestabilidad radical”, esta vendría a ser el síntoma de cómo en su intimidad sobrevive la lucha de su génesis, que en palabras de Blanchot supone decir: “la violencia antagónica por la cual – durante la génesis – ella era la oposición de sus momentos, no es un rasgo de la génesis, sino que pertenece al carácter de lucha, agonal, del ser de la obra” (2002: 192)²¹.

Esa noción perturbadora que excede el trabajo con manuscritos nos lleva a la “noción de archivo”, tal como la han pensado Derrida (1997; 2013), Didi-Huberman (2002; 2006; 2008), De Certeau (2004), y en la crítica argentina, Goldchluk (2009; 2013), Gerbaudo (2009/2010, 2013), Dalmaroni (2009/2010). Desde esta perspectiva, es la operación crítica la que instituye como pre-textos una serie de documentos, restos materiales, en espacios donde se vuelve posible leer huellas de la génesis. En la construcción de un dossier donde leer la escritura en movimiento de Violeta Parra, se descartó, por ejemplo, el cuaderno correspondiente al disco *Últimas composiciones* –un conjunto de más de 50 folios manuscritos– porque según pudo observarse se trataba de una transcripción en limpio, sin marcas significativas; y en cambio sí se tomó el trabajo realizado en *Cantos folklóricos chilenos*, y los cantos recogidos que no tuvieron lugar en la publicación de libro aún cuando Parra y Soubllette los habrían organizado para ello, así como también se tuvo en cuenta un trabajo de recopilación más amplio que recorreremos en las carpetas del Fondo Pizarro y Museo Hualpén (Ver Anexo I). Asimismo la “zambullida en la virtualidad” de la que habla

Lois, nos enfrenta a la falta esencial, o el *mal radical*, que constituye el archivo: ni la

20 Lois critica simultáneamente con la lectura teleológica y fijacionista, aquella lectura – también supersticiosa y reduccionista – que lee todo el tiempo en las causas y virtualidades del azar.

21 Blanchot (2002) en ningún momento habla de manuscritos, pero repara en aquellas preocupaciones nodales de los genetistas: la relación entre un origen indeterminable, siempre en regreso, y el momento en que se ejerce una violencia comunicativa: nombrar es hacer desaparecer la presencia.



consignación de un archivo ni los manuscritos, o los documentos de un proceso creativo nos entregan el acontecimiento.

El archivo como política de lectura, entonces, nada tiene que ver con el archivo como reservorio de fuentes, de facticismos autoevidentes. El archivo es, por un lado, sin-fin, no sólo nuestra compulsión de archivo es infinita, sino que él mismo no termina nunca y siempre difiere al resto; nos lanza a su porvenir incierto (Dalmaroni, 2009/2010:14); por otro lado, el archivo no es el espacio de la verdad, ni del origen, sólo señala los comienzos. En palabras de Derrida: “Este no se entrega nunca, por tanto, en el transcurso de un acto de anamnesis intuitiva que resucitaría, viva, inocente o neutra, la originariedad de un acontecimiento.” (1997: s/p); por eso no será jamás la memoria ni la anámnesis en su experiencia espontánea, viva e interior. “Bien al contrario: el archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria.” (1997: s/p). Así, tanto desde las perspectivas de la crítica genética, como de una filosofía del archivo, incluso desde la archivística (Goldchluk, Pené; 2010), la noción de obra, la de texto, y el modo de poner en relación la literatura, el arte y la Historia, se ven modificados.

El desafío que nos propone una obra como la de Parra consiste en que se resiste tanto a una mirada *textualista*, que se remita a leer la letra como el resultado único de una composición, indiferente a las posibilidades que se abrieron en la escritura, como al mismo tiempo resiste la concepción de *procesos de creación* que la teoría geneticista francesa urdió para la lectura de manuscritos – susceptible de exponerse en cuadros sinópticos. Podría argumentarse que esto se debe al hecho de que no contamos prácticamente con manuscritos que permitan leer huellas de una lucha por la escritura, como se detalló respecto del cuaderno con las letras de *Últimas composiciones*; sin embargo el problema parecería radicar en el vínculo constitutivo que supone el diálogo constante con la tradición.



Las palabras y las imágenes entran en contradicción constantemente, su sentido parecería pendular como en una constante reescritura, y este es el espacio que habilita la mirada geneticista.

Un lugar privilegiado para leer esta dinámica, además del cuerpo, es el espacio de la muerte –uno de los más conflictivos quizás– porque está ligado a la risa y la distancia en las voces y discursos de los personajes de las *Décimas*, también al rito en *Cantos*. Sin embargo, habría un momento donde se acallaría la “doxa de la tradición”²² desestabilizando los sentidos anteriores e imponiendo un nuevo tono. Las contradicciones que aparecen en esta oscilación 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. Una pauta de esto lo da, en las *Décimas autobiográficas*, la utilización de la palabra *memoria* en lugar de *olvido* (de altísima frecuencia en el acervo folklórico recogido por ella). La memoria implica una materialidad que no tiene el olvido; “La memoria anda ausente / en las alturas del cielo” (1976:214), 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” (1966).

En el caso de los primeros versos citados aparece en conflicto el modo en que se escribe el ritual del velorio por angelito en *Décimas*; cuando se trata de personajes por los que la historia va pasando, entonces es posible respetar la lengua del folklore, pero cuando se pone en escena la muerte de Rosita, hija menor de Parra, algo del orden de lo íntimo –lo

22 Con “doxa de la tradición” no se está diciendo que la tradición sea conservadora y Violeta Parra vanguardista; me refiero a aquello de *doxa* que hay en la tradición, que incluso entra en choque con cantos como “Adiós corazón amante”: “dile al cielo que no muera / ay, hasta que te vuelva a ver”; o con los poquísimos cantos (unos 6) que se registraron con el uso de la palabra “memoria”, que incluso son cantos con marcas de urbanidad, por lo cual pertenecerían ya a otra tradición. Cfr.: Anexo I a partir del archivo de Hannes Salo y el índice detallado de cantos recogidos por Violeta Parra en *Cantos Folklóricos chilenos*, y las dos carpetas existentes en el Archivo de Cultura Tradicional.



más impropio— se pone en juego y fuerza a la lengua a trastocar sus códigos: la memoria ausente reemplaza al olvido. Lo que ahora aparece puesto en foco es el espacio-otro: así la negación de un término que es material por cuanto da cuenta de lo que contiene, interrumpe una posible continuidad, no entre la vida y la muerte, sino en la misma muerte (esta idea radical de existencia como discontinuidad reaparece en las cartas cuando dice: “Puede que ni la muerte sea eterna”). Por su parte, en la versificación tradicional del velorio por angelito es la voz del niño la que da consuelo a la familia, y garantiza la continuidad entre el niño muerto y los padres que lo seguirán.

Los segundos versos son aún más paradigmáticos porque cierran la composición “Rin del angelito”, incluida en *Últimas composiciones*, de 1966; luego de un largo recorrido por la interpretación de distintos cantos al angelito, lo que irrumpe la isotopía de las estrofas es ese final escéptico, que obtura la noción misma de las despedidas de angelitos. Sin embargo, en ambos casos el espacio de enunciación de Violeta Parra es el folklore, esa es la arena de lucha donde el cuerpo como imagen y materia se encuentra en disputa.

La escritura de Violeta Parra es fundamentalmente una escritura del desplazamiento, las imágenes mutan cuando aparecen repetidas en la intermitencia de la distancia, como se verá en el Capítulo III; pero ello está anclado en el propio funcionamiento de la lírica folklórica: no es necesario borrar y corregir cuando es posible *reescribir*. En ese sentido es que es preciso dar cuenta de la perspectiva geneticista como una mirada capaz de iluminar ciertas zonas y alertar sobre algunos peligros, dejando de lado aspectos teóricos construidos a la luz de las necesidades que exigían los manuscritos de escritores enraizados en la noción occidental de arte. Agosin y Blackburn (1986) fueron las primeras en hacer un trabajo sobre el modo en que Parra reescribe versos de la tradición folklórica, conformándose así como



autora²³, pero también proponen filiciaciones posibles con autores como Martí, García Lorca, Quevedo, Machado, cuya lengua está afectada por la lírica cancioneril, gallegoportuguesa, los romances y versos mozárabes. Entonces presentan un fragmento de una poesía popular anónima, que en verdad es una escritura aumentada de los versos de Manrique²⁴:

Quán presto se va el placer
los tiempos se van volando.
cómo después de acordado
da dolor.
Y van cambiando las cosas
cómo a nuestro parecer
cualquiera tiempo pasado
fue mejor.

Las décimas de Violeta Parra dicen:

Mas van pasando los años,
las cosas son muy distintas:
lo que fue vino hoy es tinta;
lo que fue piel, hoy es paño
lo que fue cierto, hoy es engaño,
todo es penuria y quebranto.
(1976:39)

Sobre esta idea de reescritura, sin embargo, es preciso hacer un señalamiento: se trata de advertir la necesidad de analizar no sólo el modo en que Parra escribe a partir de un tópico popular, sino también lo que da leer esa nueva escritura en la poesía popular. Si bien un trabajo como el de Agosin y Blackburn abona argumentos para pensar el vínculo entre

Firma y tradición desde perspectivas geneticistas, exige al mismo tiempo observar riesgos y

23 Esto es una diferencia respecto del variacionismo propio de la lírica popular, por el cual cada cantor va modificando un canto.

24 Los versos de Manrique serían los siguiente: “Quán presto se va el placer / como después de acordado / da dolor: / Cómo á nuestro parecer, / cualquier tiempo pasado / Fué mejor”. Sin embargo la estrofa que citan las autoras está recogida en Chile como poesía popular anónima.



limitaciones posibles, que tienen que ver con perpetuar la idea de *inscripción* sin revisar ciertos presupuestos fijacionistas que la consolidaron. Por otro lado, como una lectura de ese tipo puede resultar más bien de un vínculo intertextual, se ha preferido limitar el análisis de este trabajo al corpus señalado inicialmente, ya que los cantos que se citan son aquellos recogidos y transcritos por Violeta Parra, lo que pone de manifiesto un diálogo en la escritura.

Leer en las posibilidades – que no implican identificar intenciones, sino el señalamiento de que aquello que tenemos frente a nuestros ojos es el triunfo de la posibilidad del *comienzo* frente a la *imposibilidad* del origen – nos permite leer lo que escapa a las determinaciones culturalistas, que, como ha advertido Nora Catelli en Michel De Certeau, si se olvida el desafío de la expresión artística, el giro subjetivo tiene como único resultado la cristalización de los relatos excluidos del débil, convertido sólo en víctima. “Entonces los procedimientos retóricos, en lugar de permear y subvertir la escritura autoritaria, como quería De Certeau, se limitan a reproducir escenas de destinación subjetiva en las que la periferia reafirmara el destino de la víctima y su opacidad formal”. Y la “voz que se quiebra” de De Certeau se transforma en voz monocorde, en voz sin fisuras (2007:25).

Una mirada teleológica hubiera supuesto, entonces, partir de la tradición para llegar a la autobiografía, sin ver cómo tal proceso de escritura se mantiene ligado a la tradición y por tanto la modifica. Como se ha dicho, donde antes no veíamos el cuerpo, ahora vamos a ver la ausencia del cuerpo como existencia, fragmentado. Esa aparición de la ausencia rompe la lectura teleológica, que sólo leería la presencia del cuerpo sin dar cuenta de qué *acto* se constituye en esa escritura, y por lo tanto qué efectos produce.



Por eso la insistencia en el cuerpo y la muerte como una variable siempre acuciante, como puntos de intensidad, donde son mucho más importantes las huellas de un ir y venir en el trazado de un sentido no saturado, que incluso continúa en su escritura epistolar y la obra plástica, que la identificación de un punto de llegada conclusivo y finalista.

¿Cuál es, entonces, nuestra noción de obra? ¿Por qué es la perspectiva de trabajo la que la modifica? Se trata de una obra-archivo: la idea de un archivo que se persigue a sí mismo como máquina de lectura, que no descarta nada sino que reformula, funciona para pensar la relación entre la firma “Violeta Parra” y la tradición²⁵. Parra no descarta nada, no borra, no corrige, reescribe, cambia versos, introduce otros, pone su firma tanto si la composición es enteramente suya, como si introduce una versión modificada. No reescribe la tradición, porque sigue siendo su espacio de enunciación, tampoco perpetúa sus reglas, y tampoco hay ruptura: ¿qué sucede entonces? Esa es la pregunta que imprime una exigencia no resuelta hasta ahora en la bibliografía crítica, y en la que se adentrará este trabajo siguiendo los desplazamientos que propone una escritura del cuerpo. Por el momento, antes de ingresar completamente en la escritura de Parra, se propone pensar la noción de *obra* nuevamente, ya que es allí donde es posible leer una nueva relación con la lengua.

La obra es ese espacio de re-comienzos, iteraciones, que abarca tanto lo producido como los espacios *entre* las producciones, y donde las versiones ingresadas a la propia escritura de Parra abandonan su carácter fáctico, de “fuente”, para intensificarse; donde ciertas palabras, imágenes, pierden la firmeza del significado y aparecen en escena una y otra vez desandándose a sí mismas.

En segundo lugar, si bien es claro que tal noción desarticula la idea culturalista de obra que pone en serie la ilusión de lo “acabado”, la finalidad, la voluntad del autor, y la

²⁵ La idea de obra-archivo pertenece a un trabajo de Garaciela Goldchluk (2008).

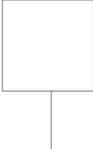


intención, lo que podía pensarse como la “Obra reunida por el autor”, habría un aspecto más radical, que es el desarrollado por Blanchot: la *obra* como espacio donde se “ilustra esa aparente necesidad de volver al mismo punto, de pasar por los mismos caminos, de perseverar recomenzando lo que para él [el autor] no comienza nunca, de pertenecer a la sombra de los acontecimientos y no a su realidad, a la imagen y no al objeto, a lo que hace que las palabras mismas puedan transformarse en imágenes, apariencias, y no signos, valores, poder de verdad” (2002:20). Allí quien escribe se entrega a la afirmación que no afirma nada, porque es lo que aún habla cuando todo ha sido dicho.

La idea de que “la obra nunca es –nunca deja de hacerse– obliga a recordar que la obra permanece vinculada a su origen, que sólo es a partir de la experiencia incesante del origen”²⁶ (192); y que la obra “no es la unidad mitigada de un reposo. Es la intimidad y la violencia de movimientos contrarios que nunca se concilian ni se apaciguan mientras la obra es obra” (213). ¿Cuándo la obra deja de ser obra? Cuando “ese lejano interior” – como lo llamara Michaux – aisla la obra, cuando la protege bajo un velo de majestad vacía, de indiferencia inexpresiva. Así se inmoviliza las obras en una distancia sin vida. Aisladas, preservadas por un vacío que ya no es lectura sino culto admirativo, dejan de ser obras” (192). Porque, insiste Blanchot “la obra de arte nunca está vinculada al reposo, nada tiene que ver con la tranquila certeza que las vuelve habituales” (192).

Este quizás sea el mejor modo de correr el velo reivindicatorio que cae sobre la obra de Parra, y advertir que nos exige pensar no en las garantías de verdades que profesa, sino en esa contradicción constitutiva por medio de la cual “la historia le pertenece y sin

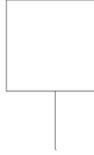
²⁶ Para la filosofía de Blanchot, que la obra esté siempre terminada, y que nunca *sea*, no son oposiciones que se contradicen. En primer lugar porque su pensamiento no admite la dialéctica ni la unidad (*La conversación infinita*, 2009); pero principalmente porque la obra está terminada en virtud de no haber comenzado ella misma.



embargo se le escapa. En el mundo en que surge y donde proclama que ahora hay obra, en el tiempo usual de la verdad en curso, surge como lo desacostumbrado, lo insólito, lo que no tiene relación con este mundo ni con este tiempo” (Blanchot, 2002:216). Leer desde esa mirada la obra de Parra nos pone frente a las intensidades de su trabajo artístico: cuando la intimidad y la política se vuelven acontecimiento de una experiencia que desbarata el orden de lo dado (en el lenguaje y en la representación de los cuerpos sociales). Esa experiencia carece, claro está, de discurso posible donde ser localizada. Lo que hay son justamente, puntos de intensidad, un uso intensivo, asignificante de la lengua (Deleuze, 1978:37), donde ya no hay sentido propio ni sentido figurado, sino distribución de estados en el abanico de la palabra. “Intensivo” supone “todo instrumento lingüístico que permita tender hacia el límite de una noción o rebasarla” (1978:38). Según la hipótesis de este trabajo, la obra de Violeta Parra dejaría ver, en torno al cuerpo, un uso intensivo de la lengua que deviene político por el modo de disputa que la enfrenta con la cultura hegemónica.

Lo que esta noción de obra nos está señalando es que el *resto* del archivo no le es ajeno. *Mal de archivo* (1997) postuló una afirmación radical –así pareciera leerse en la clave crítica que trabajan tanto Gerbaudo, como Dalmaroni y Goldchluk– y es que el archivo, siempre, cualquiera sea, es una construcción que nos lanza al archivo-posible. El nudo del archivo es la sobra de un vacío, una carencia, una falta, que aparece como *resto*²⁷. Según señala Didi-Huberman cuando cita el libro de Arlette Farge, “el archivo no es un stock (y) representa constantemente una carencia” porque cada contingencia que nos descubre abre una grieta en algún relato, versión o estereotipo en la expectativa previa,

27 “‘Resto’ es lo que impide la totalización, el cierre dialéctico en la síntesis. El resto no es, entonces, lo ‘que queda’ de una totalidad, una vez desmontada, sino aquello que impide que la totalidad se cierre.” (Cragolini, 2008)



“una fisura en la historia concebida, una singularidad provisionalmente incalificable”
(2006:150).

Sigo a Miguel Dalmaroni en su artículo “La obra y el resto (la literatura y modos del archivo)”:

Las creencias y las prácticas de la autografía y de la autoría, tanto como la de la voluntad de obra y la construcción consiguiente de los límites de la obra, plantean uno de los principales problemas con que se enfrenta el “archivo de autor”, un tipo de archivo de escritor en torno al cual (o a veces en su interior) pesa un ejercicio intenso de autoría y de autoridad del yo que afirma, y que suele incluir una fuerte voluntad de obra (2009/2010: 16,17).

El caso del archivo Parra es esquivo a esa monumentalización que se ejercería bajo la voluntad autorial como vector; la obra como conclusividad se opone al proyecto de La Carpa de la Reina que comprometió a Parra en sus últimos dos años de vida y trabajo: allí concentró todo su trabajo y creación artística, su idea de arte como contacto con el público, y dio resguardo a su obra. La carpa como oposición al museo señala la intemperie del archivo.

Esa perspectiva citada es la que entraría en tensión, en términos críticos, cuando frente al archivo Violeta Parra, a los jirones de archivo Violeta Parra, nos encontramos con un cuaderno de actas, y en una de las últimas páginas (Anexo II: CR.Imagen03), repleta de borrones, cuentas sueltas –que no referencian a qué corresponden– firmas, notas instructivas, direcciones, aparece un escrito de inconclusividad ambigua:

Qué ocurre con el carbón
quién me tomó este dinero
xxxxx porque se secó el florero
las tres de la tarde son
y no hay de almuerzo esperanza
xxx mi corazón ya no avanza
la culpa es mía señores
xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx



por ignorar los

Si este poema hubiera sido publicado, tal y como está, el clítico “los” sería la referencia del objeto directo “señores”; así, en cambio pervive en la indeterminación, y señala, quizás, la falta del sustantivo al que, como artículo, modificaría ese “los”.

Entonces, una noción de obra que postula sus intensidades como recorridos, y no la decisión autoral –que por lo demás goza del privilegio de creer en el *autor* como garantía del sentido, un sujeto siempre idéntico a sí mismo– no puede desconocer las indeterminaciones que palpitan en el archivo. En este sentido, si bien *obra* y *archivo* no son asimilables – la *obra* es *lo que hay*, y el archivo siempre le difiere, y difiere de sí mismo, hasta volverse atópico, o alojarse en el cuerpo –, la obra es, como planteó Blanchot, el espacio de una lucha que no es sólo de la génesis sino que sigue existiendo mientras la obra *sea*. Y si de esa lucha, acaso, nos llegan vestigios, es desde el archivo. Incluso desde las faltas del archivo.

I.5. El archivo como política de lectura.

¿Por qué es importante incorporar el problema teórico del archivo a un trabajo sobre Violeta Parra? No sólo porque el archivo-posible Parra presenta ya un problema crítico a la hora de reflexionar sobre el corpus, y los alcances de nuestras hipótesis, sino porque la escritura del cuerpo como *acto*, en el modo en que se efectúa –y los recorridos que atraviesa– constituye, como se verá en el Capítulo II, una intervención sobre el archivo del folklore chileno.

Uno de los críticos más contundentes a la hora de percibir que la cultura popular es fundamentalmente un problema de archivo – y con ello lo que supone “la violencia inicial



del archivo” – fue Michel De Certeau²⁸. En “La belleza del muerto” se desarma la operación por la cual la cultura popular se convirtió en objeto de estudio: “Ha sido necesario censurarla para poder estudiarla. Desde entonces, se ha convertido en un objeto de interés porque su peligro ha sido eliminado”²⁹ (2004:47). Su hipótesis es del orden de las preocupaciones que Derrida hace girar en torno al archivo; pues trata de las relaciones que un objeto y sus métodos científicos mantienen con la sociedad que los permite³⁰.

Es decir, De Certeau está problematizando aquello que tenemos frente a nuestros ojos, a saber, archivos de la cultura popular – y aquello con lo que por exclusión necesaria, no contamos. Hay entonces una política de lectura, que consiste en advertirnos, como lo hace Didi-Huberman, sobre la necesidad de “cuidarnos de equiparar el archivo del que disponemos –siquiera aproximativamente– con las acciones y los hechos de un mundo del cual siempre arroja sólo algunos restos” (2011: s/p).

Si bien es cierto, a primera vista, que el movimiento que hace De Certeau difiere del de Derrida y Didi-Huberman en metodología y objetivos, puesto que el primero se dedica a revisar la historia de un objeto de estudio interrogando las consecuencias teóricas y políticas de lo que la ciencia ha hecho de la cultura popular, mientras los otros dos filósofos se refieren principalmente a la cultura visual y escrita de occidente, la preocupación común

28 Si bien De Certeau no habla de “violencia” explícitamente, su concepción de archivo supone esa instancia donde “el acto de consignación” es ya un ejercicio de poder (Derrida, en “Archivo y borrador”, *Palabras de Archivo*; 2013:210), ejercicio que supone no sólo el poder de interpretación, sino de exclusión y represión.

29 El nacimiento de los estudios consagrados a la literatura de cordel (el libro iniciador de Nisard es de 1854), está, en efecto, ligado a la censura social de su objeto. Una represión política se halla en el origen de una curiosidad científica: la eliminación de los libros considerados “subversivos” e “inmorales”.

30 Aquí hay un asunto respecto del origen – siempre vuelve el problema del origen – que De Certeau resuelve como la violencia de un comienzo: “Lo que obsesiona a la curiosidad científica es la búsqueda de los *orígenes* de esa literatura popular. Lo que no sabe es que esa obsesión reitera sus orígenes” (2004). Cada vez que la élite letrada se preocupa por el origen de esa cultura popular, lo reitera, en el sentido de que el origen de eso que ellos decidieron llamar “literatura popular” es la misma curiosidad científica. Lo que hay es una paradoja que revela los límites de las categorías.



consiste en que no construyen una hermenéutica de los significados, sino que manifiestan una voluntad por horadar lo que una perspectiva positivista del archivo consideraría fuentes autoevidentes.

El problema se vuelve más complejo cuando ese archivo colectivo hace intersección con una firma, en este caso la de Violeta Parra; es decir, cuando nos encontramos frente a un archivo de escritor que no sólo aloja, sino que se constituye en y con otras voces³¹. Lo que nos señala es la complejidad a que nos comprometemos a la hora de pensar a la artista como recolectora e investigadora del folklore chileno. Se verá cómo a diferencia de investigadores como Vicuña Cifuentes, Parra hace de la tarea de recolección una *obra*, y pone en cuerpo a los informantes mediante semblanzas en forma de crónicas y fotografías. Lejos de figurar una ausencia de enunciador, lo que conformaría un archivo monumental de cantos anónimos y, por lo tanto, cerrado, Violeta Parra hace de esta tarea el espacio de enunciación para su obra.

Quien quizás mejor haya esbozado el cruce entre archivo y obra, en un modo que permite pensar la heterogeneidad de materiales que componen la producción artística de Parra – que incluye su escritura epistolar y las arpilleras – es Analía Gerbaudo (2011), su posición respecto a la noción de “exhumación” interviene en el estado de los estudios literarios – exhumar es transformar el concepto de archivo. En este sentido expone un recorrido por algunos conceptos derrideanos: “Derrida ha interrogado la división que suele

³¹ Cito las definiciones que se recogió en una encuesta de la cual dan cuenta Goldchluk y Pené (2010:9): En cuanto a las definiciones elaboradas por los encuestados, pueden observarse tres perspectivas propuestas: 1) conjunto de documentos producidos o reunidos por un escritor; 2) materiales que pueden reunirse bajo una firma de autor y 3) conjunto de documentos/objetos que sirven para reconstruir el mundo de un escritor, producidos o reunidos por el escritor, más aquellos documentos que traten sobre él y su obra. Mientras que la primera perspectiva pone el enfoque en el escritor y la producción documental que éste reúne a lo largo de su vida, la segunda perspectiva se posiciona desde el punto de vista del investigador que reúne documentos de un escritor en particular. La tercera perspectiva pretende ser una combinación natural de las dos anteriores, siendo la que mayoritariamente se manifiesta en los encuestados (53%).



hacerse entre papeles privados, cartas, documentos personales y la “obra” (filosófica, teórica, poética) de un escritor (1974:271)”, en una orientación que radicalizará luego en “He olvidado mi paraguas” (1981).

Según Gerbaudo, es posible establecer una relación entre los conceptos *obra*, *firma*, *acontecimiento* y *monstruosidad*:

la *obra* también designa aquellos trabajos en los que la *firma* se establece por la operación de pensamiento que el texto provoca, por marcar la lengua desde la que se escribe (Derrida 1984a, 1986b) o por hacer lugar a un *acontecimiento*, a la emergencia de algo que, dado que no tiene posibilidad de ser asido dentro de lo existente, se asocia a la *monstruosidad* que desbarata los nombres y las categorías exigiendo nuevas operaciones de pensamiento, nuevos rótulos, criterios de clasificación, taxonomías, etc.; lo monstruoso no halla modelo para reproducir ni norma a la cual sujetarse (Derrida 1997b:31) dado que se desencaja de todos y, en el mismo movimiento, los obliga a reactualizarse, a reinventarse, a reescribirse.

Por otro lado, en el capítulo “Archivos, literatura y *políticas de la exhumación*”, se detiene especialmente en afirmar que si bien la “totalidad” es un im-posible, los conceptos de *huella*, *restancia*, *ruina*, *ceniza* habilitan un trabajo con los textos que, sin dejar de perseguir las búsquedas totales, hacen de la incompletitud, su fuerza (2013:64).

Hay dos distinciones fundamentales para pensar los problemas de archivo, y especialmente los vacíos, dispersiones, pugnas por la institucionalización, que atraviesan la obra de Parra, y el archivo-posible Parra. Se trata de pensar la contradicción inherente al concepto de archivo como lo esboza Derrida.

Según Dalmaroni, “La domicialización es histórica, empíricamente verificable, y políticamente necesaria, pero calza mal en una teoría *crítica* del archivo”; ya que esa consignación estaría desconociendo, por un lado, que el único archivo no migrante sería siempre aquel que fuera clausurado, cancelado, infranqueable; y por otro, la radical



compulsión arqueológica, que señala siempre la falta. Una teoría crítica del archivo es la del archivo-posible. No obstante, esa es la tensión que experimenta el crítico archivista: entre la necesidad de domiciliar para que se garantice una democratización de esos archivos, y la conciencia de que el archivo trabaja contra su estabilización. Inmerso en ese doble juego, el crítico se lanza a decidir algunas hipótesis, que no son indiferentes al avatar de la contingencia desconocida, pero que enlazadas con esa reflexión, deben decidir en la indecidibilidad. De lo contrario, la oposición a un archivo “no migrante” podría convertirse en un reverso simétrico, tan totalizador por inhabilitante para la enunciación de hipótesis críticas que intervengan en el estado del arte, y por lo tanto inoperante. Este trabajo elige situarse en esa tensión y esboza una descripción del Archivo-posible de Violeta Parra.

En la Colección Eugenio Pereira Salas, del Archivo Central de Chile, se hallan 91 cantos recopilados por Parra y 8 con indicación de su autoría, todos en copia manuscrita y luego mecanografiada; esto coincide en parte con la publicación póstuma de *Cantos folklóricos chilenos*. El caso es que de esos 99 cantos, sólo se publicaron 58. Es posible afirmar que aquellos corresponderían a una versión del libro, aunque no la original, porque fueron encontrados junto a un texto introductorio de Soublette donde explica el trabajo de recopilación (Canales Cabeza, 2005).

Los originales de *Décimas autobiográficas* peregrinaron entre Europa y el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, estando hoy fuera del alcance de quienes quieran estudiarlos, tampoco se sabe quién estuvo a cargo de la edición, o en qué condiciones se la realizó; similar paradero han corrido los cuadernos con poemas diversos encontrados en Francia, de los cuales no hay publicaciones completas, sólo vistas parciales en internet. Si bien hoy se ha reeditado *El libro mayor de Violeta Parra*, en versión aumentada (2010) a



cargo de Isabel Parra, que contiene cartas y escritos, la datación tanto de lugar como de fecha es poco precisa o incluso inexistente.

Por otra parte, según Ángel Parra habría un cuaderno que Violeta Parra, su madre, le regaló a Raúl Aicardi, y da a entender que el cuaderno ha quedado en manos de Isabel, quien, en consideración del hermano, está musicalizando todo sin armar un aparato que conserve los poemas y canciones inéditas.

La obra de Parra es pensada en esta tesis como un problema de archivo, que finalmente nos entrega a la exigencia de pensar una teoría de las afectaciones, y la sospecha frente a las filiaciones determinables; del mismo modo que la cultura popular como objeto de estudio es un problema de archivo, si no su producto, una condición de posibilidad para ser leída, quien se acerca a la producción artística de Parra no cesa de encontrar vacíos —precisamente rondantes a las zonas donde se pone en juego la tensión autor-firma-tradición-historia del Arte— que suspenden la significación. ¿Qué puede decirse del festival de poesía latinoamericana en París, cuando Parra, Vallejos, Guillén compartieron celebraciones? ¿Cómo recuperar su paso por trabajos en y para filmaciones, documentales, ficción? Por eso es necesario revisar cuáles son esas señales que nos alertan sobre la inexistencia en el presente de un Archivo Violeta Parra, con domiciliación institucional, pero también del advenimiento del archivo-posible.

Capítulo II.

Intervenciones sobre el estado de archivación del folklore. Cantos folklóricos chilenos y Décimas autobiográficas: la escritura del cuerpo como acto disruptivo.

II.1. Archivo y ediciones. Avatares de un corpus inestable.

El único libro firmado por Violeta Parra, y editado en vida fue *Poésie populaire des Andes*. En 1965, traducido y presentado por Fanchita González-Battle, se publicó en la colección “Voix” de la editorial parisina François Maspero³². Es interesante reparar en el orden y distribución que los cantos tienen en este libro: una primera parte denominada “Poésie populaire” y dividida en cinco grupos: el canto a lo poeta –a lo divino y a lo humano–, tonadas, parabienes, esquinzos y cuecas; y una segunda parte llamada: “Chansons de Violeta Parra”³³. La introducción a cada apartado, explicando las características métricas, rítmicas y los “usos” de cada género, está hecha por González-Battle³⁴, al tiempo que intercala las conversaciones y semblanzas de Violeta Parra

32 La colección contaba al momento con once títulos, entre los cuales aparecen: Hocine Bouhazer, *Des voix dans las Casbah (théâtre algérien militant)*; Malek Haddad, *Ecoute et je t'appelle - Les zeros tournent en rond*; Gerard Chaliand, *Poésie populaire des turcs et des kurdes*; *Le romancero de la résistance espagnole* – antología poética bilingüe por D. Puccini; Nazim Hikmet, *En cette année dix neuf cent quarante et un*; Blas de Otero, *Je demande la paix et la parole*; *Les enfants de Algérie récits et dessins*; Francis Jourdain, *De mon temps*; *Chansons de la nouvelle résistance espagnole*; Pierre Savignac, *Poésie populaire des Kabyles*; Olga Andreyev-Carlisle, *Des voix dans la neige*.

33 Destaco las canciones que aparecen en ese apartado ya que, para el año de la edición, 1965, es decir, prácticamente el final de la vida de Violeta Parra, es un dato importante reparar en el hecho de que la selección de canciones publicadas en Francia son las más políticas de su repertorio: “La jardinera”; “Quisiera tener cien pesos”; “Parabienes al revés”; “Levántate Huelchullán”; “Santiago penando estás” (o “Mi pecho se halla de luto”); “Sirilla. Danza chilena” – se trata de la famosa canción “Según el favor del viento” pero en la edición aparece por el género, no por nombre–; “Porque los pobres no tienen”; “Los hambrientos piden pan” – se trata de “La carta”, pero aquí aparece con ese nombre–; “Estilo nortino” – se trata de “Arriba quemando el sol” –; “Yo canto la diferencia”; “Hace falta un guerrillero”; “Cueca” – “¿Hasta cuándo está en la mar...” –; “Miren cómo sonríen” y “Ayúdame valentina”.

34 Se define, por ejemplo, qué es un canto encuartetado, qué es el contrarrestado o contrarresto, el canto mocho, el canto por redondilla.



con algunos de los cantores y cantoras, Alberto Cruz, la Doña Rosa Lorca, Guillermo Reyes, y Panchita. Los textos correspondientes a los últimos tres coinciden con los que aparecerán luego en la edición póstuma de *Cantos folklóricos chilenos* (1979). Es decir que, más allá de la discusión acerca de cuándo fue la fecha exacta de su preparación, es posible decir que Parra tenía, a la fecha de 1965, el material listo para que fuera publicado en libro con transcripciones musicales de Gastón Soublette y fotografías de Sergio Larraín y Sergio Bravo.

En este capítulo se analizará la relación entre *Cantos folklóricos chilenos* (1979) y *Décimas autobiográficas* (1976), para pensar no tanto en qué de la experiencia como investigadora y recolectora de cantos tradicionales hay en la construcción de la autobiografía en verso, sino cómo en el folklore se hace legible algo distinto, inusitado, especialmente en relación con el cuerpo, a partir del contacto con la escritura de *Décimas autobiográficas*. Si sólo nos ocupáramos de leer la tradición *en* la autobiografía versada y el epistolario —es decir el acervo colectivo *en* la escritura del “yo”—, ese cuerpo fragmentado, metamórfico, que leemos en las décimas y cartas sería sólo “lo nuevo” hecho a partir de materiales aparentemente excluidos del cronotopo histórico. Es decir, podríamos elegir un camino válido pero incompleto quizás, que sería definir esa zona de la escritura parriana como vanguardista, dando cuenta de la sutura entre vida y obra a partir de la operación por medio de la cual se le pondría cuerpo al folklore. Sin embargo, como se verá a continuación, el folklore se afecta en ese diálogo porque lo que hay es una dialéctica siempre en tensión entre ausencia y presencia de los cuerpos. Por eso, en primer lugar, se analizarán los modos en que Parra, a partir del proyecto mismo de libro que pensó como *Cantos Folklóricos Chilenos*, intervino en las concepciones de folklore y conservación que había para la época, el sentido de *archivado* a partir del cual se lo pensaba. Esa intervención



tuvo lugar porque introdujo el cuerpo de los cantores –bajo diferentes manifestaciones– como elemento disruptivo, al tiempo que en *Décimas autobiográficas* escribía, en esos cuerpos metamorfoseados, su lectura de la presentificación.

Sin embargo, sería un error considerar a la edición de *Cantos folklóricos chilenos* como la manifestación única y acabada de ese trabajo que tomó la mayor parte de su vida artística, estar “desenterrando folclor”, cuando aparecen constantemente huellas que nos señalan una exigencia del archivo. Para eso, como se adelantó en el primer capítulo, se agrega el Anexo I con índices detallados de los cantos que aparecen en el Fondo Gabriela Pizarro y el Fondo Museo Hualpén, en contraste con las ediciones existentes y el archivo de Hannes Salo; a partir de los cuales se trabaja la hipótesis aquí presentada en torno a la escritura del cuerpo.

Ahora bien, parte de esa exigencia de archivo, aún cuando sea infatigable, tiene que ver con asediar las huellas de una serie de imprecisiones (superposiciones también) alrededor de lo que podríamos llamar el “proceso de escritura” de *Cantos folklóricos chilenos* y *Décimas autobiográficas*. O, para decirlo en palabras de Derrida en “Archivo y borrador”, es necesario “contextualizar al máximo, no solamente el contenido socio-político, sino también el sentido biográfico: aportar datos, identificar, etc. Es necesario a la vez tener en cuenta el poder de descontextualización y de la indeterminación del origen y de la destinación, y, al mismo tiempo, pegarse lo más cerca posible al origen singular” (2013:215).

Las *Décimas. Autobiografía en versos chilenos* (aquí citada como *Décimas autobiográficas*), como rezó su primera edición, y el singular trabajo de recopilación que llevó Violeta Parra a partir de 1953 – fecha “consensuada” por los testimonios, pero no



fehaciente – hasta su muerte, han ocupado el trabajo de investigadores de variadas disciplinas y perspectivas.

Es preciso señalar las equívocas y superpuestas versiones sobre esos borradores que constituyeron el material de las *décimas*, y sobre la decisión de editarlas, pues constituyen una aproximación a los problemas de una obra que, a pesar del peso sociológico que cayó sobre ella, pareciera mostrar, en cada uno de sus avatares más mínimos, la desujeción de lo conocido y un vínculo entre vida y obra que se da por la intensificación de la vida en la escritura. Dölz-Blackburn, por su parte, apunta que se desconoce si las *Décimas* fueron escritas en “Francia, en Concepción o en Santiago en casa de la escultora Teresa Vicuña. Tampoco se conoce al individuo que hizo llegar el manuscrito al ministerio de Relaciones Exteriores en Chile después de la muerte de la artista” (1991:445). Isabel Parra (2009:227) da como fecha certera de escritura el año 1958, en Chile luego de fundar el Museo Nacional de Arte Folklórico Chileno, dependiente de la Universidad de Concepción, y de Participar del Segundo encuentro de Escritores. Sin embargo, esa fecha se vuelve dudosa, porque en el mismo libro, la misma edición, I. Parra afirma: “Mi hermano Ángel recuerda el viaje de 1959 a Concepción. Violeta viaja invitada por el rector de la universidad local, David Stichkin, para formar parte del primer museo de folklore de la zona. Se instala allí junto a Ángel y Carmen Luisa. Según él, fue una época muy impresionante para mi madre, tiempos de encuentro con personajes como la soprano Olguita Muñoz y los escritores Alfonso Alcalde y Gonzalo Rojas” (1985:84); por otro lado, en 1958 se produce el Primer Encuentro Nacional de Escritores en el marco de la Cuarta

Escuela Internacional de Verano de Concepción, y Segundo Encuentro de Escritores en Chillán; y en 1960, el Primer Encuentro de Escritores Americanos³⁵.

Quien tomó un trabajo exhaustivo de revisión de esos datos, ha sido Reiner Canales Cabeza en su tesis *De los Cantos folklóricos chilenos a las Décimas. Trayectoria de una utopía en Violeta Parra* (2005). Según el autor, la fecha más incierta es la de *Cantos folklóricos chilenos*, por el tiempo de trabajo que llevó – desde la recopilación de los cantos, las transcripciones musicales de Gastón Soublette, la toma y selección de fotografías, la escritura de las semblanzas, y fundamentalmente por lo que significa pensar las etapas de un trabajo a cuatro manos. Carmen Oviedo, en *Mentira todo lo cierto. Tras la huella de Violeta Parra* (1990) afirma que entre 1956 y 1957, Soublette llegaba a la casa de Violeta Parra en calle Madrigal, “durante los casi seis meses que duró la preparación del libro” (1990:68). Sin embargo, Canales Cabeza tuvo el acierto de dejar a un lado las vacilaciones entre biografías, e indagar en las publicaciones periódicas de la época, como el archivo de la Radio de Concepción, y algunas entrevistas que le propiciaron una cronología más exacta. Así, en una conversación, Gastón Soublette divide su trabajo junto a Parra en tres etapas: una primera, de recopilación de cantos en Salamanca, Barracas, Pirque, Puente Alto, anterior al viaje a Concepción, es decir, fines de 1957; luego la recopilación de cantos (especialmente cuecas) en Concepción, y finalmente la recopilación en Chiloé. (Canales Cabeza, 2005:15)

Por otro lado, un artículo de Magdalena Vicuña, publicado en la *Revista Musical Chilena* en 1958 (año XII, n°60, julio-agosto, pp71-77), “Entrevista: Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares”, habla de la existencia de dos libros prontos a publicarse:

³⁵ Los datos en torno al Primer Encuentro de Escritores Americanos, y la 6ta Escuela de Verano en Concepción se encuentran en el archivo de la Universidad de Chile sobre Gonzalo Rojas: <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/cronologia/05.html>.



una recopilación de cien cantos con transcripciones, que sería la primera recopilación musical, ya que antes se recopilaban sólo las letras. Y un libro de música y poesía folklórica, recopilada entre noviembre de 1957 y enero de 1958, que “contiene las cincuenta mejores cuecas inéditas recopiladas en la zona de esa ciudad”. También allí se informa que Parra reside desde el 9 de noviembre de 1957 en Concepción, a cargo del Departamento de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Concepción. Y el artículo incluye fotos de Larraín, alguna de las cuales aparecen también en *Cantos Folklóricos Chilenos* (2005:15)

En un programa de enero de 1960 de la Radio Universidad de Concepción, Mario Céspedes entrevista a Violeta Parra; entonces ella toca algunas de las anticuecas, “El gavián”, y lee fragmentos tanto de sus décimas autobiográficas como de las semblanzas que incluirían *Cantos folklóricos chilenos*. Céspedes le pregunta por su participación en el ciclo “Claves para el conocimiento del hombre de Chile” de la 6^o Escuela Internacional de Verano –que coincide con el Primer Encuentro de Escritores Americanos–, a lo que Parra responde:

Es tan poco lo que sé como para estar integrando este grupo tan valioso (...). Sin embargo, me puse a trabajar de cabeza una semana y me ha salido el primer trabajo de esta forma. Yo tomé a los cantores populares para dar a conocer su alma, su pensamiento, tal como los he conocido, tal como los he oído hablar. Pero relatar esto para mí era un problema, era un rompecabezas, porque yo no soy escritora... ahí me puse con el lapicito y el papelito y salí. Yo podría leerte brevemente el encabezamiento, para que así la gente se forme una idea de este mi primer trabajo, en este ciclo para el conocimiento de Chile: Cantores a lo divino y a lo humano (Nicanor también le puso otro título a este trabajo que sería “Los maestros cantores de Puente Alto”).

Entonces Violeta Parra leyó cuatro semblanzas de cantores: Alberto Cruz (la misma de *Poésie populaire des andes*, 1965:18-19); Juan de Dios Leiva (la misma de *Cantos*



folklóricos chilenos, 1979:9-19; y en *Poésie populaire*, 1965:38-39, pero en vez de “Juan de Dios Leiva”, aparece Guillermo Reyes), Antonio Suárez y Agustín Rebolledo, ambas, las mismas de *Cantos Folklóricos Chilenos*.

El segundo día de la Escuela Internacional de Verano, Violeta Parra da una conferencia sobre el tema del encuentro: “Claves para el conocimiento del hombre de Chile”. En esa conversación del 5 de enero de 1960, leyó siete de las semblanzas incluidas en *Cantos folklóricos chilenos*, con algunas variaciones.

El diario *Crónica* informa al día siguiente que “Violeta Parra realizó un detenido repaso anecdótico de sus investigaciones sobre el “canto a lo sagrado”, ilustrado con la lectura de algunas creaciones populares y la interpretación de canciones recogidas en sus viajes (...). Reprodujo creaciones de Alberto Cruces (sic), Juan Leiva, Rosa Lorca y otros. Reviviendo los diálogos, Violeta Parra trajo al auditorium el auténtico decir de la gente de diversos puntos del país, la espontaneidad de su gracia y su psicología” (1960:3 en Canales Cabeza, 2005:18).

Una referencia fundamental para tener en cuenta el espacio de trabajo e intercambio en que Violeta Parra estaba dando a conocer su labor como recopiladora, pero especialmente como editora de esas recopilaciones, y de su autobiografía en veros, es el programa de esa 6° Escuela de Verano, y el Primer Encuentro de Escritores Americanos. Si bien no es un programa estrictamente, ya que no hay registro de ello, Canales Cabeza ha recogido gran parte de las participaciones a través de los periódicos de la fecha:

Margot Loyola y el Cuncumén realizan talleres de danzas y presentaciones (en el Cuncumén participa un actor “recién llegado de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile”: Víctor Jara), se anuncia un taller de folklore argentino a cargo de Atahualpa Yupanqui, que no se habría realizado, ya que al menos, la prensa escrita no menciona nada al respecto; Juan Gómez Millas, Braulio Arenas, Joaquín Edwards Bello, Nicanor Parra (“Génesis de la Mecánica de



Newton” y “¿Quién es don Javier de la Rosa?”), Pablo de Rokha (“El problema social del arte”), Carlos de Rokha, Nicomedes Guzmán, Luis Oyarzún, Manuel Danneman, Oreste Plath, Alejandro Lipschutz (“Los últimos indios fueguinos”), y el Dr. Salvador Allende (“El futuro de la medicina social en Chile”), figuran entre los participantes de la primera quincena. Durante la quincena siguiente, se realiza el Primer Encuentro Americano de Escritores con Enrique Anderson Imbert, Ernesto Sábato, Germán Arciniegas, Fernando Alegría, Braulio Aernas, Volodia Teitelboim, Nicanor Parra, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti y el organizador Gonzalo Rojas. (2005:19)

Estos datos, que se complementan, o incluso se superponen y contradicen – como por ejemplo el hecho de que tanto Nicanor Parra como Gastón Soubllette den la fecha de 1953 como el inicio de la labor investigadora de Violeta Parra, cuando en *Cantos Folklóricos Chilenos*, la semblanza de Berta Gajardo finaliza con otra referencia: “Bertita Gajardo, de Maule, vive al otro lado del río. Dios quiera que se haya mejorado totalmente. Cuando ocurrió esto, ella tenía 46 años y fue en el año 1952” (1979:73). Ahora bien, el interés de exponer estas fuentes y testimonios a modo de jirones, aún cuando cada dato nos exija sobre la falta de otro, tiene que ver con el diálogo que nos arroja. *Cantos folklóricos chilenos* y *Décimas autobiográficas* estaban siendo escritos, trabajados, pensados y presentados de manera simultánea en una relación intensa. Por eso es posible hablar de una relación de génesis, ya que no se trata de una lectura que se “utiliza” sino de escrituras que entran en contacto en un proceso que las compromete: en la autobiografía versada se leen marcas concretas del trabajo con los cantos folklóricos y la experiencia con cada uno de los informantes, así como en la escritura de las semblanzas pueden rastrearse sentidos que se abren a partir de las décimas. Como se verá luego, el vínculo entre “Ya llegó tu medio amante” (1979:84) y una décima como “Un ojo dejé en Los Lagos” (1976:159) expone más la potencialidad del término “medio” en su uso ambiguo, que una reescritura en sentido intertextual; del mismo modo las oscilaciones en torno a cómo escribir la muerte del niño,



si como reescritura del Rin del Angelito –en sus cuatro momentos– o poniendo en suspenso el espacio mismo de la muerte, se leen en la intensidad de ese diálogo.

La mirada geneticista no consiste en marcar similitudes y diferencias, o continuidades y rupturas solamente, sino en pensar qué le ocurre a la lengua durante el proceso creativo: ¿qué ocurre con la lengua de *Décimas autobiográficas* en tanto está siendo escrita al mismo tiempo que se transcriben y acopian poesías de la tradición campesina? Pero también, qué le ocurre al folklore, a esos cantos recopilados, en la medida en que Parra está escribiendo, en su autobiografía versada, la lectura de esos cantos que además ha transcritos; es decir, cuando comienza a mediar la Firma.

II.2. Lecturas críticas y problemas metodológicos: el *telos* como peligro

Las recopilaciones de *Cantos folklóricos chilenos* no son, entonces, material de uso que será emulado o representado para la escritura de las *Décimas*, sino que, simultáneamente en cada trabajo, el diálogo entre Firma y tradición funciona como un modo de intervenir sobre la idea de alteridad naturalizada que se tenía sobre el folklore.

Por lo tanto, para desarrollar la hipótesis propuesta (Violeta Parra escribe bajo su Firma cuerpos disectados, atrofiados o huecos, donde no hay suspensión de ninguno de los sentidos que dé lugar a la metáfora; el efecto de ese *acto* es la presentificación, mediante un nuevo decir, del cuerpo de los cantores –constitutivo del folklore– que no tiene lugar en las vías de difusión posible –radio y escritura. De ese modo disputa tanto la noción de folklore como preciosismo, cristalizada en los medios de comunicación, como la práctica hegemónica de recolección y “conservación” que llevaban adelante folklorólogos contemporáneos) en relación al aspecto que interesa para este capítulo, el modo de intervenir en las políticas de archivo vigentes, se propone reflexionar sobre dos aspectos



teóricos y metodológicos que resultan condición de posibilidad a la hora de enfatizar en nudos precisos de la lectura.

La escritura del cuerpo en tanto *acto* y el cuerpo como espacio donde tiene lugar una pugna de sentidos –“donde se pierde pie”, según Nancy– expone problemas de lengua. Entonces es necesario tener en cuenta la diferencia entre diálogo intensivo y diálogo representativo. Mientras el primero insiste en una presencia, el segundo habla en lugar del otro, es decir asimilando de modo indiferente la ausencia. Esta distinción sirve para señalar que ese acervo colectivo no se puede transportar desde su lugar de referencia –la cultura campesina–, a la Firma, manteniéndolo en su horizonte de significación. Por eso se insiste en que la escritura de Violeta Parra le hace *algo* a la lengua del folklore: podría decirse que los cuerpos fragmentados producen el espaciamiento necesario para que, en el folklore, leamos también lo desconocido, lo que escapa al conjunto de tópicos y ritmos establecidos.

Esa diferencia pone de manifiesto el hecho de que es necesario indagar en recorridos críticos que, de alguna manera, a la hora de analizar la relación escrituraria entre *Cantos folklóricos chilenos* y *Décimas autobiográficas*, ven allí sólo un vínculo intertextual, o bien postulan una lectura unidireccional para dar cuenta de su labor como recopiladora y la escritura de la autobiografía en versos, según la cual, el folklore se recrea *en* Violeta Parra. Esta lectura coincide con el peligro advertido por Élide Lois acerca de la “ilusión teleológica” para la lectura de manuscritos: después de reunir, clasificar, describir y transcribir pre-textos, es decir de confeccionar un *dossier*, esa lectura se conformaría con narrar el proceso por el que se llega a un “buen fin”, en este caso *Décimas autobiográficas*.

Paula Miranda, por ejemplo, habla de un “uso” de la tradición, según el cual esta última sería “lo extraño” o “sustrato discursivo” en un nuevo discurso, el de las *Décimas*:

[La tradición] es el discurso “extraño” (Bajtín) que se superpone al discurso de la autora y de cuya interrelación nace esta “otra cosa” (Barthes) discursiva que ahora nos ocupa. (2001: 20).

Su trabajo de recopilación aparecerá como sustrato discursivo de todas sus décimas, pues es justamente esta labor la que le descubre las herramientas con las que ha de realizar su creación, sobre todo la escritura de su autobiografía. (2001: 31)

Componer las décimas autobiográficas le ha significado a la hablante recoger retazos discursivos y vitales para realizar el acto de la escritura, el que no sólo produce un “texto”, sino también un “sujeto”. Esto se realiza a través de un constante ejercicio intertextual, donde la tradición se presenta constantemente como ese discurso “extraño” al interior del texto, materializado esto en una formación dialógica, “caracterizada por la influencia activa (es decir modificante) de la palabra de otro sobre la palabra del autor. Constantemente un discurso extraño está presente en el habla que la hablante deforma.

Ese discurso “extraño” es en Violeta el discurso de la tradición de la poesía popular, pero también el discurso social, político, nacionalista, mediático, artístico, historiográfico y cultural de su época. Esos sustratos son los que le permiten autoconfigurar un discurso autobiográfico que sólo es posible a partir de otros. Su rostro personal, borroneado por la viruela sufrida en la niñez, es reconstruido poco a poco en el trayecto de su vida. (32)

Reiner Canales Cabeza, por su parte, habla de un trabajo de mudanza y recreación:

Existe entre ellos una relación marcada, en primer lugar, por una implicación lógica que sus enunciados revelan, aunque las fechas de edición indiquen otra cosa: en las *Décimas Violeta* dice “ando de arriba p’abajo / desentierrando folclor” que es justamente “el trabajo de investigación”, publicado en *Cantos folklóricos chilenos*. En segundo lugar, por la contemporaneidad (si no simultaneidad) en que fueron pensados y escritos; y, finalmente, porque logran reflejar la mudanza y recreación que Violeta Parra efectúa desde la tradición poética folclórica y popular chilena. Por medio de los conceptos de carnaval y utopía intentaremos demostrar el carácter de esta mudanza y recreación. (2005:7)

Resulta interesante una expresión como “el habla que la hablante deforma” ya que pareciera abonar la idea aquí propuesta de leer los efectos de la escritura parriana sobre el folklore, y sin duda constituye un aporte fundamental en los estudios sobre Violeta Parra en



tanto se compromete con un problema que reaparece constantemente, y no lo expulsa bajo fórmulas inmanentistas. Al igual que Canales Cabeza, rastrean críticamente un proceso en la escritura. Sin embargo, lo que aparece como constante en los fragmentos citados es la idea de que Violeta Parra toma la tradición poética folklórica y popular, y opera allí, en ese pasaje a las *Décimas*, una *recreación*. Estas lecturas han sido altamente productivas en el campo de estudios sobre Violeta Parra en tanto permitieron romper con los abordajes que insistían en una idea de espontaneidad poética, o sólo analizaban el carácter denunciante de su obra (Ver en *Santa de pura greda*, el apartado dedicado a la “Violetomanía”), y en cambio dieron lugar a pensar el modo en que la escritura de Parra constituye una trama compleja donde, al decir de nuestra hipótesis se escriben las lecturas sobre el modo en que el folklore sobrevive en y al embate modernizador. Ahora bien, si sostenemos la existencia de un diálogo intensivo con la tradición, en el cual no hay ni inscripción ni utilización, es preciso advertir que la tentación de leer teleológicamente puede reducir ese diálogo a una orientación de los sentidos posibles del proceso creativo. Por eso, desde una perspectiva geneticista es posible dar lugar a una inversión en el modo de leer; en ese sentido es que interesa pensar las lecturas citadas como *teleológicas*, ya que orientan los sentidos posibles del proceso de creación, de la experiencia con la poética de la tradición, hacia el *texto final* – que sería la escritura de las décimas autobiográficas.

Muchos trabajos sobre Violeta Parra, desde el ya canónico “La génesis de su arte”, en *Violeta Parra: la última canción*, de Leonidas Morales, a los más recientes, han reparado en la necesidad de hacer un análisis que contemple el contexto histórico y cultural chileno dando cuenta del estado de declive e inminente desaparición en que se encontraba la tradición folklórica. Morales expone un desarrollo crítico que ha sido fundamental para pensar esa dialéctica de ausencia/presencia de los cuerpos en la escritura de Parra y los



trabajos de recopilación, ya que advierte con agudeza una tensión allí: “Para que la cultura folclórica pudiera convertirse en la materia de una creación que no fuera un pastiche, o una forma sin tensión ni capacidad reveladora, era indispensable hacerse cargo del estado ominoso en que se encontraba.” (2003:47). Es decir, como se insistió anteriormente, Violeta Parra no puede hacer “como si” continuara una tradición, o “como si” por escribir una autobiografía en décimas donde proliferan los retratos de huasos y cantores campesinos los cuerpos estuvieran allí sin más. Sin embargo, por la metodología que adoptan críticas como estas, el contexto aparece planteado como un suplemento a partir del cual se ingresa al análisis de la escritura:

El arte de Violeta, a mi juicio, sólo se vuelve inteligible estudiándolo a la luz de las relaciones de conflicto entre las dos culturas que lo atraviesan, lo marcan y lo tensan: la folclórica y la urbana. Es para mí el supuesto metodológico fundamental. De él debe extraer su orientación todo estudio que pretenda en verdad ser productivo. (...) Si bien son las relaciones entre la cultura folclórica y la cultura urbana las determinantes, la génesis pasa por la biografía de Violeta y su inserción en el fenómeno histórico del estado de esas relaciones al aproximarse el medio siglo. (Morales, 2003:34)

El problema de la génesis del arte de Violeta puede comenzar abordándose con una hipótesis histórico-cultural, inscrita en el movimiento de reproducción de la sociedad burguesa industrial, iniciado en la segunda mitad del siglo XIX. (36)

La misma agresión que había roto su sentimiento de unidad, ha roto igualmente la continuidad de la cultura folclórica. Biografía e historia colectiva convergen. Se funden: Violeta asume como propio el destino de la cultura folclórica, y en este íntimo vínculo solidario reafirma, pero ahora al borde del abismo, su identidad. (47)

La cita es traída aquí porque permite discutir el modo en que las decisiones metodológicas guían el análisis. Esas relaciones de discordia que lee Morales entre cultura tradicional y urbana, están presentes en la tensión propuesta por la hipótesis de este trabajo, sin embargo podría advertirse que pensar la génesis de una creación desde la convergencia



entre historia colectiva y biografía, puede obturar la legibilidad de la lengua como espacio de disputa. Élide Lois cita una reflexión de Grésillon, desde lo que llaman “sociogénesis”:
“El geneticismo ha contribuido a restituir a los estudios literarios una dimensión histórica, pero quienes hemos emprendido estudios orientados en esa dirección debemos precavernos de un riesgo: el de identificar mecánicamente – o con ligereza – estratos cronológicos de una génesis escritural con etapas de la Historia (de la Historia con mayúscula).” (2001:35)

Desde una lectura geneticista es fundamental que los espacios en pugna emerjan del texto, de las exigencias de la escritura³⁶. Es allí donde leemos una disputa por esa imagen de alteridad naturalizada en torno a valores como la ruralidad, la oralidad y el arcaísmo, en manos de la elite intelectual hasta entonces. Para arrebatarle esa representación de lo tradicional al discurso hegemónico es necesario intervenir sobre el acervo colectivo de un modo radicalmente diferente a como se había hecho hasta el momento, y que de ninguna manera puede ser por la vía de la representación. Por eso el cuerpo, como materialidad en transformación, escrito en las *Décimas*, cobra una importancia vital para comprender esa disputa con la cultura oficial. Era necesaria una operación de presentificación, para que sea la tradición la que vuelva a decir(se). Porque lo que vuelve a decir es el folklore, no sólo Violeta Parra, como desarrollamos también en el Capítulo I. Donde antes no veíamos el cuerpo, ahora vamos a ver la ausencia del cuerpo.

Es decir, representar supone operar por ausencia, quitar el cuerpo para hacer “como si” se pudiera perpetuar la condición-ritual que constituye el canto folklóricos, pero el

³⁶ La noción de *génesis* que expone Morales es muy diferente de la desarrollada aquí. Morales se refiere a la génesis como origen –quiere encontrar el origen de una intención, un motivo por el cual Parra escribe como escribe– mientras que, tal como se explicó en el capítulo I, desde perspectivas como las de Blanchot o Derrida, el origen no tiene que ver con lo determinable de un acontecimiento iniciático, sino con aquello imposible de expulsar, que siempre aparece bajo distintas obsesiones, y a lo que se permanece ligado. Por esto, el sentido de la palabra *génesis* en la mirada de la crítica genética tiene que ver con los modos de iteración y derivas en la escritura estrictamente.



cuerpo es el espacio *donde los actos tienen lugar*; entonces *escribir el cuerpo* es, en la Firma-Parra, escribir la transformación, la materia deviniendo materia nuevamente sin suspender ningún sentido; de este modo Parra interviene sobre esa imagen mutilada que la museificación del folklore revelaba a mediados de los años '50 y por lo tanto, dar a leer, en la lírica tradicional, el cuerpo que efectivamente, en el papel, ya no está. Violeta Parra presentifica la ausencia en vez de representar la presencia. Aquí es donde aparece la exigencia de una lectura anti-teleológica: si leyéramos solo en la dirección que va del acervo colectivo tradicional a la escritura parriana, perderíamos de vista que la escritura del cuerpo es un *acto* que señala hacia lo que parecería “anterior”. Consciente de que los medios de difusión y los soportes en que es posible preservar el acervo colectivo son la radio y la escritura principalmente, Parra parece obstinada en pensar que de alguna manera algo debe señalar la ausencia de esos cuerpos en las letras de la poesía y el canto popular. Ese señalamiento, efectuado a partir de su propia firma, se opone a la emulación de presencia que podría suponerse de la transcripción detallada, donde se transcribe el canto con los apoyos formulaicos del tipo “ay, ay, ay,” “la vida”, “ay vida”.

Por eso, la relación entre *Cantos folklóricos chilenos*, los cantos recogidos de los que tenemos archivo, la escritura de la biografía en versos y la correspondencia no es una relación que exija una mirada geneticista en virtud de la inmanencia variacionista de los materiales, sino por las huellas de ese acervo colectivo en la Firma, y los afectos de ese “no saber emitir la voz” (2009:58) y el cuerpo fracturado, en el folklore.

En los próximos apartados nos detendremos en desarrollar ese espacio de disputa a partir de la caracterización de otros modos en que se había llevado adelante la tarea de recopilación, y la estereotipación de la cultura popular chilena en manos de algunos grupos



musicales e institucionales, que, como señala Paula Miranda, detentan el “blanqueamiento” de la cultura popular.

II.3. De arriba abajo desenterrando folclor: archivación, representación y estado de la lengua.

Hay una famosa cita de la introducción a *Romances Populares y Vulgares. Recogidos de la tradición oral chilena* (1912) en que Vicuña Cifuentes reniega contra la desafiante tarea que supone *recoger* la poesía popular, y la resignación a que el único espacio de inteligibilidad y vivencia posible sea el de las fiestas y ritos:

“Los romances populares en Chile se cantan, con música *bulliciosa y chillona* de las tonadas. Cinco ó seis he oído cantar, y en vano he procurado recogerlos en cilindros de fonógrafo, pues la *mentecatez* de las cantoras, *disfrazada de vergüenza y encogimiento*, nunca me permitió tomar más de dos versos seguidos: siempre un olvido simulado, una carcajada *estúpida*, una excusa *majadera*, echaron a perder el cilindro, y...vuelta á comenzar, con idéntico resultado. Porque los que saben y cantan romances, no son los cantores y cantoras de profesión, que gustan más de los versos líricos, sino *pobres* campesinas, *gente huraña y dengosa*, capaz de desesperar al más paciente con sus *enfadosos remilgos*” (1912:XXIII)

Como se ve, la tarea de recopiladora que Violeta Parra comenzó a llevar a cabo a partir de 1952, no era inaugural en el Chile del siglo XX. Según Paula Miranda habría dos momentos fundamentales en la recopilación y estudio de la poesía y el canto popular.

El inicio de siglo estuvo marcado por la tarea de “folklorólogos” fundada especialmente en el trabajo y los estudios de Rodolfo Lenz (1894-1919) y la Sociedad de Folklore Chileno (creada en 1909), además de las recopilaciones de Raúl Amunátegui, quien colecciona 684 hojas sueltas en tres tomos, y de Julio Vicuña Cifuentes quien rescata



de la tradición oral muchos romances³⁷. El segundo momento, ubicado entre los años cuarenta y cincuenta, hizo énfasis sobre el trabajo de campo y la revalorización de lo popular; se encuentran allí las investigaciones de Diego Muñoz, Yolando Pino, Oreste Plath, Eugenio Pereira Salas, además de Antonio Acevedo Hernández, Manuel Dannermann, Juan Uribe Echevarría y el Padre Manuel Jordá y el trabajo de Carlos Isamitt en el Instituto de investigaciones folklóricas de la Universidad de Chile. Panorama que probablemente haya sido propicio para el Congreso de Poetas Populares celebrado en 1954 en Santiago (Miranda, 2005:25), y en el cual ingresa Parra, aunque con diferencias radicales.

Si bien es imposible detenerse en las características de las orientaciones que exhiben cada uno de los trabajos, puede resultar esclarecedor un comentario sobre Vicuña Cifuentes y Diego Muñoz, y sus investigaciones de principio y mediados de siglo, respectivamente. Esclarecedor para comprender de qué se trata eso que se nombró como una disputa con la cultura hegemónica por la representación del folclore como alteridad naturalizada y para comprender en qué sentido escribir un nuevo cuerpo significa, en la poética de Violeta Parra, una operación capaz de intervenir en ese estado de consenso que confinaba lo popular y tradicional a la ruralidad, el arcaísmo, o en su versión urbana, a lo chabacano, grotesco, pero desprovisto de cualquier elemento de conflictividad. Porque si una cosa nos ha enseñado Bajtin es que la cultura popular no deja de exhibir el cuerpo, en tanto es parte de su materialidad poética, de la cosmovisión que supone una unidad entre el hombre y el mundo. Si solo viéramos el folclore *escrito*, encontraríamos allí, como se dijo en el capítulo I, un cuerpo significado, en términos de Nancy, que necesita una esencia, y

37 Queda pendiente para otro trabajo, y otro recorte de época, señalar las diferencias entre los trabajos de Rodolfo Lenz y Julio Vicuña Cifuentes.



por eso metaforiza el alma, pero la dialéctica que aparece en la disputa que libra Violeta Parra, entre presentificar la ausencia o representar la presencia, tiene lugar porque reconoce que las *letras* de los cantos tradicionales, en conservación escrita, constituyen un cercenamiento frente al que no se puede permanecer indiferente, y tampoco pretender restituirlo en una ilusión de continuidad. ¿Qué otra cosa vienen a señalar los cuerpos fragmentados en la escritura de Parra, sino que existe una interrupción, un fisuramiento insalvable entre el folklore como aquello que *es* en su *aquí y ahora* y los modos posibles de divulgación, estudio, recopilación?

Sin duda, Violeta Parra y Julio Vicuña Cifuentes pertenecen a momentos contextuales muy distintos y a sectores sociales antagónicos. El segundo habita un inicio de siglo donde se intenta perfilar una identidad nacional homogénea y excluyente y en el que la Guerra del Pacífico había intensificado cierta sensibilidad “clasista” y “racista”. Paula Miranda advierte que estudios como el de Vicuña Cifuentes nacieron, al igual que en Europa, para aportar a la conformación de la idea de nación³⁸. Por eso estas investigaciones recolectan productos aisladamente; de alguna manera, privilegian el objeto recogido en detrimento de la reflexión sobre el lugar que ocupan los cuerpos en las nuevas lógicas de las relaciones sociales donde circulan y se tensan. Como oposición a esto, Miranda agrega que Parra tiene conciencia de que el folklore ya no es exclusiva propiedad de campesinos e indígenas, por eso no está incontaminado ni es inmutable (2005:108).

Diego Muñoz, por su parte, tenía una visión absolutamente distinta con respecto a la preservación de la tradición. En cuanto a la importancia de la publicación de las letras populares, cree que su fijación escrita lo salvará de la desaparición definitiva y que el

38 Cfr. *La cultura en plural* de Michel De Certeau (2004).



analfabetismo de la época constituye una gran “dificultad para las labores de recopilación”, lo que puede leerse como una visión purista y absolutamente “letrada” del folklore.

Pensar la escritura del cuerpo en las composiciones que llevan la firma de Violeta Parra como operación de intensidad, es decir, insistir en la presencia – que de ningún modo puede hacer “como si” fuera una continuidad con respecto a la tradición poética – una insistencia que, por repitencia, produce *lo otro*, lo nuevo, y oponerla a esa otra escritura (y composiciones en el caso de ciertos grupos musicales de la época) que se desentiende de lo que supone el cercenamiento de la voz de quien la produce, viendo en la escritura un suplemento para una oralidad “purista”, supone hacer una distinción. Cuando Violeta Parra presenta su trabajo de recopilación – ese es el verbo más preciso: *presenta* – nunca lo hace desprovista de esa unidad entre cuerpo y voz que la cultura popular supone: entonces invita a Rosa Lorca al programa radial “Canta Violeta Parra”, escribe una semblanza de cada informante, y los convierte en autores; prepara una edición que contempla imágenes fotográficas, o arma la presentación de *La cueca* en el Salón de la Universidad de Chile invitando a un organillero y una banda circense. Ahora bien, cuando Parra escribe sus composiciones, su autobiografía – y por qué no hacer extensible la autobiografía como escritura del *yo* a las cartas, cuando ella misma dice “Guarda mis cartas, Chino. Van a servir después, cuando la Titina quiera conocer los secretos de su abuela. Porque en este mundo ni los muertos están tranquilos” (2009:147) – emplea otra operación. Y ahí es donde aparece un cuerpo escrito, fragmentado, disectado, descoyuntado.

Si el modo de sobrevivencia de la cultura popular campesina, a mediados del siglo XX, no es otro que la escritura y la difusión en medios de comunicación masiva, especialmente la radio, entonces es necesario dar una respuesta a esas condiciones; y lo que entiende Violeta Parra es que *representar* el cuerpo de la poesía y el canto popular es



reproducir la lógica de la cultura dominante, más preocupada por dar sistematización hegemónica al ser-nacional chileno, que por darse un diálogo con lo que para ellos se presentaba como una alteridad. Unos versos citados en *La guitarra indócil*, de Patricio Manns dan cierta muestra de a qué se enfrentaba Parra cuando comenzó su labor como artista-investigadora: “¡Qué linda se ve la fiesta / que es el rodeo y que encierra / el sentimiento del huaso / que vive amando su tierra. // De la fiesta en los campos chilenos / el rodeo es lo mejor... // ¡Chile! ¡Chile lindo: / cómo te querré / que si por vos me pidieran / la vida entera yo te daré!” (1986:47).³⁹

La salida, entonces, era la escritura de un cuerpo fragmentado, partido, no metafórico, sino metamórfico, en transformación, un cuerpo cuya materia produce nueva materia, y no la evanescencia de la metáfora. El cuerpo y el espaciamento, que no es sino la distribución de los cuerpos y el sentido, son aspectos constitutivos de la poética en Violeta Parra; poética que no deja de hallar enclave en la conflictividad de la cultura. Es importante destacar que ese cuerpo en transformación no es sólo el de Violeta Parra, ya que algunos artículos críticos (Alonso, 2011; Morales, 2012) cuando se da cuenta de estas figuraciones, tienden a privilegiar la fealdad –sobre la que el yo poético ironiza– como tema. Versos como “Pero él es una madeja / de hilo fastidiosón, / perdido en una pasión/ que no se mira al espejo, / por no encontrarse el pellejo / plisado como acordeón” (1976:121), en los que se refiere a un amigo de su padre; o el alcance que tiene la afirmación de un descubrimiento como “He encontrado una nueva forma de ser humano”,

39 Esto además era acompañado de un atuendo de resonancias andaluzas, con el que vestían los patrones de estancia. Dice Manns: “Complementa la fisonomía de clase de estos grupos, el atuendo, consistente en una llamativa combinación de chaquetilla y sombrero de evidentes resonancias andaluzas, pantalón ajustado, zapato de taco, faja y poncho corto de colores vivos y grandes espuelas. Esta es la tenida del “patrón” en las fiestas de campo. Este es reflejado también en una perpetua fiesta de bonhomía y familiaridad: bellas muchachas rollizas, de trenzas negras y ojos oscuros que miran picarescamente a los patrones; ellos apoyados en la tranquera con aire paternal o cabalgando briosos corceles bien enjaezados” (1986:47)



no deberían ser estudiados aisladamente de otros que parecieran exhibir un grado mayor de privacidad: “Los síntomas del llanto me acosan en sus múltiples formas / ojos fijos en un punto no preciso / desconjuramiento total del esqueleto / difícil respiración sonajera de uñas molidas con / los dientes coloreados en su yema / la piel que me cuelga de la cara como bolsa vacía. / Los cien peldaños de la escalera de caracol / y la brisa, pena funeraria que me aflige la cabeza / todo todo aquí dentro de mí / tronco untándome la herida sin reposo / me tambaleo como volantín cortado en espacio espeso” (2009:162).

Violeta Parra toma una decisión que resulta crucial para pensar su intervención en el folklore como problema de archivo, y la necesidad de que los cuerpos rompan con la continuidad pretendida por los investigadores en el trabajo de recopilación – continuidad que se sustenta por la dicotomía oralidad/ escritura, según demuestran trabajos como los de Muñoz. En la semblanza de su primer cantor, Guillermo Reyes: pone en escena un cuaderno con versos escritos. Frente al lamento de los “folklorólogos” por el analfabetismo como amenaza sobre la poesía y el canto popular, Parra sostiene un antipurismo de la oralidad:

Don Guillermo no pudo cantar a pesar de haberlo intentado varias veces. Era verdad que tenía, por su nieta, un nudo en la garganta. Como en un gemido le salieron las primeras palabras:

Ángel glorioso y bendito
que estás sentado en lo alto
gloria al Padre gloria al Hijo
gloria al Espíritu Santo.

Las lágrimas de don Guillermo se deshacían en los “tuntuneos” de los entorchados de la guitarra. A pesar de su pena, me enseñó el acompañamiento de sus cantos y me entregó un viejo cuaderno con hermosos versos “a lo divino”. En la primera página leí esta preciosa cuarteta:

Si para el alto te fuiste



pídele a Dios de los cielos
que me conceda el consuelo
si de mi lado partiste.

Más adelante me detuve en esta otra cuarteta:

Nuestra Madre baja y sube
para lavar en la luna
ropa del niño en la cuna
que va tendiendo en las nubes.

Y aún esta maravilla:

Tejió en la tumba su madre
el paño de la pasión
con lágrimas de dolor
y con hilos de sangre.

Violeta Parra escribe una escena de lectura; frente al hombre que no había vuelto a cantar desde la muerte de su nieta, y cuya voz sale como un gemido, lee las cuartetas anotadas en un cuaderno de versos “a lo divino”. Algo similar sucede con Gabriel Soto, cantor que había prometido a su novia dejarse de “Bureos”, y por tanto se negaba a cantar décimas, porque habría significado la ruptura del juramento. “Había que conquistarse a la dueña de casa, dice Parra, y si ella lograba comprender la importancia del trabajo de investigación, estaría todo arreglado. La señora Chabelita comprendió todo. Nos hicimos grandes amigas, y ahora es ella la que ayuda a recordar lo que don Gabriel había olvidado. On Gabia es “pueta” y *escribe* sus versos con Biblia en mano.” (1979:22, el destacado es mío). Constantemente aparecen registros escritos, aunque no sean del propio cantor, como en el caso de Agustín Rebolledo:

El día de la reunión de cantores en casa de Isaías, don Agustín, como todo cantor auténtico, se disculpó con que no tenía talento, con que era tan poco lo que sabía y por último con que su memoria ya no valía nada. Don Agustín es



un hombre joven, no más de cuarenta y cinco años, así es que no le creí ni una palabra. En buena hora, porque a medida que fuimos entrando en confianza, fue sacando de todos sus bolsillos, incluso de los del chaleco, hojas de cuadernos con versos manuscritos que me traía de regalo. Al verme examinar la caligrafía de la letra, me dijo, que su niñita que ya había pasado el silabario, le copiaba los versos que él le dictaba (1979:29).

Evidentemente, el folklore no es oralidad simplemente, posible de contraponer a una escritura como reflejo. Si comparamos los cantos registrados del Fondo Gabriela Pizarro y Museo Huelpén en el Archivo de Culturas Tradicionales, que incluyen cuecas, tonadas, vales, esquinzos, y refalosas (Anexo I) con los que incluyen la carpeta para la edición de *Cantos folklóricos chilenos*, es posible decir que Parra ha tomado una decisión allí respecto del corpus a editar, ya que estos últimos presentan mayores sutilezas en cuanto a la figuración poética, tanto por la plasticidad como por el vuelo imaginario. Esto es interesante porque exhibe lo heterogéneo, singular incluso, en un tipo de manifestación que comúnmente se considera un conjunto de tópicos convencionalmente aceptados, cuyas únicas variaciones serían las de versificación. En este sentido es que Parra, cuando transcribe tonadas como “Al pie de una sepultura” (1979:59), o “Cansados traigo los ojos” (80), “Adiós corazón amante” (82), o “Si querís que yo te quiera” (195) expone, de alguna manera, lo más íntimo de la tradición. Hay en esos versos inflexiones inesperadas, desde la oscilación de referencialidad –“Al pie de una sepultura / tengo mi querido dueño / para que ningún amante / ponga su amor con empeño. // Amor con empeño puse / amor por haber querido / así se arrepienten todas / como vivo arrepentida”–, una relación diferente con lo percibido –“Cansados traigo los ojos / de mirar tanto imposible, / aunque mares se atraviesen / cada día estoy más firme. // Cada día estoy más firme / de una prenda que adoré, / si no la veo presente, / cómo me consolaré”–, o una visión que pone en suspenso la



vida después de la muerte: “Adiós corazón amante / ya me voy a padecer / dile al cielo que no muera / ay, hasta que te vuelva a ver”.

Para cerrar lo que presentamos como una falsa oposición entre lectura y escritura, es interesante señalar un aspecto de las transcripciones de los cantos que, además, insiste en lo conflictivo que resultan las perspectivas “representacionistas” en la labor recopilatoria.

Si se observan las imágenes de la carpeta de cantos encontrados en el Museo Huelpén, (Anexo I), puede verse lo siguiente: una hoja con transcripción musical y luego el canto mecanografiado como poesía, pero estos no coinciden exactamente. En la transcripción musical aparecen fórmulas de apoyo para los tiempos rítmicos como “la vida pa mí fue”, “vidita ay ay”, mientras que el canto mecanografiado cuenta con la métrica prevista, entre hepta y octosílabos, sin la presencia de esas fórmulas. Lo curioso, contra lo esperable, es que las cantoras y cantores, al dictarle la letra a Violeta Parra, lo hacían prescindiendo de las expresiones formulaicas, sólo le dictaban el cuerpo métrico del canto⁴⁰.

Lo que aparece, entonces, en el modo de transcribir letra y música que llevan adelante Parra y Soubllette, es una decisión anti-representacional del folklore. Las fórmulas se usan para cantar, y por lo tanto son incluidas en el pentagrama, pero no son parte de la poesía. No puede dejar de verse allí, en esa manifestación, un señalamiento de lo que la escritura *puede* frente al cercenamiento de la voz, y efectivamente lo que no puede – y por tanto no debería arrogarse ese poder – es intentar reflejar la voz del ausente.

Hasta el momento en que Parra emprende esta tarea junto a Gastón Soubllette, no se había tomado el trabajo de pensar una transcripción musical. Había recopilaciones, pero sin

⁴⁰ Esto me fue referido por Patricia Chavarría, director del Archivo de Culturas Tradicionales en Concepción, cuando le comenté que no comprendía por qué en una hoja el canto aparecía de una manera y en la siguiente, de otra.



pentagrama. Según Juan Pablo González eso abonaba a una cómoda división en el campo de la música: “música de tradición escrita – llamada docta, culta o clásica – y música de tradición oral – llamada tradicional o folclórica. Esta visión dicotómica y excluyente se mantuvo vigente en América Latina durante casi todo el siglo XX, pasando por alto que uno de los principales aportes de la región ha surgido justamente de la variedad y riqueza de sus músicas populares” (2013:79). Claro que el hecho de yuxtaponer a la poesía de los cantos una transcripción musical no vuelve al folclore música escrita, pero sí, en cambio, se hace cargo de la escisión constitutiva que supone acercarnos al folclore a través de la escritura. Entonces, no trata de volver esa escritura “más oral” reponiendo las marcas que pretenden una continuidad, representativamente, de la presencia de la voz.

La cultura oficial propone una continuidad en el folclore, permaneciendo indiferente a las consecuencias intrínsecas que supone el acto mismo de *recopilar* – se recopila aquello que no *con-vive*. La imagen que pergeña De Certeau sobre la “belleza del muerto” es precisa, sobre todo si pensamos en el sentido de “custodia” –como bastión del origen nacional – que daban: “Los estudios consagrados desde entonces [siglo XVII] a esta literatura han sido posibles por el gesto que la ha retirado del pueblo y la ha reservado a los letrados o a los aficionados. De este modo, no puede sorprender que estos la hayan juzgado en “vías de desaparición”, que se atengan a preservar las ruinas, o que vean, con la calma de un lugar más acá de la historia, el horizonte de un paraíso perdido” (1999:47). Por eso se erige en *representación de*; el recopilador aparece como el autor, mostrando una imagen museificante de lo ajeno: lo otro que llega a la civilización por medio de la recopilación, o vuelve a vivir en la *interpretación* que cantores cultos hacen de ese origen ausente.

En cuanto a las operaciones de censura y manipulación, Paula Miranda recoge anuncios publicitarios y detalla los avatares de la cueca como el canto típico nacional,



dando cuenta de cómo los usos nacionalistas de la cueca en el siglo XIX y la posterior censura de la que fue víctima desde 1930, provocaron que la cueca se redujera a la identificación con la hacienda patronal: la del “huaso”. Así la academia de Juan Valero, (1895-1956) en un intento por internacionalizar la cueca, realizó una sostenida campaña de promoción del baile como aristocrático y a la moda. Esto es lo que, como se presentó en el primer capítulo, Patricio Manns llamaba “visión preciosista y pintoresca, al tiempo que falseadora, del paisaje chileno” (1986:53)

Esto es posible leerlo en un documento de la época. Una revista de los años cuarenta, saca un aviso promocionando cursos de “Cueca chilena” en una revista de los años cuarenta y en que se caracteriza como “la más fina y aristocrática de las danzas de América”, por su “música de especial característica orquestal (guitarra, arpa, acordeón, piano)”, apareciendo el tañido y el canto como meros “acompañamientos” de todo lo anterior. Al lado de la leyenda antes comentada aparece un dibujo de una pareja bailando cueca en perfecto traje de etiqueta negro y con el slogan: “Haga patria: valorice y perfeccione lo de su tierra”⁴¹. Lo que aparece, entonces, es un blanqueamiento del folclore en su sentido más literal: sin la fuerza de la voz, es la aristocracia la que da imagen y cuerpo al baile.

Ante anuncios como esos se vuelve un dato poderoso el hecho de que las voces de los cantores campesinos se escucharon por primera vez en la radio de Chile cuando Violeta Parra los invitó a cantar en vivo. De allí quizá una anécdota que cita Isabel Parra en *El libro mayor de Violeta Parra* (2009:58): durante la grabación del programa radial “Canta Violeta Parra”, conducido por Raúl Aicardi, entró la Negra Linda, una actriz de radioteatro, y al escucharla cantar preguntó “entre sorprendida y contrariada, si esos cantos eran cómicos o

⁴¹ La campaña publicitaria, muy propagandista, tiene lugar entre 1920 y 1950. El fenómeno es descrito y documentado con mucha claridad por Juan Pablo González, “La cueca chilena moderna”. *El Mercurio*, 17 de septiembre de 2000, pág. E12



serios”. Esa irrupción se opone a la escena antes descrita de esa música como un eco muchas veces oído, de la que hablaba Casaus. Como en la pregunta que relata Raúl Aicardi sobre cómo dejaban cantar a una persona que no sabía emitir la voz, algo del orden de lo no contado, con evidentes resonancias a lo infantil, no-apto, no modulado aún, era lo que perturbaba allí (Parra, 2009: 58).

Lo que hace Parra es salir a comprobar que el folklore existe, en su carácter de sobreviviente –a diferencia de quienes lo ven en “vías de extinción”. Parra genera el espacio para que los cantores se muestren, no como huellas de un pasado desaparecido, sino como sobrevivencia de lo que no deja de desaparecer, pero irrumpe con intermitencias. De qué se trata, acaso, la obstinación de Parra por tocar huaynos con kultrún, o la cueca con sonidos circenses, de presentar a una mujer, Panchita, cantando a lo humano⁴², sino de invocar los destellos de esa sobrevivencia que no es lo suficientemente homogénea como se pretendía.

II.4. La suspensión de la muerte, y el cuerpo en desplazamiento dispersivo.

Por último, retomando la necesidad de pensar ese vínculo entre *Cantos Folkloricos Chilenos* y *Décimas autobiográficas* que, lejos de ser unidireccional resulta muchas veces equívoco, proponemos un análisis de dos casos señalados anteriormente, y que resultan significativos: el primero pone en relación un canto recogido en *CFCh* con el modo de escribir la muerte en *DA*; el segundo caso traza un interesante recorrido desde “Tonada del medio” –también incluida en *CFCh* y analizada por Fidel Sepúlveda–, un poema de Rosa Araneda, y la décima “Un ojo dejé en Los lagos” de Violeta Parra, que forma parte de la autobiografía en versos.

42 El canto a lo humano era considerado convencionalmente un canto de hombres.



La última estrofa de “Adiós, corazón amante” (1979:82), canto recogido e incluido en *CFCh* reza:

Adiós, corazón amante,
ya me voy a padecer.
dile al cielo que no muera,
ay, hasta que te vuelva a ver.

Esta dramatización que presentan los versos, para muchos investigadores ligada a la herencia juglaresca (Agosin-Blackburn, 1988), aporta un núcleo de sentido especial en torno a la intervención de Violeta Parra sobre las imágenes del cuerpo ausente en el acervo colectivo escrito, y sobre todo a las imágenes de la muerte. Aquellos versos donde un amante pide por la inmortalidad del cielo, introduciendo la posibilidad de que el espacio de la eternidad perezca o poniendo en duda el encuentro de los amantes después de la muerte, permiten pensar una oscilación de sentido que en cierta forma se aleja de lo esperable en el folklore: entre la muerte como pasaje y la desaparición ontológica del espacio donde tendría lugar. Esa oscilación se potencia como tal, cuando entra en contacto con una de las estrofas finales de *Décimas autobiográficas* sobre la muerte de Rosita Clara:

Entro en mi vieja casucha,
siento un nudo en las entrañas,
los grillos y las arañas
me van presentando lucha,
nadie m’esplica o escucha,
pregunto por cada cosa:
por mis botones de rosa,
por mi tejido a bolillo;
inútil, respond’el grillo,
lo mismo la mariposa.

*La memoria anda ausente
en las alturas del cielo,
paloma emprendió su vuelo,*



p'a mí nunca más presente.
Los mayores, penitentes,
me aguardan con su paciencia;
dos años duró la ausencia
mas hoy están con su mama,
con todos en una cama
disfruto de su presencia.
(213, 214. Destacado mío).

La utilización de la palabra *memoria* en lugar de *olvido* exhibe un régimen de lengua diferente. Como en el pedido de un amante para que no perezca el cielo o negando implícitamente ese más allá, la ausencia de memoria interrumpe la ilusión de continuidad porque el referente semántico se desdibuja: ¿la memoria de quién está ausente? ¿de la misma Rosita que, a diferencia de los angelitos que aparecen en las *Décimas* y los cantos recogidos, no sube a los cielos para recordar y cuidar de su madre? ¿es el cielo el que no tiene registros? Un sentido incómodo, que de alguna manera desestabiliza modos de decir sobre las creencias introduce una nueva inflexión de la lengua, la equivocidad. Aparece allí entonces una tensión entre los cuatros cantos que conforman la tradición del Canto a lo Poeta en el Velorio del Angelito – Verso por Saludos, Versos por Padecimiento, Versos por Sabiduría, y Versos por Despedida – y el modo en que Violeta Parra presenta la pérdida ante la muerte como una desaparición radical, donde hasta la memoria se ausenta del cielo.

Esas imágenes desplazadas, la de un cielo que corre el riesgo de perecer o no existir como lugar de destino, y la de una memoria que se ausenta, parecieran aproximarnos a la huella de un movimiento: Violeta Parra no reescribe la tradición pero da a leer, vuelve legible, esas zonas de ambigüedad –la leve suspensión del sentido– del acervo tradicional que parecerían veladas en otros trabajos recopilatorios. Las contradicciones que aparecen en esta oscilación sólo se entienden en el diálogo permanente con la tradición y la



apropiación de una idea de muerte moderna que surge en el seno mismo de la religión popular.

Retomo entonces a Fidel Sepúlveda y su lectura sobre la tonada “Del medio”, para ver, nuevamente, cómo ciertas zonas del folklore tienen una insistencia particular en la escritura de Parra, y al mismo tiempo son iluminadas por ella. Esta tonada, que en *Cantos folklóricos chilenos* también es recogida y se nombra como “Ya llegó tu medio amante” presenta una ambigüedad llamativa:

Ya llegó tu medio amante
que medio andaba perdido.
Medio te viene a buscar
porque medio te ha querido.

Medio arrepentido vengo.
Te vengo a medio decir,
que si medio tú me admites,
medio me verás morir.

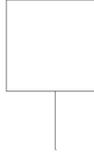
Con una media razón
te digo media verdad
y con media voluntad
te entrego mi corazón.

Cuando medio te ausentaste
medio tiempo de mi lado
tú medio muerto te fuiste
yo media muerta he quedado.

Cogollo

Viva la media compañera,
medio cogollo de trigo,
penosa medio lo paso
teniendo medios amigos.

(1979:84)



Según Fidel Sepúlveda, Violeta Parra escribe varios borradores alrededor de esta tonada, donde tienta su suerte de invención poética, en afán de que se produzca el encuentro entre su creatividad y la creatividad de quienes habitan el suelo chillanejo donde se crío y encontró este canto (1991:35-36). Parra, finalmente, no lo reescribe. Sin embargo, en la escritura de la artista chilena se recupera algo en torno a la polisemia que despunta el término “medio” y que aparece recorriendo el canto. En la lectura de Sepúlveda, el medio es aquí eso, pero también es lo contrario. Es entero y no sólo entero sino superación: anulación y desborde de este. Aunque al mismo tiempo el problema con el “medio” pareciera venir desde otro lugar: acumula fragmentación, porque también puede leerse, por ejemplo en “Cuando medio te ausentaste, / medio tiempo de mi lado”, una especie de absurda partición de las fracciones. Si medio se ausentó, y de esa media ausencia lo hizo medio tiempo (¿medio tiempo de la ausencia o de lo que habría estado presente?), entonces la ausencia es de tres cuartos. Este juego, que se vuelve reversible constantemente, da cuenta de que el folklore no es solamente un conjunto de temas y ritmos limitados que se combinan.

Ahora bien, luego de leer las *Décimas* y la escritura epistolar, el *medio* es también una suerte de *espaciamento*. Como en “Yo canto la diferencia” –un canto a la distancia entre las cosas, porque efectivamente no canta ni a lo cierto, ni a lo falso, sino al espacio que los separa–, o en la décima “Un ojo dejé en Los Lagos” donde se describe simultáneamente el desplazamiento del yo poético por diecinueve estaciones y el desmembramiento de su cuerpo:

Un ojo dejé en Los Lagos
por un descuido casual,
el otro quedó en Parral
en boliche de tragos;



recuerdo que mucho estrago
(...)
Mi brazo derecho en Buin
quedó, señores oyentes,
el otro por San Vicente
quedó, no sé con qué fin;
mi pecho en Curucaitín
lo veo en un jardincillo,
mis manos en Maitencillo
saludan en Pelequén,
mi falda en Perquilauquén
recoge unos pececillos.

Estas escrituras de Parra habilitan nuevas zonas en la poética popular, nuevas lecturas. Pero hay otro contacto posible que vincula la “Tonada del medio” y “Un ojo dejé en Los Lagos”. En la colección organizó y dirigió el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile, compilando los pliegos sueltos de poetas populares, el tomo dedicado a la Rosa Araneda (1998) contiene los siguientes versos, que pueden leerse en sistema con “Tonada del medio” y “Un ojo perdí en Los Lagos”:

"El casamiento del roto":

el día que me casé
era viviente en Mendoza
en Lima estaba mi espoa
mis suegros en Santa Fe
mis padrinos en Chiloé
las casas en Mataquito
las bodas son en Egipto
la jarana en Portugal
la cantora en Uruguay
y la remolienda en Quito

Por fin, para reunirme
con mi idolatrada esposa,
siendo viviente en Mendoza
al Asia tuve que irme



de ahí tuve que venirme
recorriendo el mundo entero
no encontré paradero.
En ningún rincón del mundo
por esta razón me fundo
que siempre vivo soltero.

Como se ve, nuevamente el sentido que recorre al poema es el del desplazamiento, los espacios; así como el “medio”, según señala Sepúlveda, se vuelve equívoco en tanto término, ya que nunca es una mitad susceptible de ser complementada por otro elemento, aquí el recorrido del soltero aparece como una dispersión incontrolable, siempre hacia adelante, en la que se superpone de manera incongruente una lógica de acciones – que alguien se case – “la boda” –, que festeje – “la jarana”, “remolienda” y que en el festejo haya animación – “la cantora” – con la lógica del desplazamiento: realizar esas acciones de suyo integradas, cada una en distintos países.

Estos dos casos analizados ponen en cuestión las lecturas unidireccionales y señalan el diálogo intensivo que Violeta Parra mantiene con la tradición, un diálogo en el cual los elementos y concepciones que aparecen en la acervo folklórico no son extraídos y utilizados representacionalmente –tomando la voz del otro– sino que elige intensificar esas zonas de ambigüedad con su propia escritura para señalar la dimensión artística de la cultura popular. No es casual, hablando de tomar o no la voz del otro bajo una Firma, que Parra escriba “Un ojo dejé en los Lagos” con la misma lógica que la tonada y los versos de la Araneda, pero siendo su propio cuerpo el que se pone en juego como sujeto y objeto a desplazar.

Por eso es necesario preguntarse por las nociones de “recreación”, o “rearmado” – “[Violeta Parra] rearma entonces la tradición fragmento a fragmento, buscando en zonas distintas los diversos retazos de un canto o un poema” (Miranda, 2001:31)– ya que,



justamente, en tanto fragmento, retazos, girones, es que Parra se lanza al archivo del folklore, pero no para reconstruirlo sino para insistir en que algo de eso siempre se escapa, que el arte y la cultura popular tienen la capacidad de desarmar las dicotomías a partir de las cuales se lo piensa. La idea de “reconstrucción” supone que nada queda fuera, por eso, si decimos que el archivo permite una política de lectura donde se tensan las exigencias por contextualizar al máximo y reconocer simultáneamente que el archivo resiste esa operación crítica porque siempre exhibe sus faltas, si afirmamos que el archivo no es un “stock de lo que hay”, es necesario revisar nuevamente bajo qué concepciones leemos el trabajo recopilatorio de Violeta Parra –y la relación con su obra–, porque además, en su labor de investigación se encuentra con versos faltantes o la continuación de una estrofa, la estrofa que glosaría uno de los versos de otra cuarteta, o bien buscando esos trozos de composiciones no los encuentra y entonces compone ella (Ver Anexo I). Así esos girones que va encontrando exponen siempre la inexistencia del origen como algo localizable en el pasado, y al mismo tiempo lo exhiben como presencia insistente hacia donde se dirige la obra que permanece, por tanto, sin terminarse.

Cierro el capítulo con una cita que se retomará en los siguientes, pero que sin dudas aporta una nueva arista en la compleja relación entre archivo, cuerpo y folklore: “Tengo hoy y mañana para descansar. El lunes me pondré de firme a mover tuercas y tornillos para hacer andar la maquinita folclórica”, escribe a Joaquín Blaya (2009:131). El folklore, entonces, como máquina –que anda y se hace andar– frente al folklore como reservorio.



Capítulo III

Autobiografía y folklore: escribir el cuerpo, disputar la voz. La transformación como devenir en el espacio.

III.1: Matrices interpretativas en la crítica literaria y cultural.

Las *Décimas. Autobiografía en versos chilenos* constituyen, probablemente, la zona más estudiada de la obra parriana. *Cantos folklóricos chilenos*, por su parte, comienza a aparecer tardíamente entre los objetos de investigaciones y ensayos sobre la artista chilena. Interesa entonces, dar cuenta de cinco matrices interpretativas que han regido tanto la lectura de esta autobiografía con edición póstuma, como el modo de analizar la relación entre *Décimas* y *Cantos*. Se intentará de ese modo señalar las aristas que han conformado la crítica sobre ese aspecto de la obra de Violeta Parra, para explicar de qué manera la hipótesis aquí propuesta sobre la escritura del cuerpo como intervención política y cultural encuentra puntos de contacto y divergencia con otras miradas. Como se verá, los trabajos y autores se cruzan, y en algunas investigaciones es posible extraer dos matrices.

Una primera matriz, que incluso puede verse como vectora en la crítica sobre Violeta Parra, es la que lee las inflexiones poéticas de la artista en el **cruce entre modernidad y tradición**, o entre el campo y la ciudad. Se trata de análisis que continúan las hipótesis de Ramos (1989), Rama (1982) y Romero (2001), interpretando la creación de Parra a partir de lo conflictivo que resulta la superposición de temporalidades diferentes conviviendo en espacios que aparecen siempre desplazándose. Un trabajo clave de esta perspectiva es del de Leónicas Morales, en *Violeta Parra: la última canción* (2003); como adelantamos anteriormente, allí el autor postula como “génesis de su arte” la ruptura de un sentimiento



de unidad, propio de la cosmovisión rural en la cual Parra se ha criado, y que siente herida en su contacto con la modernización en la ciudad:

En la cultura campesina, integrada a la naturaleza y regida por una concepción cristiana de la vida, el hombre es esencialmente sentimiento de unidad, consigo mismo, y con el todo. En la cultura urbana burguesa es lo contrario: su vacío de unidad. (...)

[La cultura urbana] al agredir el sentimiento de unidad, Violeta se vuelve consciente de sí misma, de la cultura de la que es portadora y de que esta y la urbana son dos mundos irreconciliables. En vez de entregar su identidad a la voracidad silenciosa del agresor, reacciona en un gesto desafiante, afirmándola. (2003:42-43)

Eso que Morales llama “supuesto metodológico fundamental”, el conflicto entre dos culturas, la folklórica y la urbana, ha continuado explorándose como matriz más que como metodología, en las investigaciones de Reiner Canales Cabeza (2005), Osorio (2005) y Pinochet (2007), con variaciones entre perspectivas culturalistas y abordajes de análisis temático. Paula Miranda (2001; 2005) retoma esa línea de trabajo también, pero para socavar la radicalidad de esa idea de agresión, a partir de las imágenes producidas en las *Décimas*; es decir, lee los intercambios entre el campo y la ciudad, las rupturas y continuidades, como parte de un ejercicio de autenticación y autoconfiguración de la artista, en el cual la ruralidad aparece como un *locus amoenus* politizado:

Entre los dos espacios identitarios territoriales, claramente el espacio privilegiado para la representación es el campo, aunque el punto de enunciación se sitúe a veces en el espacio de la urbe. Pero estas dos ideologías enfrentadas, la del campo y la de la ciudad, caracterizadas por José Luis Romero como conservadora y tradicional, la una, y moderna y cosmopolita la otra, se encuentran aquí amalgamadas en un sujeto que al privilegiar los pequeños espacios (familiares, los bares, las fiestas, los velorios) no experimenta dramáticamente ni tan violentamente el cambio, como pudiera pensarse. (2005:31)



Esto incluso podría seguir argumentándose con un pasaje como “El jardín de la Totito”

(1976:61-62):

Les cuento que salió un día
mi maire, cosa más rara,
apure señora Clara,
le dijo su compañía.
Contentas y en armonía
patrona y arrendataria,
partieron como canarias,
l’ echaron llave a la puerta,
pero se les quedó abierta
la del jardín con las dalias.

(...)

En ese huerto glorioso
bramó la chiquillería
con inmortal gallardía
por cuadro tan venturoso:
tan elegante y gracioso
como jamás conocieron,
porque las veces que vieron
el jardín de la Totito,
sería por un hoyito,
por permisión de los cielos.

(...)

Después me subí a un castaño
gateando valientemente,
le sacudí los pendientes
que luce una vez por año,
cayeron como rebaños;
y siento en el corazón
pinchándome un agujón
al ver mi sitio pela’o
brillando como pesca’o
sin ni siquiera una flor.



Esa imagen, que Reiner Canales Cabeza incluye entre las “carnavalizadas”, se convierte efectivamente en el *locus aomenus* politizado, como señalamos en la cita de Miranda, ya que frente a la reprimenda que reciben la narradora protesta:

¡Válgame Dios cómo están
todos los pobres cristianos
en este mundo inhumano
partidos mitá' a mitá'!
Del rico es esta maldad,
lo digo muy conmovía;
dijo el Señor a María:
son para todos las flores,
los montes, los arreboles.
¿Por qué el pudiente se olvida?

Si el sol pudieran guardarlo,
lo hicieran de buena gana;
de noche, tarde y mañana
quisieran acapararlo;
por suerte que pa'alcanzarlo
se necesitan aviones.
De rabia esconden las flores,
las meten en calabozos,
privando al pobre roto
de sus radiantes colores
(1976:63)

Es decir, la idea de armonía en el espacio rural –que comprometería un tiempo por fuera de los avatares de la modernidad– aparece aquí interrumpida por la injusticia que constituye la propiedad privada.

Ahora bien, uno de los aspectos en que se apoya Miranda para polemizar de alguna manera con Morales, es el señalamiento de la conformación de Violeta Parra como sujeto que se construye *en* la escritura (2001). Abre así un debate en torno a los límites entre



ficción y veracidad en la autobiografía, que es posible señalar como la segunda matriz interpretativa: la **autofiguración**. En la tesis *Autobiografía y tradición discursiva*, Miranda apunta que “La ‘Violeta’ de las *Décimas* no es ni pura referencialidad, por cuanto su lectura no sólo interesa por el dato biográfico que entrega, ni pura discursividad, por cuanto hay una relación constante con referentes reales: problemas sociales, políticos, familiares, experiencias vitales de la autora.” (2001:18); y luego lee en una de las décimas finales, “Rosita se fue a los cielos”, un gesto de “autenticación” de la artista, ya que da respuesta a la pregunta de por qué, para qué, bajo qué “deseo” el autobiógrafo se dispone a reconstruir su persona (2001:19). Del mismo modo, Miranda organiza las palabras de Nicanor Parra citadas en las *Décimas*, “Cuándo te vas a acordar de ti misma / Viola piadosa”, y la narración del pedido de escribir su vida en versos, como “el gesto que completa el ciclo de ‘autenticación’ del poeta urbano en relación con la tradición, como si esta le sirviera en la medida que es capaz de recuperar su propio rostro, su identidad, individual y colectiva, su voz” (2005:66).

De un modo más radical quizás, Iraidá H. López (2010) arma su aparato de lectura sobre la perspectiva de la autenticación –que, como ya se ha ido planteando, no es la única posible para pensar las escrituras del *yo*:

El presente ensayo se dirige a demostrar que, contrariamente a lo que se ha repetido con asiduidad en cuanto a la transparente mimesis de la autorrepresentación, las *Décimas* de Violeta Parra son un texto literario y, como tal persiguen un plan preestablecido, recurriendo a la forma, la retórica y el estilo para perseguir un fin determinado (2010:134)



A partir de ese planteo, indaga en modos de la autorrepresentación⁴³ y postula una estrategia literaria que, en el texto autobiográfico “le permite a Parra proyectar una imagen singular, ligada al “pueblo”, a través de la celebración de formas populares de expresión y el contraste implícito con lo culto.” (2010:140). Según López, siguiendo una lectura de Doris Sommer (1999), las *Décimas* formarían parte de del “minority writing”, en tanto utiliza una variedad de estratagemas retóricas para “proponer algo diferente del saber o del conocimiento” (2010:141).

Por otro lado, y en estrecho vínculo con la matriz de la autofiguración es posible plantear las **perspectivas de género**, feministas especialmente, como tercera matriz. Naomí Lindstrom (1995), y Selena Millares (2000) concentraron especialmente su análisis en la potencia contrahegemónica de algunas imágenes e ideologemas de las *Décimas*.

Una cuarta matriz es la que se ocupa de analizar **tópicos recurrentes**. Agosin y Blackburn (1988) desarrollan dos vertientes críticas: por un lado, se ocupan de las filiaciones culto/popular en la obra de Parra, y a partir de allí, una puesta en perspectiva con autores hispanoamericanos como Martí, Quevedo, Góngora, Manrique; y en segundo lugar dan cuenta de los tópicos que aparecen a lo largo de *Décimas autobiográficas*: “La muerte y las *Décimas*” (1988:33), “Las *Décimas* y las fiestas religiosas” (48), “La vida como engaño” (52), “La tierra de Jauja” (56), “El amor y las *Décimas*” (58); al mismo tiempo identifican símbolos de la lírica popular: “el agua como símbolo de la barrera con otro mundo” (76), la importancia del número tres (80), por citar dos ejemplos. Susana Münnich analiza el tema de la pobreza y la muerte en la autobiografía versada (1997), y luego el tema del dolor y la risa (2004). Paula Miranda, en su tesis *Identidad nacional y poéticas identitarias. Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Violeta Parra*

43 Indistintamente la autora utiliza los dos términos: autenticación y autofiguración.



(1912-1967) ha señalado que el análisis para abordar la obra de Parra es de tipo temático y contextual (2005:19); sin embargo, la lectura sobrepasa la exploración de tópicos recurrentes, exhibiendo las inflexiones en torno a la identidad nacional –bien cuando se afirma, o se desmantelan los mecanismos ideologizantes– en las *Décimas* de Parra. En el caso de Reiner Canales Cabeza (2005), si bien pareciera hacer una propuesta temática al centrar su análisis en *la utopía* y el *carnaval*, es necesario diferenciar su metodología por cuanto lo que el autor lee no es el tema del carnaval, como Munnich lee los temas de la risa, el dolor, la pobreza y la muerte, sino el modo en que la lengua de las *Décimas* y de *Cantos* configura una literatura carnavalizada.

Es importante exponer las variantes de esta matriz para insistir en la diferencia entre el cuerpo como tema y la escritura del cuerpo como *acto*. Desde la perspectiva de este trabajo el cuerpo no es un tema porque no se escribe *sobre el cuerpo* sino a partir de él.

Por último, aparece la matriz **tropológica**, en la que interesa detenerse por el problema que estos trabajos vienen a señalar. Se trata de investigaciones que se detienen en los recursos retóricos de *Décimas autobiográficas* y discuten con trabajos que, haciendo a un lado los conflictos críticos que la obra de Parra suscita, expulsaron de su área de interés todo vínculo con lo “letrado” que no pudieran justificar a partir de datos empíricos. Trabajos como los de Agosin-Blackburn (1988) y López (2010) sostienen, entonces, un concepto de literariedad en la autobiografía a partir de los tropos, estrategias discursivas y recursos estilísticos utilizados. Así, evidencian una discusión que más bien pareciera una exigencia, por su inquietable retorno: los modos en que la crítica se las tiene que ver para dar cuenta de la singularidad de una artista cuya experiencia creadora está ligada al acervo colectivo y popular de Chile.



Entonces aparece el reclamo a las lecturas que sostienen un ejercicio de la espontaneidad, y “representan a la artista como ceñida a lo tradicional e imperecedero” (López, 2010:133) quedando por extensión, excluida de los procesos de la modernidad, y al margen del devenir histórico.

Si bien esta posición tiene sus limitaciones, ilumina una zona problemática, la que compromete nuestra noción de arte occidental (Escobar, 2008), los límites entre *culto* y *popular*, y la siempre interrogada cuestión de la singularidad. Fidel Sepúlveda ha propuesto una lectura para ese nudo gordiano que permite, quizás, seguir tirando del hilo para postular que el folklore, aún cuando pueda ser definido como un conjunto de temáticas determinadas, también puede verse extrañado y entonces deja de ser lo esperable:

Su originalidad no deriva de una búsqueda de la novedad; esta es una resultante de su ahondamiento en la riqueza infinita de los materiales de su entorno natural y cultural de origen. Suenan, se ven, se sienten extraños por una cultura que se ha distanciado hasta olvidar su memoria histórica real. (...) Uno de sus grandes temas, el amor, recoge, intensifica, proyecta a nivel universal lo que hasta la fecha era patrimonio de la marginalidad en que subvive la tradición de nuestro folklor chileno. Por eso Violeta Parra se ha convertido en lugar de encuentro entre la tradición y la vanguardia. (1991:34)

A partir de este esbozo es posible pensar que la discusión con las lecturas que operaron como “guardianas del sentido”, es susceptible de establecerse no sólo dirimiendo grados o zonas de literariedad –mayor o menor presencia de tropos–, sino dando cuenta de en qué momento, cierta escritura íntima de las *Décimas*, del epistolario, nos vuelve insuficientes las claves de lectura que supondría un corpus de la cultura popular. O, siguiendo la hipótesis de Sepúlveda, qué sucede con la intensificación de los grandes temas del folklore; y se sabe que la intensificación acontece cuando hay intimidad.



Se trata, en gran medida, de lo que De Certeau esboza como la voz que se quiebra, en oposición a una voz monocorde (en Catelli, 2007:25), la idea de que estos otros espacios, considerados menores, no son el reverso simétrico de otro mayor. O, lo íntimo, para Blanchot (2002:11), como un gesto de distancia, del contacto por espaciamiento. Así, la intimidad parece ser, más bien, la presentificación de algo extraño en la superficie de la escritura, que el fortalecimiento de la representación de lo privado; un ejercicio de *intensificación*, que se diferencia de los procesos de *construcción* (Giordano, 2008:18).

En este sentido es que resulta interesante una perspectiva que estudia las escrituras del *yo* desde la noción de *intimidad*, desbordando los límites que supone indagar en las estrategias auto-representativas. Si sólo nos dedicáramos a pensar cómo en *Décimas autobiográficas* se construye un *yo* poético para ser expuesto en el espacio público, no podríamos pensar la relación de esa escritura con el archivo del folklore, ya que quedaríamos atrapados en la discusión que plantea Miranda (2001): ¿referencialidad o ficción? Explorar las zonas de lo íntimo, en cambio, permite leer el momento en que a ese proceso de auto-representación le gana la fuerza de lo extraño y de lo impersonal. El modo en que Parra narra la muerte de su hija Rosita Clara expone, en la inflexión de la lengua –escribir “la memoria anda ausente / en las alturas del cielo” y no un Velorio del Angelito– más un acontecimiento del orden de lo extremo, que una justificación de por qué escribir *Décimas autobiográficas*. Del mismo modo, la experiencia de la escucha frente a los cantores campesinos tiene algo de la deriva impersonal de la lengua; entonces Violeta Parra no trata de afirmar ni de reconocer sus registros chillanejos, las canciones urbanas, la lira popular, o los vestigios de la lírica galaico portuguesa y los romances, sino que permanece disponible a una lengua que le exige abandonar lo que creía de su pertenencia, por eso en las semblanzas aparece ella pidiendo que le enseñen *el canto* – que le enseñen la voz. El

diálogo / recitado que pone a funcionar Parra en la semblanza de Francisca Martínez, donde exhibe los momentos de resistencia y revelación tanto de ella como de la cantora, da cuenta de esa experiencia de la escucha:

La Panchita tiene 106 años, está ciega y semi tullida. Ya dejó de ir de su ranchito a “las casas” porque las fuerzas no la acompañan, sin embargo, cuando se trata de algún acontecimiento especial, llega hasta donde “las señoritas” (simpáticas solteras y chillanejas) para animar con sus canciones, alguna fiesta familiar.

- Yo sé cantar desde cuando una guitarra costaba “2 pesos menos medio” o sea menos seis cobres, explica “La Panchita”. Esta es la que llaman “la larga o por solfa” es la que tocaba mi tía p’a cantar el baile de “la cardita” que en esos años se bailaba entre tres, cruzándose a saltitos; ahora no sé entre cuántos se bailará. ¿Usted baila la cardita?
- No Panchita, yo he venido a conversar con Ud. para aprender a bailarla.
- Ya que no la sabe, se la voy a enseñar. Ya le dije que es a saltitos cruzados y paseados, cuando se hace el chicoteo de la guitarra, se zapatea. Hay un castigo para los que se turban, los hacen decir un “Relauche”.
- Y ¿qué es un relauche, Panchita? ¿Recuerda alguno?
- Ve que no me voy a acordar, si yo era “tamal” de relauches, ahora mi papá con esa gracia que tenía, se turbaba de intento p’a hacer reír con sus relauches.

Cuando me vine de abajo, (decía)
no sabía galoppear
ensillé una yegua tuerta
y no me pudo voltear.

Y uno que saqué de mi cabeza:

En un tiempo fui fusil
de los que tiran a blanca
de fusil pasé a banqueta
y allí me quedé en las trancas

(...)

- Son muy lindos sus versos, le dije.

- 
- Sí... pero no voy a cantarle de los “versos que no llevan un tino de un principio de cuarteto”.

Al hablar la Panchita de “tino de principio de cuarteto”, se refería a los versos encuartetados sin errores.

- “Y tal que no quiebren pues señorita”
- Comprendo, Panchita; tratemos de cantar “la cardita”.
- ¿Qué, usted la sabe?... ¡p’ a qué la vamos a cantar si acaso la sabe!
- ¡Si no la sé viejita linda!
- Entonces p’ a qué me dice cantemos; a ver... pásame la guitarra.

(...)

- Hasta aquí va todo bien, vamos a ver, como va a seguir cuando empecemos a catar a lo humano.
- “Verso largo con voz de hombre”, ¿me quiere decir?
- Sí, Panchita.
- El contrapunto de la vista y el pensamiento, será entonces pues.

La vista dice yo veo
dar vuelta el mundo y los años
veo el mundo y sus engaños,
a la sombra del deseo.

- ¿Le gusta señorita?
- Me gusta todo Panchita.
- Cómo le va a gustar todo, si le dije sólo el principio.
- Usted no me deja pasar ninguna, Panchita.
- No. La vista dice yo veo...
- ¿Veamos la entonación del hombre?
- No. Dar la vuelta al mundo y los años...
- ¿Me va a decir la cuarteta, Panchita?
- No. Veo el mundo y sus engaños, a la sombra del deseo.

La Panchita era como un niño regalón. Toda la conversación se desarrolló de esta forma. Interrumpía las estrofas, las frases y hasta las sílabas, para decirme cosas y cosas

- La vista dice yo veo, ba... esa no es la cuarteta. ¿Y de dónde viene usted señorita? “La vista y el pensamiento... esta es la cuarteta, acérquese p’ a tocarla, ya que no la conozco

La vista y el pensamiento
están en contradicción
cuál merece más su honor
graduando el merecimiento.

- 
- Tiene el pelo largo y es chiquitita, y ¿qué le dio por andar aprendiendo estos cantos tan viejazos? ¿Le gustó la quarteta? ¿Y aquí no hay más personas que hablamos las dos no más?

Un poco nerviosa, en mala hora le dije a la Panchita:

- Ya pues, ¡dígame el verso!
- Si está tan apur'á, venga otro día, entonces. Pásenme mi bastón y vayan a encaminarme.
- Yo la acompaño Panchita, a ver, deme su brazo.

Salimos de la pieza al patio y ya estaba cansada mi Panchita, la senté en la banca del corredor y después de un suspiro de alivio de la anciana, le repetí la quarteta que ella recién había recordado. “La vista y el pensamiento.”

Fue como abrirle la puerta al viento. La Panchita lo dijo de punta a cabo.

- Ahora cánteme usted una cueca y yo se la bailo, me ordenó la Panchita. Pero no aquí afuera, porque en las tablas es más bonito⁴⁴.

(1979: 43-48)

Lo que aparece en ese diálogo es la escucha como condición de posibilidad para que la poesía o el canto tengan lugar, de otro modo el diálogo hubiera terminado aquí: “- Tan de repente señorita, por Dios. No haberlos recorri'o antes. Se me van las entonaciones y las palabras también, pues. – Panchita, ¿la cardita era hasta ahí no más? – Más larga señorita, más larga, es que a mí se me olvidó... tantos años.” (1979:46). Entonces, si bien la idea de que habría una puesta en suspenso de la propia lengua, para en cambio dejarse afectar por aquello que no se afirma sino que oscila entre la resistencia y la revelación, no se lee en sólo una semblanza –quizás ni siquiera podríamos identificar una frase que dé cuenta exactamente de eso– es posible de decir que en ciertos momentos de *Décimas autobiográficas* y los relatos de encuentro con los cantores, aparece la presentificación de algo extraño, ajeno, para hablar de una experiencia.

44 La semblanza no está transcrita de modo exacto, sino que se tomó la decisión de eliminar los problemas de guionado que presenta la edición, y por lo tanto confunde cuándo habla una, y cuándo la otra.



Violeta Parra intensifica el folklore porque cuando escribe su autobiografía en versos, cuando escribe cartas de una prosa desquiciada, donde el límite entre los objetos aparece siempre difuso, en trance de ser *otra cosa*, nos hace leer lo inesperado en la tradición, y lo inesperado también puede ser la ausencia. El modo en que se metaforiza el cuerpo en los cantos folklóricos, probablemente no podría ser percibido, sin antes haber reparado en la fractura del cuerpo que presenta Violeta Parra. Y quizás, de alguna manera, ese estremecimiento de la lengua que recorre su escritura, nos dice algo sobre la poesía de la tradición: allí, en el acervo colectivo no sólo hay un conjunto de temáticas que se repiten bajo distintas expresiones, hay también giros del sentido que resultan más indeterminados de lo esperable. Es decir, no se trata de reescribir –solamente–, sino de lo que se permite leer.

Estas escrituras de Parra habilitan nuevas zonas en la poética popular, nuevas lecturas. Lo mismo sucede con la escritura del cuerpo. Tonadas como “Una me deben tus ojos / pero me la han de pagar / yo los haré que cautiven / a esa mirada que dan // Una vez que te dije / que me quisieras / más alto te subiste / que las estrellas” (Anexo I: GP.0034) o “Miren cómo corre el agua, / batallando por la arena, / así batalla mi amor / cuando le ponen cadenas. || Cielito, cielito, cielo, / cielito del horizonte, / también se suele quemar/ con su propia leña el monte.” (1979:68), *vuelven a decir*, pero no en virtud de una reescritura, sino porque será el modo en que Parra escribe el cuerpo lo que nos permita leer cómo se presenta la ausencia en los cantos folklóricos. La décima “No se escapó ni el vacuno”, a continuación de la ya mencionada estrofa en que introduce la viruela que la ha dejado “sin médula y sin sustancia”, describe:

No se escapó ni el vacuno
de la terrible lanceta



que la pequeña Violeta
clavó sin querer ninguno.
Tres meses pasó en ayuno
con este terrible grano,
que le arrancó de las manos
y pies de raíz de las uñas.
*Su cuerpo es una pezuña,
sólo un costrón inhumano.*
(1976:50 –resaltado mío–)

Y luego:

Mas el destino traidor,
le arrebató sin piedad
por puro gusto no más,
su bonitura y candor.
*De lo que fue aquella flor,
no le quedó ni su sombra;
se convirtió en una escombra,
se le asentó la carita.*
Y hasta su madre se agita
cuando la mira y la nombra.
(1976:51 –resaltado mío–)

O bien, algunas de las cartas que le escribe a Gilbert, en las que los elementos, la materia, los objetos se confunden, se intercalan:

Todo esto tiene que ser cierto, porque cómo voy a estar inventando o soñando guitarras con salami, pantalones con rubio adentro que se lava los pies. Seguramente que este caballero debe andar por alguna parte. Total, salami hay en todas partes y agua para lavarse los pies, también. Lo que no comprendo es por qué se pone pantalones para decirme que va a arreglar una guitarra, porque la guitarra puede arreglarla sin pantalones.

Así es la vida, exactamente como va escrita en esta carta. Una pelotera que no la entiende nadie. El Chico Bravo está en París. No lo he visto todavía. Y un caballero con una guitarra me besó en la cara una mañana. ¿Cómo te va, Gilbert? Qué distintos son los hombres con una máquina en la mano. ¿Te acuerdas en Chile de una folclorista que conociste una noche cualquiera?

Total, un clarinete adentro de un cajón, una mentira que vuela como mariposa que vuela como una mariposa que vuela alrededor de la luz.

□
|

Yo me llamo Violeta Parra, pero no estoy muy segura. *Sólo que el clarinete está aquí, delante de mis ojos. A lo mejor toca solo. Voy a verlo. Su madera es suave, como es suave la piel de un tipo que dormía a mi lado y se lavaba los pies.*

¿Es posible que un hombre se transforme en clarinete?

París, 1964 (2009:188-190 destacados mío)

La insistencia por presentar giros y figuras sin recurrir a la metáfora, y operando, en cambio por transformación, por metamorfosis, expone, por yuxtaposición, el modo en que se escriben los cuerpos en la lírica tradicional: son los sentimientos los que toman espesor material – “así batalla mi amor / cuando le ponen cadenas” (1979:68); “Adónde vas, jilguerillo, / con ese abreviado vuelo, / anda y llévale un suspiro/ a la imagen de mi dueño.” (1979:66)– o bien, las partes del cuerpo devienen evanescentes, por cuanto son metaforizadas ocupando el término comparativo un sentido bien abstracto, o bien intangible: “Tú eres la estrellita más linda / lucero del resplandor / que con tus hermosos ojos / me has robado el corazón.” (1979:51); “La vida la niña /la niña que está bailando / la vida se le ve/ se le ve el borde ´e la enagua, / la vida se le ve/ se le ve el borde ´e la enagua.” (Anexo I: MP.0009), donde la parte del cuerpo que se avizora con el movimiento de la danza es aludida con la evanescente “vida”.

Como se ve, en le letra de esos cantos, el cuerpo aparece siempre como una metáfora de otra cosa, o metaforizado él mismo, a diferencia de la exposición y androginias que crea Violeta Parra en su propia escritura:

El guión de tu película es muy lindo. Esa idea de araña-mariposa es muy poética. El final me parece que hay que pensarlo muy bien. ¿Es indispensable un final? Yo creo que no. Es un paisaje de la vida y punto.

Sí, Chinito, yo quiero terminar mi trabajo y hacer volar por el jardín una mariposa completa. *Todavía no le he quitado unas patas horribles que se me olvidó quitar, y hay una cola con pelos. Yo no soy responsable de este medio animalito que parece mariposa pero al que algo le falta para ser mariposa.*



Pregúntale al Negro. *Tiene una ala inconclusa y sólo le puse una antena, y en el ala entera me olvidé de un color y de un dibujo. Ya ves que es peligroso si no termino mi trabajo. Mira las patas de araña, cómo se ven de feas. Mira los pelos, mira esas tripas.* No, no: es absolutamente indispensable que yo termine mi obra (...). Mis dedos tienen un anillo imaginario. Yo lo puedo ver con mis ojos mágicos. Se ve mi cara fea en el brillo de mi anillo. Me veo como una línea amarilla. Mi dedo es delgadito, más delgado que el de la Gabi. Pregúntale al Negro. (...) Quiero viajar contigo para reírme de las arañas. Quiero viajar contigo para terminar mi pajarillo. No quiero pajarillo descolorido. El árbol tampoco lo quiere. El viento lo desconoce, el sol no lo saluda. Tengo unos papelitos y unos hilitos, y unos clavitos, y unas cintitas: todo muy lindo para armar mi trabajo en el fondo de tu alma.

Santiago de Chile, 1963 (2009:122 – resaltado mío)

Es imposible, luego de esa carta, no pensar en una de las cuecas que recoge Parra en *Cantos Folkloricos chilenos*, “Soy como la mariposa” (1979:104) por Eduviges Candia, y que luego incluye en *La cueca presentada por Violeta Parra*:

Soy como la mariposa
soy como la mariposa
que anda alrededor de la vela
que anda alrededor de la vela.
Aunque me queme las alas
siempre soy su centinela,
soy como la mariposa.
Como la mariposa
que va volando
tengo mis amorcitos
de vez en cuando,
de vez en cuando sí
la mariposa
tiene sus amorcitos
de cualquier cosa,
qué bonita y graciosa la mariposa.

Es decir, cuando hace ejercicio de *su* escritura, sin renunciar al folclore como espacio de enunciación, se mantiene disponible a una experiencia transformadora, y por lo tanto



ilumina zonas de la tradición poética adormecidas por el peso del estereotipo que había construido la cultura hegemónica, preocupada por significar el folklore como expresión nacional, cuyo sujeto representativo se encarnaba en la figura del hacendado, o bien, el *huaso* de la fonda urbana⁴⁵. Parra no *modifica* el folklore, no lo interviene, no lo recrea: su escritura, producida en la experiencia vital e intransferible con la poesía popular y los cantores, nos hace leer el acervo colectivo de otra manera, nos hace leer, por ejemplo, la ausencia de cuerpo escrito, y nos vuelve conscientes del cercenamiento sobre el que se erige toda escritura de la tradición, el de una unidad constitutiva (la del cantor con el canto). Violeta Parra afecta el folklore, porque opera por contacto, y no por alteración de los elementos. Después de leer la *mariposa-araña*, las tripas que se le ven a la mariposa que escribe Parra, las patas peludas, la deformidad que la constituye, el canto “Soy como la mariposa” nos descubre el modo en que los cuerpos operan por metáfora en el folklore. En ese efecto *hacia atrás* hay que leer la intervención de Parra, cuando escribe –es decir, es una intervención *en* la escritura–, sobre lo que se entendía por folklore.

Por eso, más que de hallar un sustrato de literariedad en la escritura de Parra afirmando mayor o menor presencia de recursos retóricos y estilísticos, o estrategias de auto-representación, se trata de pensar, desde nuestra perspectiva, los momentos en que la lengua se estremece, donde sucede una experiencia extrañada que ilumina lo imperceptible del folklore. Esos momentos tienen que ver con la escritura del cuerpo. La autobiografía y las cartas presentan un cuerpo que constantemente se rematerializa, se fragmenta, se

45 Podría pensarse una diferencia significativa a la luz del concepto de Archivo que expone Derrida en *Mal de archivo*. La cultura hegemónica operaría como un arconte, guardián del sentido, y oficiaría de *consignadora*, pues consignar es reunir los signos, poner los signos en orden para tomarse el poder de interpretar. Violeta Parra, por su parte, en cambio, tiene conciencia de que el folklore sólo puede constituir un archivo-posible, y que el origen es algo que lo excede, por cuanto *la búsqueda del origen* en los investigadores revela la ilusión positivista de que el archivo contenga la huella *irrepetible, originaria* – cuando, sabemos, el archivo trabaja por iteración, la producción de lo mismo, la repetición, que *ya* es lo otro, y por tanto nunca entrega a originariedad de un acontecimiento.



transforma, pero nunca se volatiza, por lo tanto no hay metáfora posible en expresiones como “dejándome años enteros / sin médula y sin sustancia”, “después la fiebre amarilla / me convirtió en orejón”, (1976:43); o “Su cuerpo es una pezuña / sólo un costrón inhumano” (1976:50) que abundan en las *Décimas*. Del mismo modo, la escritura epistolar –cartas que pueden considerarse una extensión por derrame del acto autobiográfico– se constituye prácticamente a partir del desacomodamiento constante de la significación, y enunciados como: “¿Es posible que un hombre se transforme en clarinete?”; “Hoy no, porque se me están cayendo las escamas, las plumas y las cáscaras.” (2009:150); “de madera llovida diseñaron mi ropa / y a medida que marchó me deforma los huesos” (2009:157) son tan frecuentes que resulta inevitable pensarlos como parte de su obra en tanto dan cuenta de una poética particular.

Como se ve, la obra de Violeta Parra pareciera resistir a las lecturas interpretativas que pretenden estabilizarla. La perspectiva aquí propuesta probablemente tampoco escape a esa resistencia, por eso es importante señalar a cada momento los peligros que somos capaces de advertir.

Autobiografía e intimidad.

Alberto Giordano, en *Vida y obra*, planteó teórica y críticamente esta cuestión para pensar las escrituras de yo:

“No importa si una obra o texto tienen, por derecho, el mismo peso cultural que otros (un testimonio que un poema, una crónica que un cuento) cualquiera sea el que les atribuyamos, aplastaría su existencia. La pregunta conveniente es la que se desplaza del punto de vista de la valoración: qué pueden un texto o una obra sobre nosotros, sobre nuestra capacidad de pensar y sentir mientras recordamos – en el sentido de acordarse y recordar – lo que pasó en la lectura” (2011:18).



Otra línea teórica posible es la que Nora Catelli explora, siguiendo a Paul De Man, según la cual del mismo modo que durante la representación teatral la máscara oculta algo que *no* pertenece a la escena, una entidad – el rostro del actor – que le es ajena y a la que, de hecho, ni siquiera sabemos cómo atribuir una forma, la autobiografía, en la que no existe un *yo* previo, es la prosopopeya de la voz y del nombre (2007:34-35). Desde esa perspectiva, la estructura especular de la autobiografía se vincula, según Catelli, con la figura de la prosopopeya como acontecimiento que manifiesta la imposibilidad epistemológica de su trato referencial. Sin embargo, para nuestros intereses es más pertinente la perspectiva de Alberto Giordano, quien sin duda toma en parte la tradición demaniana, pero propone una lectura donde en la distancia entre las intenciones y lo que efectivamente se da a leer tiene lugar algo del orden de la intimidad.

Ya se ha expuesto el objeto de análisis para leer el corpus de cantos, cartas y autobiografía, a partir del cual se esboza la hipótesis: la escritura del cuerpo como *acto* produce efectos que dan lugar a la intervención política por cuanto lo que hace es tensar la dialéctica entre metáfora y metamorfosis, ausencia y presencia, evidenciando que en el medio de la letra escrita hay un cuerpo que no encuentra lugar. También se ha desarrollado la perspectiva metodológica del trabajo, que postula el archivo como política de lectura donde por lo tanto pesan más los modos en que diferentes escrituras y materiales entran efectivamente en contacto, que la disimilitud de géneros⁴⁶. Se ha señalado que de esa perspectiva se desprende una lectura anti-teleológica, ya que postular una noción de archivo como archivo-posible y abierto supone, simultáneamente, reconocer los riesgos de una lectura unidireccional que vaya del folklóre a la autobiografía en términos de

46 En este sentido es que no se trata de un trabajo “multidisciplinar”, ya que eso supondría justificar la conexión entre materiales diversos, cuando en realidad ya se encuentran en contacto. Especialmente porque se encuentran atravesados por los procesos de subjetivación y desujeción propio de las escrituras del *yo*.



“recreación”. Queda ahora, entonces, dar cuenta de algunas de las tensiones críticas y teóricas que atraviesan los estudios sobre escrituras del *yo*, para pensar la importancia que tiene una mirada de *lo íntimo* en *Cantos folklóricos chilenos*, *Décimas autobiográficas*, y la escritura epistolar.

En este trabajo, la perspectiva que interesa para leer la autobiografía es la *intimidad* más que la autoconfiguración o autorrepresentación. Se han leído hasta ahora los modos en que Parra se escenifica o bien las marcas, huellas del –“teatro del mundo”– de la construcción de una imagen de escritora/cantora moderna; también los guiños a la ficcionalidad que constituye la autobiografía, es decir la ruptura mimética o, como señala Miranda en su tesis doctoral, la crisis de la representación que constituye una constante en la poesía moderna de Mistral a Huidobro y de Neruda a Parra. Sin embargo, para trazar un recorrido que cartografie la obra de Parra también a través de las cartas, es importante ese momento donde la autfiguración no sólo es “construcción”, o lo refractario del lenguaje en relación al “yo” – “Mi nombre, más que llamarme, recuerda mi nombre” (Porchia en Molloy, 1996:16)–, sino también el momento donde acontece algo del orden de la intimidad, de lo indomesticado, imprevisible, y el lenguaje se ve forzado por aquello que escapa a la intención, a la voluntad autorial, o anti-autorial, y entra en un estado de intensidad. Es decir, eso desconocido de sí misma por la autora, aunque se muestre en la escritura; la experiencias transformadoras que, como señala Giordano, “desdoblan y desvían su efectuación” (2011:19). Esta idea sirve especialmente para pensar el modo en que Parra escribe el cuerpo, y expone las muertes a lo largo de su autobiografía en verso y la escritura epistolar. De afirmaciones como “es maravilloso tragar vida a bocanadas, vivir como vivo yo” (2009:148), enviadas a Gilbert Favre, a “voy réquete cansada, te lo digo en secreto, pero no lo repitas, ni entre dientes” a su hermano Nicanor, o bien esa expresión



inicial que abre las *Décimas autobiográficas* en la cual aparece la vida e Historia como materiales para ser escritos, es decir, de la Historia al texto, y luego el movimiento inverso: del texto a la Historia, dejar los versos al tiempo. Allí pueden leerse oscilaciones que trabajan con y contra la autofiguración; sin embargo, quizás sea en la muerte de su hija Rosita Clara, escrita al final de *Décimas*, y en lo que el amor y el arte hacen al cuerpo, escrito en las cartas a Gilbert especialmente, pero también a amigos y familiares, donde la *intimidad* nos exija pensar qué *actos* hay en esa escritura, y qué sucede con ellos.

Giordano esboza una premisa que desplaza las tensiones entre referencialidad y simulacro, como proponía Paula Miranda, y dice: “La ficción tiene que ver menos con las intenciones compositivas que con la distancia que las palabras abren entre esas intenciones y lo que se da a leer” (2011:16). Es decir, resulta interesante pensar que en la autofiguración, el procedimiento que también analiza Iraidá López, la escritura aparece muchas veces también como acto, y allí las fabulaciones de sí misma son *performance* de autor en las que “la subjetividad se construye tanto como se descompone” (19)

Estas dos perspectivas teóricas, la anti-teleológica y la de la intimidad, se presentaron necesarias a partir del recorrido que exige la escritura cuando se van siguiendo los cuerpos fragmentados. En el apartado siguiente se analizarán especialmente los desplazamientos y transformaciones que aparecen en *Décimas autobiográficas* centrando la atención especialmente en escenas de costura y escritura, que suelen aparecer juntas, para insistir en que la escritura no es una transcripción de la oralidad, sino un espacio con su propia potencia desubjetivadora. A partir de allí el recorrido presenta sus propias exigencias y tensiones que pone en contacto esa escritura del *yo* con el epistolario y la obra visual.

La propuesta será desembarazarnos de la oposición falsa entre inventar y narrar la propia vida, para sustituirla por otra: “entre novelarse y experimentar en la escritura de sí mismo la



íntima ajenidad” (Giordano, 2011:43). La escritura del cuerpo, entonces, expuesta bajo dos vertientes: el desplazamiento que le da lugar –se verá que en algunos casos la transformación acontece por movimiento o contacto– y como intervención en la dialéctica entre presencia / ausencia de los cantores que atraviesa el problema del folklore como archivo en esa mitad del siglo XX.

Autobiografía y desplazamientos: entre zurcir la tela y desarmar el cuerpo. La escritura como escena de comienzo.

Leer *Décimas autobiográficas* supone, como pudimos constatar en el apartado sobre las matrices interpretativas, la disponibilidad a una serie de cuestiones, diversas, variadas, que se presentan como entradas posibles para su estudio. Desde la línea de trabajo que aquí se plantea, la escritura del cuerpo permite recorrer otras aristas de la obra parriana, y de las *Décimas*. El cuerpo en tanto *problema-acto* y no en tanto tema, como se desarrolló en los primeros capítulos, responde justamente a pensar metodológicamente la variación de intensidad que presenta –a diferencia de lo *representacional* que asumen los “temas”– y por eso permite pensar la intervención política, la intimidad, y la voz, desde otro lugar, que es la relación con la lengua propia y la lengua de la tradición. La escritura del cuerpo como *acto*, y el cuerpo como espacio de disputas, entonces, porque lo que se propone pensar es qué acción tiene lugar cuando Parra escribe el cuerpo: la escritura del cuerpo como intervención política.

En primer lugar, para hablar de las *Décimas* como autobiografía hay que pensar en las dimensiones culturales del gesto. Qué significa, en Chile, a mediados de siglo XX, el hecho de que una mujer sin formación humanista se decida a escribir su vida en versos y busque



el modo de publicarla⁴⁷. Un acto que, por otra parte, tampoco tiene precedentes en la cultura popular, ninguno de los cantores más conocidos, Meneses, Peralta o la Rosa Araneda, habían intentado algo similar. Una diferencia evidente es que Parra no piensa las décimas como cantos, sino como composiciones habladas. Las escribe y ordena para que puedan circular leídas. Aún cuando en las *Décimas* aparezcan fórmulas propias de esa tradición, como el permiso para cantar, la falsa modestia o presentar el motivo del canto, hay momentos donde esas convenciones se desestabilizan, y se hace lugar a otra cosa. Por otro lado, una autobiografía en la que lejos de exponer una vida pública interesante –legítima de ser contada–, Violeta Parra construye un texto en el cual por momentos ella funciona como una cámara que se desplaza para captar personajes y hablarnos de ellos. Aparece en ese punto otra divergencia respecto a la tradición de cantores populares: como bien advirtió Paula Miranda, Parra se distancia de la tradición de “los versos por fusilamiento”, donde se utilizaba el procedimiento de hablar por los personajes: “es una relación donde el poeta toma la voz del condenado, basándose en los antecedentes del proceso, a los cuales algunos poetas tienen pleno acceso, y transfiguran su voz, convirtiendo al condenado en un personaje-narrador. En el caso de Violeta Parra, jamás la hablante hablará en lugar del otro, ni cambiando su voz por la de otro” (2001:51).

Esta idea de Paula Miranda se ajusta perfectamente a nuestra hipótesis acerca de que la escritura del cuerpo constituye un *acto* con potencia interventora; ya que al presentificar la ausencia del cuerpo de los cantores en la letra escrita, Parra se resiste a hablar en lugar

47 Cfr. Carrasco, Iván (2008). “Procesos de canonización de la literatura chilena” en *Revista de Literatura Chilena*. Noviembre, Número 73, pp. 139-161



del otro. El seguimiento que se propone aquí es el del modo en que escribe *los cuerpos*: el de su padre, el del Vicente monstruoso, el de un vecino borracho, y el propio⁴⁸.

José Ricardo Morales (2012) escribió uno de los artículos más agudos en relación a la obra visual de Violeta Parra en contacto con su escritura, y especialmente el epistolario. En “El hilo de su arte” insiste sobre la fuerza metamórfica de sus figuras, de su estética, y lo analiza –por derrame, como el efecto autobiográfico de las cartas– en proyección sobre la *obra*:

Tanto es así que su arte, en lugar de incluirlo en la categoría de lo “figurativo”, habría que considerarlo como “transfigurativo”, ya sea por las configuraciones extrañas que adoptan sus imágenes como por el proceso de mutaciones continuas con el que relacionó sus temas. Sin embargo, muchos de estos hallazgos se debieron a que también dedicó considerable imaginación a sacar partido del medio empleado, hasta el punto de que gran parte de las metamorfosis experimentadas por sus figuras, transformándose en otras, así como la conversión de los cuerpos bordados en auténticos laberintos – mediante las sinuosidades de la lana que los forma – se debe a que utilizó con gran originalidad las condiciones propias del hilo del tapiz, según lo prueban algunas de sus obras, como *El hombre*, *El circo*, y *La cantante calva*. (2012:52)

Ahora bien, no sólo con las sinuosidades de la lana tienen que ver sus figuras, pues óleos y escritura prolongan ese laberinto de la tela. Es posible detenerse en las referencias a la relación con la costura y el bordado en *Décimas autobiográficas*, ya que cuentan con una importancia fundamental por cuanto esas escenas aparecen en momentos de pasaje, las más de las veces, pero remiten al momento de iniciación. En efecto, la narración se inicia con un

48 En ese sentido es que pensar el cuerpo en la escritura de Parra no es sólo pensar el cuerpo de Parra –esa segunda posibilidad, como se había anticipado, muy bien la llevó a cabo Nieves Alonso en “La soberanía sobre la muerte: el caso Violeta Parra” (2011), un trabajo que estudia los recorridos de un cuerpo que, según ella entiende, puede pensarse desde la afirmación blanchotiana en *El instante de mi muerte*, el cuerpo de esos seres que “jamás le han dicho a la vida, cállate, y nunca a la muerte, vete”, con lo que Alonso postula un lugar particularmente novedoso dentro de los estudios sobre la relación obra-muerte alrededor de Violeta Parra.



cruce entre “deletrear el retrato” y “tejer el relato”, y una reflexión sobre la escritura como toma de decisión:

Pero pensándolo bien,
y haciendo juicio a mi hermano,
tomé la pluma en la mano
y fui llenando papel.
Luego vine a comprender
que la escritura da calma
a los tormentos del alma,
y en la mía que hay sobrantes;
hoy cantaré lo bastante
pa’ dar el grito de alarma.

Empezaré del comienzo
sin perder ningún detalle,
espero que no me falle
lo que contarles yo pienso;
a lo mejor no convenzo
con mi pobr’ inspiración
escas’ ando de razón,
mi seso está ‘polilla’o,
mi pensamiento nubla’o
con tanta preocupación.

(...)

Primero, pido licencia
pa’ “transportar” la guitarra;
después, digo que fue Parra
quien me donó l’existencia.
Si me falta l’elocuencia
para tejer el relato,
me pongo a pensar un rato
afirmando el “tuntuneo”,
a ver si deletreo
con claridez mi retrato.
(1976:31)



Esta es la tercera décima, que sigue a “Muda, triste y pensativa”; y podría pensarse efectivamente a la escritura como escena de comienzo de una vida a ser contada. Contra el párrafo inaugural, anclado en las fórmulas de la tradición – “Pa’ cantar de un improviso / se requiere buen talento, / memoria y entendimiento, / fuerza de gallo castizo. / Cual vendaval de granizos / han de florear los vocablos, / se ha de asombrar hast’ el diablo / con muchas bellas razones, / como en las conversaciones / entre San Peiro y San Paulo” – en esa escena donde aparece simultáneamente la decisión entre lo indecible –planteado en la décima anterior, “Muda, triste y pensativa” (29)– junto al cuerpo ya degradado –“mi seso está ‘polillao”– y la relación tejido-relato, el espesor de la escritura que difiere en mucho al reflejo del habla. Es decir, en tanto tejido, la escritura no sólo se emancipa de ser oralidad registrada mediante la letra, y cobra una especificidad propia, sino que, a la luz de la obra visual de Parra, el relato-tejido, la escritura-tela, da cuenta de la relación entre escritura y materia, de la marca que deja sobre un soporte, y en tanto eso, su espesor.

Hay al menos cinco escenas de las *Décimas* donde aparece la costura. Generalmente la crítica las ha leído como representaciones de una infancia o bien carnavalizada (Canales Cabeza, 2005), o como tiempo de la felicidad perdida con la avanzada de la modernización (Morales, 2003; Miranda; 2001). Ciertamente así pueden ser tomadas, pues es evidente cómo cambia el tono luego de la décima “Un ojo dejé en los Lagos” (1976:159) y su recorrido por esas noventa estaciones con la llegada a Santiago – cuya primera referencia urbanística es una inmensa puerta de fierro por la cual debe pasar. Sin embargo, es posible pensar también el vínculo entre esas escenas de costura y la escritura.

La primera décima que pone en escena la costura es “Por suerte la inteligencia” donde presenta a la madre, Doña Clarisa, como sostén económico y en cierto punto moral, de la familia.



Bonito el trozo de seda,
me alcanza pa' la Violeta;
ligera como un cometa
lo cose para la prueba;
la blusa, qué bien me queda,
yo pienso, par'el domingo,
pa'chijetear con un gringo,
también pica'o 'e viruela,
y el lunes allá en la escuela
pa'rabiar con los boñichos.

Hoy día toco el retazo,
mañana le toca al otro.
Así, nos cubre a nosotros
Recortando paso a paso;
así abrigó nuestros brazos,
cosiendo, siempre cosiendo,
en su cajón escondiendo
risueña de la ocasión,
vestido multicolor;
te tengo en mi pensamiento.

Por otro lado, en dos de las décimas más ricas en cuanto a descripciones y sentidos puestos en juego, “Fingiendo pena y criterio” y “Chasquearon las paletadas”, la narradora/poeta, configura una escena teatral y plástica⁴⁹ en la cual el bordado aparece como algo de *su* atención particular y no de Roberto, el hermano menor, por ejemplo, con quien sale a travesear. El asunto comienza frente a un espejo:

Cuando me estaban peinando
en un espejo de metros,
yo vi pasar un féretro

⁴⁹ Esas escenas pueden pensarse junto a la ya citada sobre el “Jardín de la Toitito”, una escena de devenir vegetal, como han marcado muy bien Paulina Daza y Marcia Martínez (2011), y al mismo tiempo una escena que pone en crisis la idea de que la tradición sólo haya representado jardines como *locus amoenus*, ya que allí el espacio bucólico se convierte finalmente en el objeto de una crítica materialista y pone en cuestión la propiedad privada.



hacia el panteón desfilando.
Al tiro me fui contando
los coches acompañantes,
medito qu'es elegante
por sus flamantes coronas,
y por aquellas personas,
de lujo tan resaltante.
(1967:93)

Luego de la descripción del cortejo y el modo en que los cabros se escabullen entre los dolientes para llegar al entierro, dice:

*Desvalijé una corona,
bordada con mostacilla
diciendo: ¡Qué maravilla
de muerte más regalona!
Con letras de oro: “Simona”,
dice una cinta morada,
yo me la llevo encantada
como mi lujo mayor.
No siento ningún temor
con ella al cinto amarrada.*

Roberto en la tumba hermosa
escarba cual ratonero,
al diablo la flor romero,
al bolso la flor de rosa.
Qué culpa más deleitosa,
qué robo tan increíble,
qué muerte tan apacible
con esta mariposilla,
que arrastra con las presillas
de las coronas temibles.

Es decir, mientras Roberto elige entre las flores, la narradora se entretiene con mostacillas y cintas. Aparece allí algo que entra en contacto con la ley de su invención, y que al mismo tiempo pertenece al orden de la necesidad: así como Clarisa, su madre, para coser y mantener a sus nueve hijos “aprovecha hast’ el yuyo / con muy claro entendimiento,



/ y en los actuales momentos / sabroso hace el cochayuyo”, Violeta –que cierra esa travesura funeraria con una referencia a los despojos de la muerte: “Peleando con la riqueza / de aquellas tumbas flamantes/ cubríamos delirantes / de las mayores pobreza.”– narrará luego su vínculo con las artes visuales como un trabajo accidentado: “Un día vi lana y un pedazo de tela y me puse a bordar cualquier cosa, pero la primera vez no salió nada”. ¿Por qué? Le pregunta Madeleine, la entrevistadora: “Porque no sabía lo que quería hacer. La segunda vez agarré el pedazo de tela, lo deshice y quise copiar una flor. Pero no pude, al terminar el bordado no era una flor sino una botella. Quise ponerle un corcho a la botella, y éste parecía una cabeza. Le agregué ojos, nariz y boca. La flor no era una botella, la botella no era una botella sino una mujer como aquellas que van a la iglesia para rezar todos los días, una beata” (Entrevista a Violeta Parra en Ginebra, 1965). Accidentes que también se ligan a su necesidad: “Para los colores, hago lo que puedo con las lanas que tengo. Tenía solamente lanas amarillas y azules y así me las arreglé”, dijo en referencia al Cristo en Bikini.

Entonces, telas, lanas, óleos circulan por y *en* los cuerpos para arrancárselos –como en el caso del féretro–, para inventarlos, para cubrirlos. Necesidad e invención aparecen potenciándose; el relato se teje, el retrato se deletrea, y como de la flor a la botella, de la botella a una señora, se pasa, en los recuerdos de la narradora, de la muerte como espectáculo, o como escena de la tradición (en el caso de la muerte de Vicente, el hijo tullido y monstruoso de Acario el huaso, que da lugar a los cuatro cantos del velorio por angelito, Versos por salud, por padecimiento, por sabiduría y por despedida), de la muerte que es posible narrar, a la muerte que sólo arroja jirones de versos: “la memoria anda ausente / en las alturas del cielo”.



Interesa traer aquí ese relato de Parra sobre el pasaje de una flor a una señora en el proceso de creación, porque hay algo del orden de la transformación en el modo en que la escritura del cuerpo cobra un sentido diferente a la luz de la *obra*. Es decir, cuando leemos en la décima “Pasamos por Longoví”, “Saliendo de la ciudad, / fue la primera sorpresa/ que me dejó la cabeza/ un tanto destartalá;”, la metáfora “cabeza destartalada” se convierte en metamorfosis poniéndola en contacto con obras como “Máquina volante” (Anexo III: Img.2), “El circo” (Img.3), un cuadro en yute sin título (Img.4), y un óleo titulado “El pájaro y la grabadora” (Img.1), donde aparece una mujer cuyo cuerpo está lleno –y desbordado– de flores, pájaros, personas con guitarra, donde el pelo se confunde con el brazo, o bien, no hay brazo. Un cuerpo que permanece, aparentemente quieto, en el límite entre un feliz cadáver y un amontonamiento de materia orgánica disponible para transformarse en otra cosa –nótese que mientras el cuerpo sostiene una cámara de fotos, o se toca con una cocina, aquello que lo “llena” son elementos vivos.

Por otra parte, la referencia a ese óleo que entra en contacto con esta décima no es casual si pensamos la plasticidad de las imágenes, el ritmo casi cinematográfico con que fue compuesta, y la dimensión calavérica con que el yo poético se piensa a sí misma:

Pasaban como unos rayos
uno por uno los bueyes,
derechos como unos reyes;
los puentes y los caballos.
Un hombre vendiendo paños,
otr’ ofertando peinetas.
Si no te callas, Violeta
con cara de vinagreta,
dijo mi mama sincera,
yo voy a darte la fleta.

Y yo que por vez primera
paseaba como una reina,



dichosa porque me peina,
el viento la calavera.
¡Benhaiga la ventolera
que dentra por la ventana!,
protesta de mala gana
un franciscano gruñón,
al verse sin “guarapón”
y al cogote la sotana.

Pasamos por Longoví,
llegamos a Miraflores
como chirigües cantores;
abrimos el cocaví.
Los pasajeros allí,
comieron pollito fiambre,
después vide los alambres
que s'iban y se venían
y de repente veía
de pájaros un enjambre.

Como en la décima “Un ojo dejé en Los lagos”, donde la fragmentación del cuerpo se produce en tanto el sujeto se va desplazando, en la décima “Pasamos por Longoví” la metamorfosis tiene lugar porque el ritmo poético entra en contacto con óleos y arpilleras de Violeta Parra donde la cabeza de los personajes está efectivamente destartalada. Hay un espacio *entre* –la escritura del cuerpo, en tanto transformación, también supone ocupar el espacio, ocuparlo a través del movimiento– pero también un *ir* de la escritura a la obra visual. Del mismo modo aparece en la décima “Por esta y otras razones”, esta vez bajo el signo del desplazamiento en la misma narración.

Desde el inicio, la figura del Padre se presenta como una semblanza ambigua, por momentos incluso el lector supone que ya está muerto, cuando en realidad la escena del entierro se cuenta mucho después. Entre los elogios al profesor conferencista, y la piedad al hombre borracho, a quien se le fue la vida, la fortuna y el destino familiar en bares de mala



muerte y empeños firmados sin razón, la narradora hace recorrer a su padre toda la narración autobiográfica, ya sea como figura paterna efectivamente, como espectro, o escribiendo sobre su suerte como uno de los efectos de la dictadura. Así, luego de que regresan al sur, con Violeta de niña, luego de la viruela y su estancia en Lautaro, Don Nicanor queda sin trabajo:

Y cómo no iba a tomar
con tan crecidos pesares,
cruzando bravidos mares
en centro del huracán.
Los sesos me han de saltar
con esta dura existencia,
me aburro con la paciencia,
comenta con sus amigos;
chupilca de harin'e trigo
me brinda condescendencia.

Allí puede pensarse que “lo sesos me han de saltar” funciona como una expresión metafórica, pero luego la décima finaliza:

Si quieren poner atajo
pa' remediar este mal,
la casa presidencial
tien' el remedio en la mano.
Él es taita y soberano
del pobre que chupa huesos;
mas veo que se hace el leso,
brindando por el embudo,
la ley que nos tiene mudo'
y unguento nos vuelve el seso.

Es decir, efectivamente eso que en las cartas llama como “masa amorfa” que se “desapareció y flotó en el aire, como la Valentina en su cabina espacial” (2009: 138), se degrada en otra materia, un unguento, un espesor indefinido –sin borde que lo contenga, o, como dice en la carta donde el cuerpo aparece como máquina, “sin motor que mantenga su



figura deforme” (2009:146); es decir un cuerpo que lejos de estar vacío está repleto de materia en movimiento, disponible a transformarse.

Se trata entonces, al menos, de tres vertientes posibles a partir de las cuales pensar la relación entre cuerpo, transformación y desplazamiento: la metamorfosis de la escritura por entrar en contacto con el espacio de otra materialidad, la obra visual; la metamorfosis que tiene lugar cuando se narra el desplazamiento del yo poético que pareciera continuarse también por la obra visual, y por último, la metamorfosis que se produce en la iteración de una imagen que se desplaza en el relato versado, de la tradición a la Firma y una vez más, vuelta a la tradición.

Si hay un lugar donde estas vertientes confluyen y circulan es en la escritura epistolar. Liberada de las convenciones genéricas que configuran los otros discursos y sustrayéndose de las constricciones de verosímil que gobiernan normalmente una carta, el epistolario de Violeta Parra constituye un punto nodal para comprender la relación entre sus poesías y canciones, y la obra visual, no sólo por cuanto puedan revelarnos acerca de un proceso creativo, sino por ciertas huellas de escritura en las cuales reconocemos la continuidad de un recorrido incesante.



Capítulo IV

“Necesito un ataúd y un discurso ridículo”. Algunas consideraciones sobre la escritura epistolar de Violeta Parra.

IV.1. El lugar de las cartas en la obra.

Durante una entrevista con Nicanor Parra, en febrero de 2013, al saber que me encontraba interesada en las cartas de Violeta, dijo: “en La Reina tengo una pila con más de doscientas; todos los días me escribía, a veces dos por día, y me las dejaba. Éramos casi vecinos entonces, así que no le contesté nunca, me arrancaba a charlar con ella cuando podía.” (Stedile Luna, 2013); esta afirmación contrasta brutalmente con lo que la artista escribe a José María Palacios: “Tú sabes bien que todos somos unos flojos para escribir cartas. Y yo llevo el estandarte, sin embargo de repente la cabeza funciona normalmente, al unísono con nuestros sentimientos. (...) Lo que quiero decirte, que por mucho que hayamos peleado por motivos del folklore o políticos, tú sigues siendo un hermano, una flor del gran jardín chileno, que recuerdo y que estimo.” (2009:166). Flojera y compulsión por la escritura de cartas, dos movimientos opuestos que simultáneamente, en la tensión que los exige, intensifican la relación entre la vida y las palabras, y por lo tanto socavan la idea de que Violeta Parra constituyó una ruptura en el campo artístico chileno sólo en virtud del modo en que logra extremar lo que muchos han denominado como compromiso con la cultura popular de su tierra. Esto nos obliga a pensar que en la escritura sucede algo diferente, no susceptible de pensarse sólo a partir de ideas culturalistas o esencializadoras que explicaron la potencia creadora de Parra como un vínculo milenario, atemporal, mítico, con la tierra (Pablo de Rockha, 1976).



Como se ha venido observando en capítulos anteriores a partir de algunas citas, la escritura epistolar es el espacio preponderante donde analizar las metamorfosis, disecciones y rebalsamientos del cuerpo, y al mismo tiempo el espacio donde se evidencian las tensiones entre un *yo* que, lejos de construirse, se ve afectado constantemente por una deriva impersonal de la experiencia, y la necesidad de afirmarse frente al otro que leerá. Si bien lo que interesa para este trabajo es dar cuenta de cómo la escritura de cartas entra en contacto con *Cantos folklóricos chilenos* y *Décimas autobiográficas*, poniendo de manifiesto que el cuerpo, como materialidad siempre excretando desde la escritura y transformándose, es una insistencia que atraviesa toda la obra de Parra –incluyendo especialmente la obra visual–, en este capítulo resulta relevante darle un lugar central al epistolario, aunque por momentos parezca autonomizarse, para explicitar que desde la formulación de nuestra hipótesis hasta la argumentación, el análisis giró en torno a Violeta Parra como escritora.

Desde la perspectiva que venimos desarrollando para analizar la escritura del *yo*, la intimidad como experiencia extrema donde el sujeto “pierde pie”, 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 o se desborda: la viruela que la ha dejado “sin médula sin sustancia”, y al recuperarse sólo era “como una pezuña / sólo un costrón inhumano”, parecería reiterarse en la espera de confirmación para que sus arpilleras tengan un piso en el Louvre, según cuenta en un carta de 1963, ya que entonces se había convertido en un “pequeño insecto sin sangre, sin huesos, sin cerebro, sin nada”, “en agua se está trocando la médula de mis huesos” insiste.

El interés por dar cuenta de esta escritura epistolar en una tesis cuya hipótesis plantea un problema en torno a las tensiones entre Firma y tradición, no viene sólo de cierto



carácter confirmativo que podríamos asignar a la frase “He encontrado una nueva forma de ser humano” y a partir de la cual las configuraciones del cuerpo en la obra de Parra tendrían como garantía un momento de comienzo identificable en tanto meta-escritura. Si bien la puesta por escrito de esa invención es lo suficientemente contundente como para hacernos caer en la tentación confirmatoria, cediendo a esa tentación convertiríamos a las cartas en un archivo como “stock” donde buscamos datos que justifiquen el análisis, y por lo tanto las apartaríamos de la obra, ya que serían un “exterior” que garantiza la fiabilidad empírica.

Desde la lectura que aquí se propone, las cartas están en un estado de continuidad heterogénea con la escritura de *Cantos folklóricos chilenos* y *Décimas autobiográficas* porque la intervención política y cultural que Parra efectúa tiene lugar en tanto se produce desde un cuerpo escrito totalmente extraño y ajeno al orden representativo y representante del folklore, es decir que exhibe las presiones de “algo íntimo en busca de un lenguaje que lo deje ser” (Giordano, 2008). Y sólo así manifiesta el cercenamiento del canto folklórico en la escritura. Esa intervención que es política y cultural se produce desde el seno de una escritura íntima, y por lo tanto las cartas no pueden sino ser pensadas en ese espacio. En *El giro autobiográfico*, Giordano enuncia: “Sin arte (invención de un tono) no hay renovación de la vida y sin vida nueva (aparición de otros afectos) no hay arte” (2008:---), es en ese vínculo entre vida y obra, que hace de la escritura del cuerpo un *acto*, donde creemos que se vuelve posible un efecto de intervención.

IV.2. Epistolario y escritura del cuerpo: fantasmas e intermitencias de la muerte.

Como se desarrolló en el Capítulo III, uno de los núcleos teóricos de la autobiografía es la certeza de que no existe un *yo* previo sino que resulta arbitrariamente del relato de la propia vida, y por lo tanto en el instante “autoreflexivo” aparecen dos sujetos imposibles



(Catelli, 2007). Esto se complejiza al pensar la escritura del yo en las cartas, que se definen paradigmáticamente como movimiento de escritura. Es decir, la escritura epistolar revierte sin reservas la lógica del suplemento: destinadas a irradiar, enigmáticas, la soledad de los signos, marcas físicas que operan en ausencia del hablante, las cartas se vuelven esquivas a la comunicación transparente. (Bouvet, 2006:---). Y entonces se convierten en escritura generadora de escritura en virtud de las múltiples fuerzas que atraviesan la letra escrita: un particular juego de presencia / ausencia del destinatario, un espacio de *sucesivos presentes* creados a contramarcha del tiempo real de enunciación.

El libro por el cual tenemos acceso a las cartas de Violeta Parra no es un epistolario, ni una antología de correspondencias, se presenta como *El libro mayor de Violeta Parra. Un relato biográfico testimonial* (2009). Se trata de un trabajo realizado por Isabel Parra, exhibiendo como fuentes y materiales diversos a partir de una serie de testimonios, fragmentos de entrevistas, fotografías, citas de *Décimas autobiográficas*, algunos poemas inéditos, y las cartas que consideró apropiado editar. Prueba de esto último es que muchas de ellas, las más crudas, han sido recortadas indicando la omisión por medio de puntos suspensivos entre paréntesis. El destinatario más frecuente es sin dudas Gilbert Favre, el amor que la acompañó por largos períodos en Europa y Chile, con esporádicos alejamientos, hasta su partida definitiva a Bolivia meses antes del suicidio de Parra. Nicanor Parra aparece como interlocutor poeta, y por eso la mayoría de las cartas que le envía están estructuradas en versos –una de ellas incluso está escrita como décima–; al mismo tiempo el “amigo-hermano Nica” es el *otro* de la confesión. Otro de los destinatarios con quien evidentemente Parra tenía un diálogo constante es Joaquín Blaya, el intendente de General Pico, quien en 1961 la había alojado en su casa por varios meses, y desde entonces mantuvieron en el intercambio discusiones sostenidas sobre la política argentina,



la situación soviética, la relación ente folklore y universidad, y los pasos que va dando en su carrera. Luego, Raúl Aicardi, director de Radio Chilena, Adriana Borghero, locutora radial, Ana y Cuto –amigos chilenos residentes en Francia–, José María Palacios, crítico de arte chileno, los hijos y la nieta, son destinatarios menos frecuentes. En la última edición del libro, correspondiente al 2009, se agregó una carta a Osvaldo, el Gitano Rodríguez, sobre Alberto Zapicán, el uruguayo que la acompañó durante los últimos meses en La Carpa de la Reina, y con quien grabó *Últimas composiciones de Violeta Parra* (1966). La carta, también de 1966, es desquiciada, contradictoria, oscila entre la intempestiva violencia de acusaciones ideológicas a la exhibición de una soledad extrema. Al inicio de la carta le dice:

Tú sabes que yo quería olvidarme para siempre de Gilbert. De los seis años con ese niño que es Gilbert. Alberto lo interpretó muy mal, creyó que me agarraba de él porque estaba “muy solita” según su propia expresión. Se sabe que Violeta Parra es la mujer más acompañada del planeta. (...)

Yo penetré en él, como una aguja en un complicado bordado.

¿Comunista, liberal, conservador? ¿Anarquista, filósofo? ¿Poeta, pintor, artesano? ¿Hombre corriente? ¿Creador? ¿Carpintero? Nada de esto, Osvaldo. Nada, desgraciadamente. Una mañana le vomité un discurso entero sobre los románticos revolucionarios de café durante el día y a la luz de la luna durante la noche, escondidos detrás de un bigote, unas patillas y una melena larga existencialista. De estos revolucionarios está lleno el planeta” (2009:212),

Luego, finaliza:

Yo me embarqué en un acarreo de materiales que llegan mañana. Para mí, para mí, para la carpa, para la causa de la música y para todos, este material muerto será para mí el montón de huesos rotos y de ideas rotas que forman al propio Alberto.

(...)

Dile que salga a la luz, que aquí en la carpa se le necesita urgentemente, que se olvide de la hoja de otoño que me regaló, y que no olvide mi dedito inválido. “Conmigo no se pierde un dedo, se gana una mano”, dijo él. Qué bueno para él,



si esto fuera cierto. Qué ganas de que me crea que para la cama tengo todos los hombres que yo quiera, incluso tú sino tuviera respeto por la Peladita. Pero la carpa no tiene ni un solo hombre. Nadie ha sido capaz para ella, ni revolucionario ni antirrevolucionario. Sólo yo soy capaz de resistirle. No puede ser, Osvaldo.

Por acá han pasado docenas de tipos, a los que la carpa acompleja y se los traga. Creí que Alberto con su aire de león era el único que la dominaría. Pregúntale, contéstame, y tráemelo. (214)

En el contraste entre la injuria y el imperativo casi suplicante para que el amigo lo traiga de vuelta al Zapicán, hay una serie de torsiones como un péndulo que marca y borra su trazado.

Ahora bien, uno de los aspectos que interesan para pensar el corpus epistolar de Violeta Parra al que se tiene acceso y que ya se ha ido presentando, es la estrecha relación entre el otro ausente y la escritura del cuerpo: el modo en que algo inconfesable empieza a rodear la superficie de la letra para subirse a escena, y entonces las palabras entran en el desquicio de la repetición, en la conformación de frases equívocas, el descalabro de voces que arruinan los enunciados aún cuando quieren presentarse convincentes.

La necesidad de absorber, poseer la palabra del otro, Gilbert Favre en este caso, para hacerlo presente en la escritura, para que la lengua capture su cuerpo (Bouvet --:--); y la insatisfacción de lo que se evanesce en la figura de la no-correspondencia, o la economía, “No abres tu corazón en las cartas, parece que no tienes mucho que decir. El frío invierno es suficiente para mí. (...) Cada letra, cada sílaba, cada palabra, debe ser una lucecita que sale de la sangre y el corazón del que le escribe a su china” (2009:175), “Toda la gente del hotel sabía que vendrías. ¿No vino tu marido?, me preguntan. No, no vino; tengo mucha pena pero va a venir, contesto. Él me quiere a mí solita, él me adora” (128), según dice Violeta Parra a Gilbert, produce como antídoto la repetición: “Yo no tengo comprensión de



nadie” (176), “Las piedras están durmiendo. Yo, cinco pisos más alto, diciéndote cosas que no alcanzas a comprender: Te digo que estoy triste. Te digo que estoy sola. Te digo que estoy muerta. Necesito un ataúd y un discurso ridículo” (178), “El chinito no escucha mi voz ni entiende cuando le digo que tengo mucho frío, así es la muerte: mucho frío adentro y afuera” (178). La economía en las respuestas de Gilbert Favre sólo puede dar lugar a la repetición insistente de un sentimiento “no ser comprendida”; y en consecuencia arrebatada el enunciado ajeno para instaurarlo en su escritura: “Él me quiere, él me adora”. Así, insiste poniendo en tercera persona la respuesta que no es venida de la invocación; o bien deslizándose desde el “tú” al “alguien”:

Me parece que tú estabas haciendo un documental de una señora que expuso en el Palacio del Louvre. Una película corta, creo. También creo que estabas arreglando una carta de la misma señora. Pero a lo mejor yo me equivoqué. A lo mejor es pura idea mía. No estoy muy segura. Alguien parece que vino con una maquinaria, no me acuerdo muy bien, y se fue un mañana cuando yo estaba durmiendo. Me parece que me besó la cara o bien he soñado todo eso, porque si realmente hubiera ocurrido, yo habría recibido la guitarra o la película. Debe ser todo pura idea. (2009:188)

Estas son citas de cartas que van de fines de 1963 a mayo de 1964. El cuerpo del otro, lejos de ser capturado por la escritura, se escurre por las huellas de la desesperación, y en su lugar van apareciendo, poco a poco, incluso en cartas a otros destinatarios, otros cuerpos que oscilan entre la disección, la metamorfosis y, también, la destrucción, astillas que señalan un camino siempre recorrido, recommenzado. Una cita de Kafka en *Cartas a Milena* advierte ese sentido de la escritura de carta como un discurrir desquiciado, que se produce desde el soliloquio pero tratando de interpelar al otro, en el cual ese espacio entre quien suscribe y el destinatario no es el de la espera, sino la posibilidad de que la escritura continúe, porque el destino es, de algún modo, insaturable siempre: “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” (en Deleuze, Guatari; 1978).

No hay intercambio recíproco de imágenes entre Parra y Favre, ni correspondencia de cuerpos que circulan entre líneas, es ella la que escribe su cuerpo y el del otro: “Yo no tengo siquiera el cabello que dejas en el peine caído. Nada tengo de ti, fuera de una promesa que palpita en el aire, sin risa ni soporte, sin amarras, sin bordes, sin contornos, sin motor que mantenga su figura deforme” (146). Por eso los fantasmas la obligan a escribir continuamente, aún cuando la escritura sea repitencia, la necesidad de capturar la voz del otro: los amantes jamás pueden decir verdaderamente “te amo”, sino “te amaba en el momento en que te escribía”. Los presentes se acumulan por necesidad de correspondencia, pero nunca alcanzan su estatuto; el presente, como el fantasma, es ontológicamente imposible.

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. Y si del lado del destinatario se impone un vacío, apenas “una mentira que vuela como mariposa que vuela alrededor de la luz” (189), la carta, fragmentaria e incompleta, no puede si quiera apelar a otras para repasar respuestas o esperar más precisiones; la muerte, siempre acechando como amenaza ante el fin de la correspondencia, es fantasma proyectado sobre los demás, de los que no se tiene nada, ni voz ni cuerpo, ni cabello ni noticias. Y cuya falta contrasta con un deseo de lo que deberían ser: “Yo entiendo que las cartas deben ser para



atornillar la relación humana, abriendo el corazón y tratando de penetrar en él por un hilito que vibre de cariño y amistad por lo que somos como seres humanos” (Carta a Borghero, 2009:139).

Lo que aparece entonces es la muerte como un estatuto indeterminable, siempre perturbador, que va ciñendo la obra de Parra en distintos puntos de su escritura. Sin embargo nunca *es* lo último, ni siquiera el reposo, sino un final provisorio, repetitivo, del que no sabemos nada, y donde lo que acecha es esa condición misma de provisoriedad. Para Parra se puede estar muerto por años, se puede estar muerto y decirlo, pero esas ideas podrían ser sólo representaciones de lo que cristaliza en el sujeto amante, si no fuera capaz de decir: “quizás ni la muerte sea eterna”. La muerte siempre regresa aunque no termine de llegar, es el retorno lo que la vuelve intermitente, como los fantasmas. 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 transformarse. Maurice Blanchot quizás sea quien mejor ha tratado el problema de la muerte como experiencia límite de la que no podemos dar cuenta pero nunca nos abandona, cuando habla de la “migración sin reposo de la otra noche que nunca llega, pero regresa” (2002:---), recorrido teórico que retoma Nieves Alonso en “La soberanía de la muerte: el caso de Violeta Parra” (2011).

La muerte como aquello que no está al final, sino que pone a inconsistir al sujeto en determinado momentos, se da en las cartas de un modo específico porque la conciencia que se tiene de estar separado del destinatario y de que la relación pueda terminar –si la correspondencia cesa, el enunciador muere– abre un tiempo superpuesto, habitado por fantasmas en el que la muerte está siempre a punto de ocurrir. En ese umbral los cuerpos se dinamizan: un exceso de vida – “¡Qué maravilla el trabajo! La fuerza me crece y la vida me parece más bella” (---)–, o una reserva de energía acumulada en las partes dispersas –“Si



los pantalones, si la guitarra, si el salami, si los cuatro pelos, si... Y además aquí hay un clarinete. Nadie toca aquí clarinete. Sin embargo, aquí está acostadito, tranquilito en un cajón” (189)—, vuelve a los cuerpos un estado de intensificación: “Tú sabes que yo no sé ni dónde estoy parada ni por qué mi corazón se infla como una petaca, que ya no puede más con tanta gente inscrita, que mi cinta magnética adentro de la cabeza se balancea con tanta voz grabada, que la piel de mi mano me burbujea, con tanta huella de mano saludada” (167), o cuando le escribe a Osvaldo Rodríguez:

“Un paseo por los árboles y un contacto físico a través de su dedo pulgar sobre mi mano, acto que se prolongó por más de una hora y que reventó como una violenta flor al medio del invierno, cuando su sangre y la mía empezaron a echar andar todos los engranajes de su motor y el mío. Casi delante de todo el vecindario, y la luz de azul más azul, recibí de él un beso. No de un hombre: de un león hambriento era ese beso. De un león jamás salido de su león interior. Me dolió ese beso y me dolieron todos los que recibí después, que me llevaron a la cama tres veces, para mejor conocimiento del león. Bien.”

Es decir, pareciera que en ese espacio abierto al otro, que no abre su corazón, que es económico, a quien ya se le han mandado más de seis cartas, o bien que se “quiere atornillar en la relación humana” como le dice a su amiga Adriana, en ese tiempo superpuesto, los fantasmas se conjuran con nuevos cuerpos. Hombre clarinete, pantalones que amanecen solos, flores que revientan y remiten a la sangre de engranajes, pieles burbujeantes, la mariposa desbordada de tripas que citamos en el capítulo III, la cabeza perdiendo masa, los huesos deformados por un traje de madera, cuerpos que excretan de la escritura y se defienden de los hombres fantasmas: “A las seis de la mañana me acosté agotada y completamente triste. Un año nuevo sin ti. Mala suerte. Tengo un hombre fantasma. ¿Cuándo tendré un compañero a mi lado? Parece que los chinitos no se han



hecho para mí. Parece que no estoy en este mundo porque siempre me encuentro volando muy sola” (178).

En las cartas de Violeta Parra, la relación cuerpo-muerte es agónica, en el sentido de lucha y agonía. En tanto escritura, la correspondencia está condenada a continuar como murmullo de aquello que late constantemente. No es esclarecimiento, sino intensidad sin descanso. Si el camino que evitaba la teleología en la escritura de las *Décimas* con respecto a *Cantos* era aquel por el cual se pensaba en los efectos de lectura que el movimiento de lo colectivo a lo singular producía, y no en qué de la tradición incorporaba Parra para construir su autobiografía versada, en las cartas, cuando leemos “Puede que ni la muerte sea eterna” es imposible eludir “Adiós corazón amante” que pone en suspenso la perdurabilidad del espacio donde reposaría la muerte, o el encuentro de los amantes después de la muerte.

Ahora bien, por qué los fantasmas, dónde habitan esos fantasmas ante los que la artista se desnuda: entre el ataúd y el discurso ridículo, entre el cuerpo y la escritura. Parra tiene conciencia de mantener una relación con sus propios fantasmas y los de sus destinatarios, a todos les reclama la voz, el cuerpo, les reclama que se materialicen, como ella en el espesor de la letra escrita. Si los corresponsales, según Bouvet se construyen y terminan siendo no sólo artífices, sino arte-factos de una materia sospechosa (2006:---), Violeta Parra queda ella sola como un aparato inútilmente desplegado: que escribe indiferente, muchas veces, al transcurrir del tiempo de quien la lee.

Así, en el grado de despojo y soledad absoluta Violeta Parra en muchos pasajes, parece componer una plegaria, donde el otro es visiblemente más recreación que destinación. Entonces la lógica que exigiría cierta continuidad en las figuras y la sintaxis se rompe, secuestrando la prioridad del enunciado, como señala Barthes en *Fragmentos de un*



discurso amoroso. Las figuras estallan, no pueden articularse, saltando de un tema al otro, al mismo tiempo que el texto repite siempre un elemento:

Mañana viernes tendrás tu máquina fotográfica. Qué pena no estar allá para compartir tu alegría. En la noche me llamarás y yo podré decirte algunas cosas que se anudan en la garganta y me visitan el pensamiento. Cuéntame todo, Gilbert. Yo quiero conocerte. Es justo que después del tercer año que llevamos, yo quiera conocerte bien. A mayor sinceridad, mayor tranquilidad.

(...)

Chinito, tienes que quitar el hielo de la ropa que hay en la olla. No la pongas afuera, por favor.

(...)

Para ser agradable hasta en la distancia, no comenté nada de lo que en Gêneve me hizo llorar. No te olvides de dejar corriendo el agua, para que no vaya a faltarte. Ah, una cosa muy importante: retoma lo más luego que puedas tu clarinete.

La ausencia no causa olvido,
cuando dos se quieren bien
aumenta más el amor
cuando no se pueden ver.

Dice una estrofa de una bella canción chillaneja, y yo la repito con pena porque no sé nada lo que pasa detrás de mi puerta cerrada.

600 km. Gêneve. 15 rue Voltaire. Visitas. Gente que se aburre. Gente que juega con la sagrada cama. Mujeres negativas que se mueren contando historias de amor, mujeres que van de cama en cama obsesionadas con el sexo. 600 km. 15 rue Voltaire. Visitas negativas. Amistades nocivas. Como la literatura nociva, como el cine nocivo. Confío en Daniel; no hay cerca de ti ni una persona que valga más que él. Me parece que estaba triste. Qué crimen hacer sufrir a un tipo como Daniel. Yo lo admiro y le quiero. Estoy segura que esa barba se la ha dejado solamente porque está muy triste. Qué suerte que sea amigo tuyo. 600km, Gilbert, no es nada cuando no se traiciona; pero, cuando sí, una cuadra es mucho.

Es terrible la vida. Yo quisiera estar allá, pero estoy aquí.

Au 5ème étage, moi.

Tú eres de piedra,
yo soy de piedra.

El individuo que pone 600 kilómetros entre tú y yo,
¡y con lo celosa que soy!



¡Mentira!

Teatro puro. Porque si soy realmente celosa ¿cómo, de dónde sale la fuerza que me trajo a la capital de Rimbaud?

Del individuo, como un pájaro de bueno.

Como un pájaro de débil.

¿Hasta cuándo los disparos de la inmunda cazadora sobre el alma de este pájaro? Echa llave, doble llave a tu jaula y a tu nido. No dejes que te manchen con tu sangre desteñida con el filo de tus uñas, saca el ojo de la puta. Con la fuerza que hay adentro del rincón de tu cerebro, cierra puertas y ventanas, que no entren los obscenos, que los buitres se devoren otros muertos. (...)

Reblanquea nuevamente con tu música tus muros, tus pañuelos, tu cuchara y el camino que hay del pan a tu criterio, hasta el último minuto de tus ojos entreabiertos.

Con el humo se distinguen las verdades desteñidas.

Con el vino se distinguen las verdades transformadas.

Con el ruido no se sabe si los gritos son de hambrientos o bandidos.

Mira el fuego que te traen, es el peor de los infiernos.

Mira el beso que te ofrecen.

Todavía no se seca la saliva precedente. Todavía están morados con las huellas de otros dientes. Que tu oído se haga el sordo al gemido que deslizan. Es el lazo que en bosque degolló mil pajarillos.

Ten cuidado con el baile que te aplican dos pupilas de colores. Hace siglos que le bailan al marrueco en cualquier hombre.

Esta es toda mi oración, día y noche la repito. De esa forma me defiendo de la mierda del camino.

Es mi vaca con su leche que alimenta mi destino.

Es mi manta, mi revólver, que me ahuyenta al enemigo y hace fuerte mis dibujos cuando clavo mis tejidos.

Es ridículo llamarme celosa, yo que puedo volar por meses en otros montes.

Caminar no lo veo, no lo oigo reír, otros ojos te ven, otros oyen tu risa. Otros los que reciben tu eterno buenos días.

Los que ven cómo inclinas tu cabeza en la vida. Cómo alargas la mano cuando mezclas y pintas, cómo suben tus piernas ataúdes tranvías. Cómo llevas el pan a tu boca encendida. Cómo al horno entregas el color de sus chispas.

Cómo das a tu sopa su sabor a sandía.

Yo no tengo siquiera el cabello que dejas en el peine caído.

Nada tengo de ti, fuera de una promesa que palpita en el aire, sin risa ni soporte, sin amarras, sin bordes, sin contornos, sin motor que mantenga su figura deforme.



Bueno, entonces no la llames celosa a la pájara ausente, que de valle a montaña va cantando sus celos. Y el motivo que llora, conviviente esqueleto, con el alma en su cuerpo, con su carne y su pelo, estás lejos más lejos que el demonio y el viento.

La verdad es que tengo la mirada en el suelo.

Cállate, tonta grande, qué diría la gente si supiera las cosas que envenenan tu seso (lo que hay adentro del cerebro).

Ya ves, Chinito, cómo no para nunca esta cosa que me sale de la cabeza. Si en vez de letras fuera hilo, tendría para coser todas las heridas del mundo, y desde luego que podría coser el hocico de todos los que hablan mal de mí, y estos son más de lo que creo.

Guarda mis cartas, Chino. Van a servir después, cuando la Titina quiera conocer los secretos de su abuela.

Porque en el este mundo ni los muertos están tranquilos.

(2009:142-147)

La cita es muy extensa, pero sólo haciendo ese recorrido de lectura es posible comprender a qué nos referimos cuando decimos que el *yo*, ante la imposibilidad de afirmarse en una construcción de sí, da paso a lo desconocido, lo más impropio e indomesticado. También en este cita los cuerpos entran en contacto con otras materialidades y se transforman, o permanecen yuxtapuestos como en “tus piernas ataúdes tranvías”, o “conviviente esqueleto, con el alma en su cuerpo, con su carne y su pelo”.

Las cartas de Violeta Parra, las que podemos conocer, aún frente a la precariedad documental que ofrece la única edición existente, ingresan a la obra no como un espacio privilegiado donde explorar la construcción de una imagen de artista, o rastrear fuentes doctas de lo que no se da a leer en la obra que preparó para editar, sino en relación de continuidad (problemática, superpuesta, heterogénea, discontinua) con el resto de las manifestaciones artísticas. Tampoco se trata de que en las cartas existan los mismos temas



que en *Décimas autobiográficas* y *Cantos folklóricos chilenos*, por ejemplo, sino que la mirada debería ser a la inversa: del conjunto de la obra, establecer los momentos en que la escritura insiste en volver a pasar por los mismos lugares, lugares que en este caso, el cuerpo y la muerte, posibilitan la ocurrencia de otra voz del folklore. Y ese acontecimiento no está identificablemente posicionado en una de las unidades de la obra, sino que irrumpe desde ese mismo camino, en tanto que es allí donde resuena la afirmación inconsistente, olvidada del reposo, que habla cuando todo ha sido dicho y nada ha comenzado, que le retira a la palabra el derecho y el poder de interrumpirse (Blanchot, 2002).

Bouvet, en su libro *La escritura epistolar*, hace una valiosísima aclaración en torno al intertexto en las cartas, que parece ser “menos el eco de otra correspondencia, o la huella de una retórica de manual, que el autotexto consciente que reinserta la variación en la escritura de la carta” (---:---), es decir que, al modo de una escritura en proceso, su expresión siempre es modelada por los enunciados anteriores, incluso los que están fuera del epistolario.

Las cartas son materialidad de escritura en la que se traza el recorrido insistente de los cuerpos, como un modo de pensar su vínculo con el arte y la escritura, en una invención de las articulaciones posibles entre arte y vida. El cuerpo, siempre entre los fantasmas y la muerte, es el campo pugnado, batallante, donde la tradición y la firma se dan encuentro, donde los sentidos oscilan, se contradicen y continúan extendiéndose sobre los lienzos y las gigantescas arpilleras bordadas.

Ya habíamos planteado el modo en que muchas veces, ciertas imágenes se vuelven decididamente metamórficas en el contacto con la obra visual; eso, que en *Décimas autobiográficas* es una insistencia a partir de la distancia –entre letra y cuadro–, en la escritura epistolar parecería superponerse. Ricardo Morales, en “El hilo de su arte”, lo



planteó claramente, también desde la idea de lo espectral que se presenta en lo que esos cuerpos transfigurados abren:

Como en el transcurso de los años los seres se nos hacen transparentes, Violeta hizo de esta facultad una de las razones más absolutas de su pintura. Por ello convirtió a los humanos en entidades fantasmales, desposeyéndolos de su consistencia material, para representarlos como aparecidos, en concordancia con las apariciones que se presentaban en el pensamiento. Con sus largos cortejos funerarios, su repertorio de personajes solos y enlutados, con sus cabezas vacías, impersonales, dispuestas en hiladas e hileras, como decapitados o fantechos que nos dieran su última mirada, esta pintura significó, de tal manera, “lo más profundo” que había en su autora, aun cuando fue a la par el más extraordinario análisis espectral que se haya efectuado sobre la humanidad doliente en la pintura chilena. (2012:54).

Es una tarea pendiente explorar todas las nuevas líneas que se abren cuando la obra visual de Violeta Parra entra en contacto con su escritura. Especialmente porque en ese aspecto se ponen en juego nuevas convergencias y divergencias en relación a las vanguardias históricas, respecto a las cuales aquí se planteó una diferencia importante, pero que se vuelve mucho más compleja al pensar el vínculo de Parra con muralistas mexicanos como Siqueiros, Guerrero, o con el pintor Roberto Matta, o rasgos de su estética con la de Marc Chagall. En ese camino, las imágenes incluidas en el anexo tienen la función de que pueda seguirse el diálogo con la escritura que se desarrolló a lo largo de esta tesis. Otra discusión pendiente es su inclusión en el Diccionario de los pintores *naif* del mundo entero, en Francia, según ella misma cuenta a Gilbert Favre en una carta, así como también dar cuenta de la relación de sus figuras humanas con algunos grabados de la Lira Popular, del bordado como práctica popular campesina corriente que se ve conmovido en el hecho de que Parra decida realizar trabajos sobre arpilleras de tamaño gigantesco sin utilizar patrón de dibujo.



Esas filiaciones posibles con el arte de vanguardia, la clasificación ligera como “naïf”, los curiosos vínculos de su obra visual con el arte popular, y otros aspectos que aún es necesario indagar, confirman, en el mismo sentido que la potencia de su poética para intervenir política y culturalmente, lo inclasificable y resistente que permanece la obra de Violeta Parra.



Conclusiones

En 1968, invitado por la Universidad Católica de Chile, José María Arguedas hace uno de los señalamientos más interesantes sobre la obra de Violeta Parra. Provocativamente para la época, ubica a Parra en consonancia con compositores como Paul Roberson, Marian Anderson, Bartok o Manuel de Falla. Eso podría considerarse sólo un gesto si no hubiera sido más bien la punta de lanza para hacer una reflexión contundente sobre el modo en que la crítica encuentra, muchas veces, sus limitaciones en el arte popular: “Siempre consideramos como algo excesivamente audaz, como una herejía, alternar ejemplos latinoamericanos con ejemplos europeos. Esto forma parte del colonialismo mental de nuestros países, del que creemos que nos hemos liberado, pero que aún pesa muchísimo, incluso entre las personas que piensan con mayor audacia en América Latina. Ella es lo más chileno que yo tengo la posibilidad de sentir; sin embargo, es lo más universal que he conocido en Chile, porque en ella está contenida esta amalgama formidable que es Chile.” (1968: 66-76).

La cita de Arguedas en esta conclusión tiene un lugar privilegiado porque nos invita a pensar si acaso Violeta Parra, interviniendo desde la escritura de un cuerpo imprevisto al orden representacional, no llevó su poética hasta el límite de una operación descolonizadora del folklore respecto de la cultura letrada. Dar cuenta de esa potencia, exhibiendo el acto de una escritura que no preserva sino que conmueve y hace aparecer lo que parecía sedimentado sin rastros de diferencia, fue el objetivo de esta tesis. Para ello fue necesario poner en contacto la producción de Violeta Parra con interrogaciones radicales sobre la obra y el archivo, ya que sólo así era posible permanecer pegados a la exigencia más íntima de



una obra que resiste las interpretaciones sistematizadas. Es decir, tomando como política de lectura una perspectiva anti-teleológica y proponiendo un problema que atravesase no sólo las distintas manifestaciones artísticas de Parra, sino el espacio entre ellas, se pudo complejizar la relación entre Firma y tradición, porque se evidencia así lo que esa poética le hace al acervo folklórico sacándolo del lugar alterizado.

Quedan muchas aristas abiertas a ser estudiadas en detalle, una de ellas, que convoca especialmente la hipótesis y el desarrollo de este trabajo, es el proyecto de La Carpa en La Reina, que puede leerse no sólo como el momento en que Parra abandona sus actuaciones, muestras y recitados de forma individual para conformar un espacio donde esa “maquinita folklórica” que refiere en las cartas crezca exponencialmente; La Carpa es también una oposición al museo, la intemperie del archivo, de sus cuadros, de sus cuadernos, recopilaciones, instrumentos. Por otro lado, es necesaria una investigación que genere las nociones pertinentes para pensar los cuerpos de la obra visual de Parra en sus convergencias y divergencias con la Historia del Arte.

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA DE VIOLETA PARRA

- PARRA, Violeta (1976) [1970]. *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*. Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad. Universidad Católica de Chile.
- ----- (1979). *Cantos Folklóricos chilenos*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento.
- ----- (1965). *Poésie populaire des Andes*. París, François Masperó. Traducido por Fanchita González-Batlle.
- ----- (1966). *Últimas composiciones de Violeta Parra*. Santiago de Chile, RCA-Víctor CML2456
- ----- (1959). *La cueca presentada por Violeta Parra*. Odeón LDC36038
- ----- (1959). *La tonada presentada por Violeta Parra*. Odeón LDC36038
- ----- (1957). *El folklore de Chile*. Odeón LDC36019
- ----- (1958) [1956]. *Cantos de Chile. Presente Ausente*.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE VIOLETA PARRA

- ALONSO, María Nieves (2011). “La soberanía sobre la muerte: el caso Violeta Parra”. Publicado en *Atenea* 504, Segundo semestre, pp. 11-39.
- 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.
- ARGUEDAS, José María (1968). “Violeta Parra: análisis de un genio popular hacen artistas y escritores” en *Revista de Educación* 13, pp. 66-76.
- BRUGMAGNE, Magdelaine (1965). <http://www.violetaparra.cl/sitio/archives/47>
- CANALES CABEZA, Reiner (2005). *De los Cantos folklóricos chilenos a las Décimas. Trayectoria de una utopía en Violeta Parra*. Tesis de Magister 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 (editor). Lima, Latinoamérica Editores.

- CASTILLO, Yenny Ariz (2011). “Árbol de la vida, la arpillera de Violeta Parra en la obra de Soledad Fariña” en *La Palabra*, N°19, julio-diciembre, pp47-56.
- CÉSPEDES, Mario (1960). “Entrevista de Mario Céspedes a Violeta Parra” en www.cancioneros.com (Archivo Digital de Hannes Salo)
- DAZA, Paulina y MARTÍNEZ, Marcia (2011). “Escrituras de territorios, huertas y jardines en algunos textos de Gabriela Mistral y Violeta Parra” en *Guardo el signo y agradezco. Aproximaciones críticas a la obra de Gabriela Mistral* (Fáunderz, Oelker, comps). Concepción, Universidad de Concepción.
- MANNS, Patricio (1986). *Violeta Parra. La guitarra indócil*. Concepción, Ediciones LAR.
- MILLARES, Serena (2000). “Geografías del Edén: la poesía trovadoresca de Violeta Parra” en *Anales de literatura chilena*. Años I, Número I, 167-179.
- MIRANDA, Paula (2001). *Las décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva*. Tesis de Magister en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Publicada en Universidad de Chile: <http://www.cybertesis.cl>
- ----- (2005). *Identidad nacional y poéticas identitarias. Gabriela Mistral – Vicente Huidobro – Pablo Neruda – Violeta Parra (1912-1967)*. Tesis para optar el grado de Doctora en Literatura con Mención en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Publicada en Universidad de Chile: http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2005/miranda_p/html/index-frames.html
- MORALES, Leónidas (2003). *Violeta Parra: la última canción*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- MORALES, Ricardo (2012). “El hilo de su arte” en *Violeta Parra. Obra visual*. Santiago de Chile, Ocho Libros.
- MOLINA, Héctor (2000). “Violeta chilensis: una estética de la resistencia”. Tercer encuentro chileno de semiótica “Globalización, desentramiento, fragmentación y la construcción de nuevas identidades”. Disponible en: http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/vp/s/vpsobre0063.pdf
- MÜNNICH, Susana (1997). “Los temas de la muerte y de la pobreza en las *Décimas* de Violeta Parra” en *Mapocho*, Primer Semestre 1997. Número 41, pp 43-53.

- ----- (2004). “El dolor y la risa en las *Décimas* de Violeta Parra” en *Anales de Literatura Chilena*, Año 5, Número 5, pp 111-133.
- NEVES, Eugenia. (1996) “La obra de Violeta Parra: una osadía personal y una odisea cultural”. Homenaje a Violeta Parra con motivo de la tercera edición de *Violeta del pueblo*. <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/03/vida/ENEVES1.HTML>
- LINDSTROM, Naomí (1995). “Las décimas de Violeta Parra: versos autobiográficos y crítica cultural”. En *Discurso femenino actual*, Adelaida López de Martínez (comp.), San Juan, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico.
- LÓPEZ, Iraida (2010). “Al filo de la modernidad: las *Décimas autobiográficas* de Violeta Parra como literatura”. En *Anales de Literatura Chilena*. Año 11, Número 13, 131-150.
- OPORTO VALENCIA, Lucy (2007). *El diablo en la música. La muerte del amor en “El gavilán” de Violeta Parra*. Viña del Mar, Altazor.
- OSORIO, Francisco. 2005. “Música popular y postcolonialidad. Violeta Parra y los usos de lo popular en la nueva canción chilena” en *Actas de la IASPM* en el VI Congreso de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular. <http://www.iaspmal.net/anais/buenosaires2005/pdfs/>
- PARRA, Isabel (2009). *El libro mayor de Violeta Parra. Un relato biográfico y testimonial*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- RODRÍGUEZ, Osvaldo (1999). “Violeta Parra: dos poemas de amor destinados al canto” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Año 28, pp.1141-1150.
- RUIZ ZAMORA, Agustín (2006). “Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción Chilena” en *Cátedra de Artes* N°3, pp.41-58.
- SEPÚLVEDA, Fidel (1991). “Nicanor, Violeta, Roberto Parra. Encuentro de Tradición y Vanguardia” en *Aisthesis* N°24 (pp: 29-42). Instituto de Estética de Facultad de Filosofía – Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile.
- STEDILE LUNA, Verónica (2013). “Silencio palabra infierno. Encuentro con Nicanor Parra” en *Estructura Mental a las Estrellas* N°5 Año V, pp78-83
- ----- (2011). “Formas de caer hacia arriba. La escritura en movimiento de Violeta Parra” en *Actas del IV Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*.

<http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/stedile.htm>

- ----- (En prensa). “El cuerpo y el archivo. Apuntes para una noción de obra en Violeta Parra”. En *Actas del V Congreso Internacional de Literatura* - UBA 2012.
- TORRES ALVARADO, Rodolfo (2004). “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena” en *Revista Musical Chilena*, Año LVIII, Enero-Junio, n° 201, pp53-73.
- VERA, Luis (2005). *Viola chilensis*. Chile, Sello Alerce.
- WOOD, Andrés (2011). *Violeta se fue a los cielos*. Chile, Wood Producciones, BossaNova Films, Maíz Producciones.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA EN GENERAL

- ANDRADE, Mario (2002). *O Turista Aprendiz*. Belo Horizonte, Itatiaia
- ANTELO, Raúl. “*Lejanacercanía: la lucha de los espacios inventados*”. Conferencia 2012 en USAM.
- ARANEDA, Rosa. *Aunque no soy literaria*. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX. Micaela Navarrete compiladora y editora. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile. Santiago de Chile, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- BARRENECHEA, Ana María (1990). “La epístola y su naturaleza genérica”. En *Dispositio* Vol. XV, Nro. 39, pp. 51 – 65.
- BLANCHOT, Maurice (2002). *El espacio literario*. Madrid, Editora Nacional.
- ----- (2009). *La conversación infinita*. Madrid, Arena Libros.
- BOUVET, Esperanza Nora (2006). *La escritura epistolar*. Buenos Aires, Eudeba.
- CATELLI, Nora (2007). *En la era de la intimidad*. Seguido de *El espacio autobiográfico*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- CASTRO, Eduardo (2004). *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- CARRASCO, Iván (2008). “Procesos de canonización de la literatura chilena” en *Revista de Literatura Chilena*. Noviembre, Número 73, pp. 139-161
- CHARTIER, Roger (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires, Katz.
- CRAGNOLINI, Mónica (2007). “*Adieu, adieu, remember me*. Derrida, la escritura y la muerte” en *Derrida, un pensador del resto*. Buenos Aires, La Cebra.

- DALMARONI, Miguel (2009/2010). “La obra y el resto (literatura y los modos del archivo)” en *Telar* N° 7/8 Año VI. pp.:9-30. Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- DE CERTEAU, Michel (2004). “La belleza del muerto” en *La cultura en plural*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- CHICOTE, Gloria (2004). “La poesía popular impresa en español: otra historia de la recepción literaria” en *CELEHIS – Revista del Centro de Literaturas Hispanoamericanas*. Año 13, N°6. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- DELEUZE, Gilles; GUATARI, Felix (1978). *Kafka por una literatura menor*. México D.F., Ediciones Era S.A.
- DERRIDA, Jacques (1971). “Firma acontecimiento y contexto”. Edición Digital Derrida en Castellano: www.jacquesderrida.com.ar
- ----- (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta. (Traducción de Paco Vidarte.) Edición Digital Derrida en Castellano
- ----- (1971). *De la Gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- ----- (2013). “Archivo y borrador” en *Palabras de archivo* (Gagriela Goldchluk y Mónica Pené compiladoras). Santa Fe, Ediciones Universidad del Litoral y Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA ARCHIVOS).
- ----- (1981). “He olvidado mi paraguas”. *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Valencia, Pre-textos. Traducción de M. Arranz Lázaro. Edición Digital Derrida en Castellano: www.jacquesderrida.com.ar
- 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.
- ----- (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción de Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- ----- (2002). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Traducción de Mariana Miracle. Barcelona, Paidós.
- ESCOBAR, Ticio (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile, Metales Pesados Ediciones.
- FACUSE, Marisol (2011). “Poesía popular chilena: imaginarios y mestizajes populares” en *Atenea* N°504, II Sem 2011.
- FOFFANI, Enrique (1994) “De la constitución del sujeto en *Trilce*”. En: *Vallejo. Su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*. Universidad de Lima. Agosto 25-28 de 1992. Universidad de Lima, 1994. Tomo I. pp.133-144.

- GERBAUDO, Analía (2013). “Archivos, literatura y *Políticas de la exhumación*” en *Palabras de archivo* (Goldchluk, Graciela y Pené, Mónica comps) pp.57-86. Santa Fe, Universidad del Litoral. CRLA Archivos.
- ----- (2009/2010). “Archivos de tela, celuloide y papel. Insistencias del arte y de una teoría en (de)construcción” en *Telar* N° 7/8 Año VI, pp.:31-50. Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- GIORDANO, Alberto (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires, Mansalva.
- ----- (2011). *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- ----- (2001). *Puig. La conversación infinita*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- GONZÁLEZ SOURCE, Juan Pablo (2005). “The Making of a Social History of Popular Music in Chile: Problems, Methods, and Results Author(s)”. En *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 26. Número. 2, pp. 248-272
- ----- (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- GOLDCHLUK, Graciela – PENÉ, Mónica (2013). “Instrucciones para archivar un pájaro” en *Palabras de archivo* – Graciela Goldchluk y Mónica Pené (comps). En prensa.
- ----- (2010) “Archivos de escritura, génesis literaria y teoría del archivo” en *Actas de la I Jornada de Intercambio y reflexión acerca de la investigación en Bibliotecología*. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- ----- (2009). “El archivo por venir, o el archivo como política de lectura”, en *Actas VII del Congreso Orbis Tertius*. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Teoría y Crítica Literaria.
- GRÉSILLON, Almuth (1994). “¿Qué es la crítica genética?” en *Filología*. Número especial: Crítica Genética. Año XXVII, 1-2; pp.25-52. Universidad de Buenos Aires; Facultad de Filosofía y Letras; Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”.
- HAMACHER, Werner (2011). *Para – la Filología. 95 Tesis sobre la Filología*. Buenos Aires, Miño y Dávila Editores.
- HAY, Louis (1994). “La escritura viva” en *Filología*. Número especial: Crítica Genética. Año XXVII, 1-2; pp.5-24. Universidad de Buenos Aires; Facultad de Filosofía y Letras; Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”.

- MAILHE, Alejandra (2004). “Un viaje por los pliegues del sujeto. Del consumo a la aprehensión del “otro” en *O turista aprendiz*”, en Revista *Orbis Tertius*, IX (10)
- MOLLOY, SYLVIA (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. D.F. México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.
- NANCY, Jean-Luc (2003). *Corpus*. Madrid, Arena Libros.
- LEBRAVE, Jean-Louis (1994). “La crítica genética: ¿una nueva disciplina o un avatar moderno de la filología?” en *Filología*. Número especial: Crítica Genética. Año XXVII, 1-2; pp.53-74. Universidad de Buenos Aires; Facultad de Filosofía y Letras; Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”.
- LE GUERN, Michel (1985). *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- LOIS, Élida (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires, Edicial.
- PALLEIRO, María Inés (1994). “El relato folklórico: una aproximación genética” en *Filología*. Número especial: Crítica Genética. Año XXVII, 1-2; pp.153-174. Universidad de Buenos Aires; Facultad de Filosofía y Letras; Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”.
- *Revista Tarja*. (1955 – 1957). Dirección: Busignani, Calvetti, Fidalgo, Groppa, Pantoja. San Salvador de Jujuy.
- RAMA, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores.
- ----- (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- RAMOS, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. D.F. México, Fondo de Cultura Económica.
- RICOEUR, Paul (1977). *La metáfora viva*. Buenos Aires, Ediciones Megápolis.
- ROMERO, José Luis (2001). *Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- VARA SÁNCHEZ, Carlos (2011). *Jean-Luc Nancy. Origen y experiencia de la presencia*. Tesis de Maestría dirigida por el Dr. Amador Vega Esquera, en Estudios Comparatius de Literatura, Art i Pensament en la Universitat Pompeu Fabra.
- VICUÑA CIFUENTES, Julio (1912). *Romances populares y vulgares. Recogidos de la tradición oral chilena*. Santiago de Chile, Imprenta Barcelona.





Anexos

ANEXO I. Índice de Cantos recogidos por Violeta Parra.

- Fondo Gabriela Pizarro en Archivo de Cultura Tradicional (Concepción)
- Fondo Museo Hualpén en Archivo de Cultura Tradicional (Concepción)
- Carpeta de *Cantos folklóricos chilenos* en Colección Eugenio Pereira Salas del Archivo Bello. Universidad de Chile (Santiago)

Anexo I.b. CD con imágenes.

ANEXO II. Diario de registro contable con poemas sueltos.

- Carpeta del archivo personal de Catalina Rojas.

ANEXO III. Imágenes de la obra visual



ANEXO I. Índice de Cantos recogidos por Violeta Parra.

El anexo I, que contiene el índice de los cantos recogidos por Violeta Parra existentes en el Fondo Gabriela Pizarro, Fondo Museo Hualpén, y Colección Eugenio Pereira Salas, está organizado de la siguiente manera:

En primer lugar se indica el número de canto y a qué fondo o colección pertenece; luego en negrita se transcribe el título que utilizó Parra para el folio completo, o para cada canto (cuando no hay título se detalla “Sin título”).

En segundo lugar se transcribe el primer verso del canto. Cuando se trata de cantos con cuarteta, se transcribe el primer verso de la cuarteta también.

En tercer lugar se transcriben los datos del cantor/a que anotó Parra en la hoja, y otros comentarios o llamados de atención, como los que parece dirigir a Gastón Soublette. Cuando no hay datos o comentarios no se detalla nada. Lo interesante de esas anotaciones que hace Parra es que a partir de eso se ve claramente la fuerza de la noción de Firma, porque en muchos casos (que se dan en la Colección EPS, y algunos cantos encontrados en el Archivo personal de Catalina Rojas, detallado en el Anexo II), cuando hay versos propios, utiliza la tercera persona. Nunca dice “mía” o “míos” refiriéndose a una estrofa, unos versos, sino “de Violeta Parra”.

En cuarto lugar se detalla mediante siglas dónde se encuentra disponible ese canto. Es importante aquí destacar que en cuanto a la discografía se decidió excluir antologías póstumas o preparadas por otros artistas.

En quinto lugar indicamos el número correspondiente a la Imagen Digital para que se pueda consultar la copia digital cuando sea necesario.



Finalmente, incluimos un campo de “Observaciones” para detallar allí los comentarios que se presentaron como relevantes. Siempre que se incluya un pequeño texto o enunciado proveniente del mismo trabajo de archivo se indicará en el campo “Observaciones”. Si hay enunciados no indicados en tal campo es porque corresponden a las anotaciones de Parra.

Es importante en este sentido tener en cuenta que puede faltar alguno de esos campos, ya sea que el canto no se encuentra registrado en ningún lugar al que se haya tenido acceso o que Parra no realizó ninguna acotación.

Por último cabe destacar que cuando la imagen presentó problemas de transcripción, como escasa claridad de la letra o mecanografiado o ambigüedad en algunas de las anotaciones, se decidió reproducirla.

Siglas:

PPA: Poésie Populaire des Andes (1965)

CFCh: Cantos Folklóricos Chilenos (1979)

TVP: Toda Violeta Parra (1988)

HS: Hannes Salo. Archivo Cancionero Diario Digital. <http://www.cancioneros.com/>

LT: La tonada presentada por Violeta Parra. (DISCO) (1959)

LC: La cueca presentada por Violeta Parra (DISCO) (1959)

EFCh: El folklore de Chile (DISCO) (1957)

Fondo Gabriela Pizarro del Archivo de Culturas Tradicionales.

GP.0001. “Atención, mozos solteros”

“Atención, mozos solteros”

Elena Saavedra. 65 años. Analfabeta. Lautaro. (Décimas por consejo).

LT – HS.

ID: 100_4158

GP.0002 “Un reo siendo variable”

“Un reo siendo variable”

Manuel Jesús Roao. 70 años. Analfabeto. El Totoral Viejo-Isla Negra. Tonada a lo Humano:
Verso por travesura.

LT – PPA – TVP – HS.

ID: 100_4158

Observaciones: En *PPA* aparece como “Verso por el ladrón profano” y tiene cuarteta y despedida. Hannes Salo observa esa diferencia comparando el libro editado en Francia con la grabación de *LT*, que ahora encontramos coincidente con el canto transcrito.

GP.0003 “El angelito”

“Qué glorioso el angelito”

ID: 100_4159

GP.0004 “Cupido me da un consejo”

“Cupido me da un consejo”

Cueca. Francisca Tapia.

HS (s/l)

ID: 100_4160

Observaciones: Según Hannes Salo esta cueca está registrada con el número 45451 en la lista derechohabiente de Violeta Parra en la Sociedad de Derechos de Autor de Chile.

GP.0005 “Ángel de luz”

“Ángel de luz, de aromas y de nieves”

ID: 100_4161

GP.0006 “Soberano Rey de copa”

“Soberano rey de copa”

Rosa Viveros Hualqui. Cueca

ID: 100_4162

GP.0007 **“Estoy por darme un destierro”**

“Estoy por darme un destierro”

ID: 100_4163

Observaciones: es curioso que los versos no estén agrupados por estrofa, y no haya referencia a ningún cantor o cantora. Similitudes con “La Desgracia”.

GP.0008 **“Salí de las azucenas”**

“Salí de las azucenas”

Tonada del coleo.

CFCh – HS.

ID: 100_4164

GP.0009 **“Mi negra cuando se fue”**

“Mi negra cuando se fue”

José de las Nieves. 36 años. Ñipas

ID: 100_4165

GP.0010 **“El canario”**

“El canario es muy celoso”

Esta cueca fue tomada de Sebastiana Castillo. De 33 años. Vive en Cueriligüe, Ramal de Tomé. Aprendió de su madre de 77 años.

HS

ID: 100_4166

Observaciones: Hannes Salo recoge la versión del disco *20 cuecas recopiladas por Violeta Parra*, compilado por Gabriela Pizarro. En su versión, el final de cueca utiliza el futuro del indicativo en segunda persona “con el olvido /serás medido”, y no el infinitivo en tercera “va a ser medido”.

GP.0011 **“Esquinazo”**

“Señores y señoritas”

ID: 100_4167

Observaciones: no es el esquinazo más conocido que comienza así, y dice: “Señores y señoritas / vengo toda avergonzada”. Sino: “Señoras y señoritas /del cielo el mejor retazo /la Sra. Mercedes/ les presento este esquinazo. // Ay mamita qué hambre que tengo/ amiguita yo me comiera/ una gallina y un pavo,/ un chanco y una ternera. // Despierta bella señora/ que ya viene el claro día/ ya llegó la melodía/ de laavecilla cantora/ al rayar la bella aurora/ se sienten entonaciones/ para escuchar mis canciones / despierta bella señora”

GP.0012 **“Una niña salió al campo”**

“Una niña salió al campo”

Cueca. Coramida Gallardo Liquiñe.



ID: 100_4168

GP.0013 “Parabienes de casamiento”

“Permitiéndolo la luz”

ID: 100_4169

GP.0014 Sin título

“Son tus ojos los que busco”

Amelia de Montenegro. 64 años. Chillán Viejo

EFCh – HS.

ID: 100_4170

Observaciones: según Hannes Salo, Violeta Parra aprendió este vals de Florencia Durán.

GP.0015 Sin título

“Quisiera estarte mirando”

ID: 100_4171

GP.0016 “Los palomos”

“Ay mi triste palomo”

Floris Brito de Pérez. Villa Alegre de Loncomilla.

ID: 100_4172

GP.0017: “Verso por padecimiento”

“Debajo de un limón verde” (Cuarteta) “Cuando el divino señor”

Estos versos fueron proporcionados por Coramina Gallardo de 23 años, de Liquini, Valdivia. Estos versos que me enseñó Corina era de una viejita que cantaba en las novenas caseras. Este canto se cantó en las novelas a San Sebastián.

EFCh – HS.

ID: 100_4173

GP.0018 Sin título

“Maire mía yo me voy”

Alberto Cruz. Salamanca

PPA. HS (s/l)

ID: 100_4174

GP.0019 Sin título

“La una es la prencipante”

Verso por las doce palabras. A lo divino. Salamanca.

EFCh – HS.

ID: 100_4175



GP.0020 Sin título.

“Tinta papel y estrumento” (Cuarteta). “Los sabios más renombrados”

Me parece Gastón que estos versos son todos cantados con las entonaciones del norte chico. Salamanca.

HS (s/l)

ID: 100_4177

GP.0021 Sin título.

“Cielo primer firmamento”

HS (s/l)

ID: 100_4178

GP.0022 “Verso del fin del mundo”

“El primer día el señor”

Clotilde Vázquez. 90 años. Chillán.

CFCh – PPA- TVP – HS

ID: 100_4179

GP.0023 “A la Habana”

“A la Habana te vas niña”

ID: 100_4180

GP.0024 Sin título

“Maire mía no llores”

HS (s/l)

ID: 100_4181

GP.0025 Sin título

“Setecientos años antes”

ID: 100_4183

GP.0026 “De muy lejos nuevamente”

“De muy lejos nuevamente”

HS (s/l)

ID: 100_4184

GP.0027 Verso por el fin del mundo.

“Por cierto hemos de saber”

A lo divino. Salamanca

HS (s/l)
ID: 100_4185

GP.0028 Sin título.

“No hay cielo pa’ los curaos” (Cuarteta) “El apóstol San Matías”

La torre de Babilonia no va por incompleta. En cambio va este otro por sabiduría. Verso por los doce apóstoles aprendida de Alberto Cruz, 41 años del valle de Choapa, Salamanca Norte Chico, este cantor de velorios aprendió de su padre, pueta popular que cantaba 300 versos. Dice Alberto Cruz que él se había dejado de cantar versos pero como oyó en la radio que los estaban cantando cobró entusiasmo y junto con otros cantores le cantaron de nuevo a los angelitos.

ID: 100_4186

GP.0029 Sin título

“Cimiento sobre cimiento” (Cuarteta) “Cuando el dios omnipotente”

Como no sé qué entonación le pusimos a este verso, te informo solamente de la procedencia de la letra. Casas viejas, cerca de Santiago hay un “Pueta popular” llamado Agustín Rebolledo quien me enseñó además de estos versos corrientes, los escasos versos de contraresto (de Génesis principiaron)

PPA – TVP – HS

Observaciones: Hannes Salo interpreta, por el modo en que están dispuestos los cantos en *Poesie populaires des Andes* que este canto a lo poeta es de Doña Rosa Lorca. De Agustín Robledo, en *CFCh* sólo contamos con “De génesis prenciaron”.

ID: 100_4188

GP.0030 Sin título

“Dios se entregó a padecer”

Rosa Lorca. 54 años. Barrancas

CFCh – TVP – PPA – HS

ID: 100_4189

Observaciones: todas las ediciones tienen cuarteta “No quiero prenda con dueño”, que en original mecanografiado no está.

GP.0031 Sin título.

“Cuatro son los aguadores”

María Burgos. Ñipás

ID: 100_4190

GP.0032 “La porfiada”

“Huichi mamacita mía.”

Rosa Piña. Inostroza



ID: 100_4191

GP.0033 “Desgracia”

“Yo he venido sola al mundo”.

Tonada simple. Rosa Piña Inostroza. De 54 años. La aprendió de su abuela que residió en San Antonio de Naltahua.

ID: 100_4192

GP.0034 Sin título

“Una me deben tus ojos”.

ID: 100_4193

GP.0034 “El clavel”

“Estoy cuidando un clavel”

María Vivanco. 93 años, Quirihue.

ID: 100_4194

GP.0035 Sin título

“Hice un barco y navegué”

ID: 100_4195

GP.0036 Sin título

“Tienes unos lindos ojos”

Rosa Ester Matus. 45 años

ID: 100_4196

GP.0037 Sin título

“Una estrella se ha perdido”

Rosa Ester Matus. 45 años

ID: 100_4197

GP.0038 Sin título

“Me has robado el corazón”

Rosa Ester Matus. 45 años

ID: 100_4197

GP.0039 “Me han dicho que tú casas”

“Me han dicho que tú te casas”

Tonada recogida en Chillán. Doña Clarisa Sandoval. 74 años.

ID: 100_4198

GP.0040 **“Canción”**

“Deja correr la naranja”

Clarisa Sandoval.

ID: 100_4199

GP.0041 **Sin título.**

“Son las mujeres sí”

Zapateado y estribillado.

ID: 100_4200

Observaciones: parecen ser, bien dos cantos, o bien seis cuartetas sueltas.

GP.0042 **“Las castañas”**

“Las castañas son en realidad”

Doña Rosa Lorca. Tonada por estribillo.

ID: 100_4201

GP.0043 **“Las niñas solteras”**

“Oigan las niñas solteras”

Doña Rosa Lorca

ID: 100_4202

GP.0044 **“Las comadres”**

“Aquí me pongo a cantar”

Doña Rosa Lorca.

CFCh - HS

ID: 100_4203

Observaciones: en *CFCh* aparece atribuida a Doña Mercedes Rosa.

GP.0045 **Cuecas de la Carmen Cofre**

“Quien tiene amores no duerme”

Cuecas de la Carmen Cofre. San Carlos. 50 años.

ID: 100_4204

GP.0046 **Cuecas de la Carmen Cofre**

“Dos enamorados tengo”

Cuecas de la Carmen Cofre. San Carlos. 50 años.

ID: 100_4204

GP.0047 **Cuecas de la Carmen Cofre**

“De ser negra no es afrenta”.

Cuecas de la Carmen Cofre. San Carlos. 50 años.



ID: 100_4204

GP.0048. **Sin título**

“Anda vete con quien quieras”

ID: 100_4205

GP.0049 **Sin título.**

“Dicen que en el mundo hay gloria”

HS (s/l)

ID: 100_4205

GP.0050 **Sin título**

“Mátame si no te sirvo”

ID: 100_4205

GP.0051 **Sin título**

“Un negrito me enamora”

ID: 100_4206

GP.0052 **Sin título**

“Quisiera ser pañuelito”

HS (s/l)

ID: 100_4206

GP.0053 **Sin título**

“Hasta cuando hei de estar yo”

HS (s/l)

ID: 100_4206

GP.0054 **Sin título**

“En una casita blanca”

ID: 100_4207

GP.0056 **Sin título**

“Arbolito te secaste”

ID: 100_4207

GP.0057 **Sin título**

“Gracias a Dios que ya tengo”

ID: 100_4207

GP.0058 **Sin título**

“A la sombra del olivo”

ID: 100_4208

GP.0059 **Sin título**

“Cuando estuve en el colegio”

ID: 100_4208

GP.0058 **Sin título**

“El cura de la parroquia”

ID: 100_4208

Observaciones: Ver relaciones con “El sacristán”.

-

GP.0059 **Sin título**

“No le creas a los hombres”

ID: 100_4209

GP.0060 **Sin título**

“El canario es muy bonito”

ID: 100_4209

GP.0061 **Sin título**

“Un zapatero y un sastre”

CFCh – HS

ID: 100_4209

Observaciones: en Hannes Salo recupera la cuarteta que está en *CFCh*: “Un sastre y un zapatero / se van al infierno juntos / el uno a robar por varas / el otro a robar por puntos”, e identifica como título “La cueca del sastre”. En el Fondo Pizarro dice: “Un zapatero y un sastre / al infierno se fueron juntos / el sastre a medir por varas / y el zapatero por puntos. / No te enamores niña / del zapatero / que el golpe del martillo / te saca el cuero. / Te saca el cuero sí / las palomillas / te engañan con zapatos / de cabritilla”.

GP.0062 **Cuecas de Lastenia Cortés.**

“De la mar nacen los ríos”

Barrancas. 70 años.

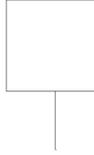
ID: 100_4210

GP.0063 **Cuecas de Lastenia Cortés.**

“En el patio de mi casa”

Barrancas. 70 años.

ID: 100_4210



GP.0064 Cuecas de Lastenia Cortés.

“Huichi, cómo te pillé”

Barrancas. 70 años.

ID: 100_4210

GP.0065 Sin título

“Corazón, corazoncito”

ID: 100_4211

GP.0066 Sin título

“De la flor de la verbena”

ID: 100_4211

GP.0067 Sin título

“Ya partió el tren de Rancagua”

ID: 100_4211

GP.0068 Sin título

“Cada día aquí en Santiago”

ID: 100_4212

GP.0069 Sin título

“A la mar tiré un pañuelo”

ID: 100_4212

GP.0070 Sin título

“Vámonos pal’ puerto Lota”

ID: 100_4212

GP.0071 Sin título

“Yo tenía una cabrita”

ID: 100_4213

GP.0072 Sin título

“L’armamento de un difunto”

ID: 100_4213

GP.0073 Sin título

“Tengo de hacer un baulito”

ID: 100_4213



GP.0074 Cuecas de María Veroiza.

“Dicen que la verdolaga”

Mulchen. 32 años.

ID: 100_4214

GP.0075 Cuecas de María Vivanco.

“En el centro de la mar”

ID: 100_4214

GP.0076 Sin título

“Quisiera ser como el perro”

ID: 100_4214

Observaciones: en Hannes Salo aparece una cueca de Roberto Parra con el mismo nombre, pero una letra totalmente distinta.

GP.0077 Sin título

“Cuidadito con la muerte”

ID: 100_4215

GP.0078 Sin título

“Quiéreme que soy buen mozo”

ID: 100_4215

GP.0079 Sin título

“A las palomas que vuelan”

ID: 100_4215

GP.0080 Celia Yevennes y Filumena Yevennes

“Que estan haciendo mirones”

58 y 60 años.

LC – HS

ID: 100_4217

Observaciones: la versión que toma Hannes Salo de *La cueca presentada por Violeta Parra* es diferente de la que se encuentra transcrita en esta carpeta.

GP.0081 Sin título

“Si la mar fuera de tinta”

HS

ID: 100_4217

Observaciones: En Hannes Salo hay tres versiones. Y ninguna coincide exactamente con la que recoge Violeta Parra, incluso la que aparece incluida en *20 cuecas recogidas por Violeta Parra*, de Gabriela Pizarro. La cueca del disco habla de “las penas que da un infiel”; en otra de las que recoge Salo, se nombra directamente a un hombre, Manuel, y el cierre dice “¡Le estoy tomando inquina / a la marina”.

GP.0082 Sin título

“De la flor de violeta”

ID: 100_4217

GP.0083 “El huasito”

“Estoy queriendo a un huasito”

Tonada.

HS

ID: 100_4218

Observaciones: En Hannes Salo aparece como título de la cueca “Estoy queriendo a un huasito”. Para la transcripción del canto se basa en el Fondo Museo Hualpén, y esa versión es distinta de la que encontramos en el Fondo Pizarro.

Cito aquí la correspondiente a GP.0083: “Estoy queriendo a un huasito / chiquitito y aniñado / tiene plata en el bolsillo/ y un caballito ensillado. // ESTRIBILLO: Ay mi huasito ingrato/ dueño de mi corazón/ tú has tenido la culpa / de toda mi perdición. // Mucho me quiere mi guaso/ pero me trata de china/ lo primero que me ofrece/ las bolsitas con harina. // Cuando mi guaso me habla/ un futre se me atraviesa/ allá sale el pobre guaso / rascándose la cabeza. // Y que viva mi huasito/ cogollo bandera de razo / aunque se me presente un futre/ a mí me gustan los guasos.

GP.0084 “De la montaña yo vengo”

“De la montaña yo vengo”

HS (s/l)

ID: 100_4219

GP.0085 Sin título

“No me digas que no llore”

ID: 100_4220

GP.0086 Cueca N°1

“En el campo hay una yerba”

Berta Gajardo



ID: 100_4221

GP.0087 Cueca N°2

“Suspirando me amanece”

Berta Gajardo.

HS (s/l)

ID: 100_4221

GP.0088 Cueca N°3

“Quítate de ahí te digo”

Berta Gajardo.

ID: 100_4221

GP.0089 Polaca de La Quecha Malloa

“Acércate monona”

ID: 100_4221

GP.0090 Sin título.

“Yo ya se lo he dicho a Usted.”

Sofía Sazo Alarcón. 64 años. Linares

ID: 100_4222

GP.0091 “La ingrata”

“Me quieres quebrar los ojos”.

Tonada criolla.

ID: 100_4223

GP.0092 “Corazones”

“Dos corazones unidos”

Cueca.

ID: 100_4223

GP.0093 “Negrito”

“Un negrito con su llanto”

Cueca

ID: 100_4223

GP.0094 “Tus ojos”.

“Tus ojos moreno vi”

Cueca.

ID: 100_4223

Observaciones: En Hannes Salo aparece como “Tus ojos vide”. La versión que él transcribe es la que se encuentra en el Museo Hualpén. Cito la versión de GP.0094: “Tus ojos moreno vi / un día muy de mañana/ despedir chispas de amor/ a través de una ventana/ quien pudiera decirte/ lo que sentí / cuando yo entre vidrieras/ tus ojos vi/ tus ojos vi qué dicha / si siempre viera / tus lindos ojos negros/ entre vidrieras/ azules son los ojitos/ de mi negrito.

GP.0095 Sin título

“Gloria eterna al gran patriota”

Blanca Segundo. Concepción.

HS

ID: 100_4224

.

GP.0096 Tonada

“Al pie de la sepultura”.

CFCh - HS

ID: 100_4225

GP.0097 Villancico.

“Señora doña María”

HS (s/l)

ID: 100_4225

GP.0098 “San Juan y San Pedro”

“Entre San Juan y San Pedro”

David Asorio Mandaca. Chacra San Carlos

ID: 100_4226

GP.0099 “Tonada de Coleo”

“Supuesto que tú me amaste”

Del cancionero de “Tagua-tagua”

ID: 100_4227

GP.0100 “Cuecas incompletas”

“Esta noche con la luna”

ID: 100_4228

Observaciones: Sólo una cuarteta.

GP.0101 “Cuecas incompletas”

“En el centro de la mar”

ID: 100_4228

Observaciones: Sólo una cuarteta.

GP.0102 **“Cuecas incompletas”**

“Vida mía estás durmiendo”

ID: 100_4228

Observaciones: Sólo una cuarteta.

GP.0103 **“Cuecas incompletas”**

“Por unos hermosos ojos”

ID: 100_4228

Observaciones: Dos cuartetas.

GP.0104 **Sin título.**

“Por la calle de las Mercedes.”

Laura Bastias. 61 años. Milahue, interior de Tomé.

HS.

ID: 100_4229

Observaciones: Hannes Salo la recoge de un disco de Ángel Parra como “Por esta calle a lo largo”, pero tiene notables diferencias. En esa versión se pone nombre a los personajes, “Negra” y “Juan”, y el final está más “apaciguado”: “Seguiré mi camino/ es mi destino”. Cito aquí la versión correspondiente a GP.0104: “Por la calle de las Mercedes/ juran que me han de matar/ con un revolvito de oro,/ y las balas de cristal. // Cuando voy por la calle no los miremos / que dirán mirantes/ que los queremos. // Que los queremos sí,/ no los hablemos/ que dirán los hablantes/ que los casemos. // Yo resisto un balazo/ por un abrazo. Ver relación con “Allá arriba no sé dónde” aquí citada (MP.0018)

GP.0105 **Ausencia habanera.**

“Cómo se han ido volando ingrato”

Rita Leyton

HS

ID: 100_4232

Observaciones: Según Hannes Salo esta sería una versión de Violeta Parra del poeta Tomás Gabino Ortiz, pero Parra desconocería su origen. Por otro lado, anota que en una segunda versión en *El folklore de Chile*, y que en *Chants et danses du Chili II* no aparece la segunda estrofa, y que canta “ayer, tu mano puse en la mía”, mientras la versión de Ortiz dice: “ayer tu mano sentí en la mía”. El verbo “sentir” es el que aparece también en la versión recogida por Parra en esta carpeta, y que ella consigna a Rita Leyton.

GP.0106 **Tonada simple.**

“Mi madre me crió a mí”

Andrea de las Mercedes. Cauquenes Chanco.

ID: 100_4233



GP.0107 La parra.

“Has visto llorar la parra”

De cancionero de Barrancas.

ID: 100_4234

GP.0108 El tortillero.

“Oh qué noche tan hermosa”

Cancionero de Barrancas. Canción con estribillo.

ID: 100_4235

GP.0109 Tonada simple.

“Te amo pero no me animo”.

Del cancionero de Barrancas.

ID: 100_4236

GP.0110 Tonada simple.

“Quisiera saber de cierto”.

Del cancionero de Barrancas.

CFCh – HS.

ID: 100_4237

GP.0111 Tonada simple.

“Aquí estoy prenda amada”

Del cancionero de Barrancas.

ID: 100_4238

GP.0112 La Chercana.

“Salió la chercana un día”.

Aníbal Ahumada. Santiago.

ID: 100_4239

GP.0113 Sin título

“Mi vida en la cumbre en la cumbre de los Andes.”

LC - TVP – PPA – HS

ID: 100_4240

Observaciones: No confundir con la tonada “En la cumbre de los Andes”, en *CFCh*, recogida de Elena Saavedra. Esta es una tonada.

GP.0114 Para qué fue tanto empeño.

“Para qué fue tanto empeño”

Cueca. María Gómez de Millahue. 50 años. Profesora jubilada campesina.
ID: 100_4241

GP.0115 Sin título

“No le crean a los hombres”

Emelina Vega G. Coronel.

ID: 100_4241

GP.0116 Sin título.

“Mi negrito fue a la tienda”

Cueca incompleta. María Stevens Zeballos, de 30 años. Vive en Collanco; aprendió de su madre en el Cerro Cayumanqui. Canta por tercera y por segunda. Las alabanzas tienen la entonación más completa que en Haulqui.

ID: 100_4242

GP.0117 Quisiera ser palomito

“Quisiera ser palomito”

ID: 100_4243

GP.0118 Adiós que se va Segundo

“Adiós que se va Segundo”

LC – HS

ID: 100_4243

GP.0119 Una chiquilla en Arauco

“En Arauco una muchacha”

LC – PPA – HS.

ID: 100_4243

Observaciones: El canto que recoge Hannes Salo de *Poésie Populaire des Andes* sólo coincide en la primera estrofa. La que coincide con GP.0119 es la incluida en *La cueca presentada por Violeta Parra*, y que Sao llama “Una chiquilla en Arauco” o “La niña de Arauco”

GP.0120 La muerte se fue a bañar.

“La muerte se fue a bañar”.

LC - HS.

ID: 100_4243

GP.0121 Dame tu pelo rubio.

“Dame tu pelo rubio”.

LC - HS.



ID: 100_4243

GP.0122 Una cinta color lacre.

“Una cinta color lacre”.

Cueca. Francisca Tapia Tamarín. Florida. 50 años.

ID: 100_4244

GP.0123 Sin título.

“Miren cómo corre el agua”

Clarisa Sandoval.

PPA – CFCh – TVP – HS.

ID: 100_4245

GP.0124 Sin título

“Cuando te vas a casar”

PPA – CFCh – TVP – HS.

ID: 100_4246

GP.0125 Sin título

“Cuando deja de llover”.

Margot Loyola.

HS.

ID: 100_4247

Observaciones: La versión que recoge Hannes Salo tiene algunas diferencias.

GP.0126 Sin título

“Ya salió la luna hermosa”

Laura Bastias. Millahue, al interior de Tomé. 61 años.

ID: 100_4248

GP.0127 Tonada de Coleo

“Por darle vuelo a las aves”

Elisa Torres.

ID: 100_4249

GP.0128 Salí de las azucenas.

“Salí de las azucenas”.

Tonada recogida en Curacautín.

CFCh, HS

ID: 100_4250

GP.0129 **La paloma ingrata**

“Una paloma ingrata”

Mazurka, folklore.

EFCh – HS.

ID: 100_4252

GP.0130 **Sin título**

“Cupido me da un consejo”

Lautaro Bastias. Hualqui. 64 años.

HS (s/l)

ID: 100_4253

Observaciones: Comparar con la versión aquí mismo recogida de Francisca Tapia. GP.0004

GP.0131 **La palomita**

“Una palomita soy”

Ana Troncoso. Perquilanquen.

CFCh – HS

ID: 100_4254

Observaciones: En *CFCh* aparece como de Berta Gajardo.

GP.0132 **La pollita**

“Tengo para hacer cría”

París 1956.

HS (s/l)

ID: 100_4255

Observaciones: Según Hannes Salo: Violeta Parra contó a la revista *Ecran* (Nº 1292, 25/10/1955) que una canción de ese nombre fue grabada en París junto al guitarrista Renato Otero, en un disco de siete canciones que iba a editarse en enero de 1956. Para Salo “posiblemente sea la misma cueca que con el título “El gallo de mi vecina” se publicó en *Au Chilli avec los Parra de Chillan*”. Sin embargo no se trata de la misma letra.

GP.0133 **Viva el chapecao**

“Abrevea ese cuento”

Del araucano CHAPE: trenza de cabello. O de Chapecao: trenzarlo. Ver Zorobabel

Rodríguez, pág 148.

HS

ID: 100_4266

GP.0134 **Los días de la semana**

“El lunes por la mañana”

Resfalosa.



ID: 100_4267

GP.0135 El jardinario

“Mi vida canta el canario en la jaula a”

Lastania Cortés. 72 años. Cantora y cocinera en Curacaví.

HS

ID: 100_4268

GP.0136 La viudita

“Una viudita lloraba”.

Lastenia Cortés.

HS.

ID: 100_4269

Observaciones: Muy parecido al desenlace de “La Petaquita”.

GP.0137 Tonada cordillerana.

“En la cumbre de los Andes”

Miguel Ortiz.

CFCh – HS.

ID: 100_4270

Observaciones: Igual a la de Elena Saavedra en *CFCh*.

GP.0138 El palomo

“Yo cridé un palomo”

Amalia Montenegro. San Felipe.

CFCh – HS

ID: 100_4272

Observaciones: En *Cantos folklóricos chilenos* aparece recogida por Elena Saavedra.

Hannes Salo también lo identifica como de Amalia Montenegro. Es curioso que no haya puesto también la versión de *CFCh*.

GP.0139 Mal haya.

“Mal haya la cocina”

Juan. Curacaitín.

ID: 100_4273

GP.0140 Resfalosa.

“A la resfalosa ay zamba”

María Alejandra Tapia. 73 años. Interior de Hualqui.

ID: 100_4274

GP.0141 **Ilusión.**

“Muere la luz cuando la tarde muere”.

Vals. NOTA: falta una estrofa que no recuerdo: pero la prometo enviársela pronto.

ID: 100_4275

GP.0142 **Sin título**

“Ven adorada mujer”.

ID: 100_4276

GP.0143 **No quiero a los marineros.**

“No quiero a los marineros”

Cueca. Margarita Aguilera.

ID: 100_4277

GP.0144 **Canción trinada con estribillo rasgado.**

“La tarde estaba sombría”

Morelia Alvear.

ID: 100_4280

GP.0145 **Sin título.**

“En San Pedro nace el sol”.

Morelia Alvear. Cantora de Cauquenas.

CFCh – HS.

ID: 100_4281

Observaciones: En *CFCh* el canto aparece cantado por Rosa Lorca, y tiene una estrofa más, que vendría a ser la segunda: “Al nacimiento de Cristo / tres cantos el gallo dio / anuncia felicidad / que en un pesebre nació”.

GP.0146 **Los guantes.**

“Muchacha trae los guantes y mi sombrero que parte el tren”

Tonada con estribillo.

Señora Florencia Durán 98 años. Alto Jahuel. Fundo Santa Rita, departamento de Buin.

ID: 100_4282

GP.0147 **Sin título.**

“Hasta los caracolitos”

ID: 100_4283

GP.0148 **Pancho.**

“Mi queridísimo Pancho tiene”

Nota: esta tonada fue enviada por una auditora de Concepción. Filomena de Estrada.

ID: 100_4284

GP.0149 Tonada de coleo.

“Amada prenda querida”

Elsa Sepúlveda. Chillán.

CFCh – HS.

ID: 100_4285

Observaciones: En HS aparece como aprendida por María Rivas Perales, de Villarrica. En *CFCh* está recogida por Berta Gajardo.

GP.0159 ¿Es aquí o no es aquí?

“¿Es aquí o no es aquí?”

Esquinazo.

CFCh – *EFCh* – HS.

ID: 100_4286

Observaciones: Hannes Salo la identifica como tomada de Mercedes Rosa, viuda de Sánchez. Sin embargo eso podría ser una confusión de HS, ya que en *CFCh* efectivamente este esquinazo es tomado de Doña Mercedes Rosa, pero la viuda de Sánchez es Mercedes Guzmán.

GP.0160 La rama verde.

“Muy imposible ha de ser”.

Sergio Álvarez. Santiago.

CFCh – HS.

ID: 100_4288

Observaciones: En *CFCh* la tonada aparece aprendida de Elena Saavedra.

GP.0161 Sin título.

“En el portal de Belén”.

CFCh – HS.

Tomada de Eduviges Candia.

ID: 100_4289

GP.0162 Tonada simple con muletilla.

“Si te hallas arrepentido”

Del cancionero de Barrancas.

LT – HS

ID: 100_4290

GP.0163 Los ojos. 100_4291

“Cansados traigo los ojos”



Rosa Peña Inostroza. 58 años. Santiago.

CFCh - HS.

ID: 100_4291

Observaciones: En *CFCh* el canto forma parte del repertorio que le da Berta Gajardo. HS atribuye al canto una estrofa inicial que corresponde a otro canto “Huyendo voy de tus rabias”.

GP.0164 **El huaso Perquenco.**

“Allá va el huaso Perquenco”

Julio Vicuña Cifuentes

ID: 100_4292

Observaciones: Violeta Parra lo recoge del cancionero de Vicuña Cifuentes, por eso anota el nombre).

GP.0165 **Sin título.**

“Un hacendado tenía”.

Nicanor Parra, padre.

ID: 100_4293

GP.0167 **Tonada simple.**

“He sabido prenda amada”

ID: 100_4295

Cantos a lo divino.

ID: 100_4299.

Observaciones: aparentemente se trata de un índice que Violeta Parra prepara indicando los números de cinta. Imagen aquí reproducida.



Fondo del Museo Hualpén en el Archivo de Culturas Tradicionales.

Nota: la portada de la carpeta dice: “Cuecas del Museo Hualpén”. Por otra parte se indica por cada cantos dos ID, el primero correspondiente a la partitura, y el segundo a la letra.

MP.0001 Cuecas de Margarita Aguilera.

“Tú me pusiste el gorro”

44 años. Vendedora de Flores en el mercado de Concepción. Toca “Por tercer altar”. Sus cuecas son cuecas del pueblo: Diablas.

HS.

ID: 100_3987 / 100_3988

Observaciones: HS remite a la misma partitura manuscrita encontrada en el Museo Hualpén.

MP.0002 Sin título.

“El cuartel es un fonda”

Sebastián Castilla.

HS.

ID: 100_3990 / 100_3991

Observaciones: Canto con dibujos de soldados.

MP.0003 Bonita la cinta verde.

“Bonita la cinta verde”

María Vivanco. 73 años. Concepción.

HS.

ID: 100_3992 / 100_3993

Observaciones: HS toma la misma partitura manuscrita encontrada en el Museo Hualpén.

MP.0004 Sin título.

“Dame tu pelo rubio”

María Steven. Cerro Cayumanqui.

HS

ID: 100_3994 / 100_3995

MP.0005 De una piedra mineral.

“De una piedra mineral”.

Margarita Quesada. Interior de Hualqui. 74 años.

HS.

ID: 100_3998 / 100_3999

Observaciones: HS toma la misma partitura manuscrita encontrada en el Museo Hualpén.

MP.0006 Sin título.

“Yo soy la recién casada”

María Alejandrina Tapia.

HS.

ID: 100_4000 / 100_4001

Observaciones: HS identifica las diferencias con “¿Para qué me casaría?” (*La cueca presentada por Violeta Parra*), pero no transcribe la versión originariamente recogida, sino la grabada.

MP.0007 Tengo de hacer un vestido.

“Tengo de hacer un vestido”

María Alejandra Tapia.

HS.

ID: 100_4003 / 100_4004

Observaciones: HS toma la misma partitura manuscrita encontrada en el Museo Hualpén.

MP.0008 El jardinero de amor.

“El jardinero de amor”

María Alejandra Tapia.

HS.

ID: 100_4005 / 100_4006

Observaciones: HS toma la misma partitura manuscrita encontrada en el Museo Hualpén, Provincia de Concepción.

MP.0009 Sin título.

“La niña que está bailando”

Rosa Vivero, cantora del Fundo El Maitén. Toca la guitarra en tres afinaciones, campesina común, “Por segunda alta” y “por tercera”. Doña Rosa es costurera, con lo que se gana el sustento para ella y sus cinco hijos. Atiende la casa y cultiva toda clase de verduras en su pequeño sitio. Aprendió de su madre y de su abuelita la forma campesina de cantar. En el estilo de esta cantora hay una particularidad. Ella canta las tonadas no con rasgueo, sino que hace un acompañamiento trinado. En algunos casos rasguea en el estribillo. En otras cantoras he observado lo mismo. 16 de diciembre de 1957.

LC – HS

ID: 100_4008/ 100_4009

MP.0010 P’a dónde te fuiste anoche.

“P’a dónde te fuiste anoche”.

Cueca. Hualqui.

Olimpo Fuentes.



HS.

ID: 100_4010 / 100_4011

MP.0012 **Son las once y no ha llegado.**

“Son las once y no ha llegado”

Cueca Hualqui. Olimpio Fuentes.

HS.

ID: 100_4012 / 100_4013

MP.0013 **Tus ojos, querida mía.**

“Tus ojos querida mida”

Cueca. Rosa Cisterna. Fundo Trinitaria.

HS.

ID: 100_4014 / 100_4015

Observaciones: HS toma la misma partitura manuscrita encontrada en el Museo Hualpén, Provincia de Concepción.

MP.0014 **No me niegues la esperanza.**

“No me niegues la esperanza”

Cueca. Rosa Cisterna. Fundo Trinitaria. 58 años.

HS.

ID: 100_4016 / 100_4017

MP.0015 **No considero en la gloria.**

“No considero en la gloria”

Cueca. Rosa Cisterna. Fundo Trinitaria. 58 años.

HS.

ID: 100_4018 / 100_4019

HS toma la misma partitura manuscrita encontrada en el Museo Hualpén, Provincia de Concepción.

MP.0016 **Sin título.**

“Si la mar fuera de tinta”

María Burgos. Carampangüe.

HS.

ID: 100_4021 / 100_4022

MP.0017 **El canario.**

“El canario es muy celoso”

Sebastián Castillo. 33 años de Guariligüe. Ramal de Tom. Aprendió de su madre que tiene 77 años.

HS.

ID: 100_4023 / 100_4024

MP.0018 Sin título.

“Allá arriba no sé dónde”

María Steven. Cerro Cayunangui.

HS.

ID: 100_4025 / 100_4026

Ver relación con “Por la calle de Mercedes” (GP.0104). En las dos aparece la muerte a balazo como causa y al mismo tiempo oposición al amor / abrazo / rayo de hermosura.

Cito MP.0018: “Allá arriba no sé dónde / me amenazaron de muerte/ me ofrecieron cuatro balas/ si yo porfiaba en quererte. // No me tires con balas/ porque son duras/ tírame con los rayos / de tu hermosura. // De tu hermosura sí / tormentos crueles / no me tires con balas / porque me duele. // Tan sólo por quererte/ me das la muerte”.

MP.0019 Yo vide llorar un hombre.

“Yo vide llorar un hombre”

Cueca. Rosa Vivero. Hualqui.

LC- HS

ID: 100_4027 / 100_4028

Observaciones: Algunas diferencias entre la versión de *LC* transcrita en HS, y esta versión. Cito MP.0019: “Yo vide llorar un hombre/ a la sombra de un granado/ también vide que este hombre/ se sentía desgraciado. // A la sombra del árbol / no sufre mucho / lo acompañan las ramas/ hojas y frutas. // Se sabe de pena / bajo la higuera.

MP.0020 Floreció el copihue rojo.

“Floreció el copihue rojo”

Pedro Obreque. Caspitán Pastence. 45 años. Aprendió de sus abuelos.

LC – HS.

ID: 100_4029 / 100_4030

MP.0021 Sin título.

“A la una nació yo”

Rosa Vivero. 48 años. Fundo el Maitén.

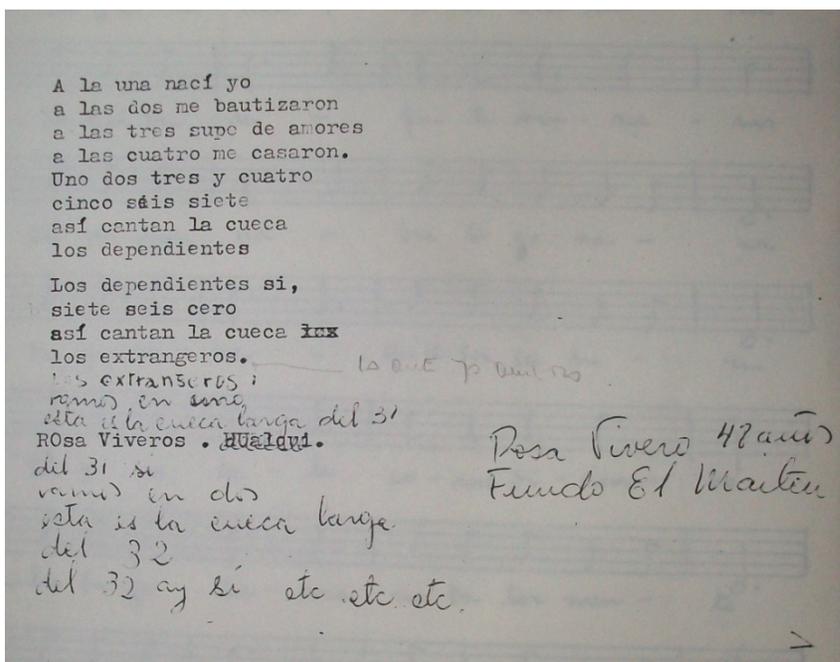
HS.

ID: 100_4031 / 100_4032

Observaciones: HS dice: “Cueca larga arreglada por Violeta Parra. La música y la primera parte de la letra se basa en la cueca ‘A la una nació yo’, que Violeta aprendió entre noviembre de 1957 y enero de 1958 de Rosa Vivero, Fundo El Maitén, cerca de Yumbel, Provincia de Biobío. La cola, dese “vamos en una” hasta el final, es prácticamente idéntica a la segunda parte de la versión original de la cueca “La muerte se fue a bañar”, enseñada a

Violeta en Concepción por María Steven, oriunda de Cerro Cayumanqui, Quillón. Compárese también con “La cueca larga” que se editó en “Su majestad la cueca, vol.3”. Sin embargo, tampoco coinciden exactamente las primeras estrofas. Por otro lado, según el manuscrito pareciera que Parra bien continuó por su cuenta la cueca, o encontró luego otros versos.

Cito MP.0021 y reproduzco imagen: “A la una yo nací yo/ a las dos me bautizaron/ a las tres supe de amores/ a las cuatro me casaron. / Uno dos tres y cuatro / cinco seis siete / así cantan la cueca / los dependientes. //Los dependientes sí, / siete seis cero / así cantan la cueca / los extranjeros.”



MP.0022 Sin título.

“Quisiera que el sol saliera”

Genoveva de Aranedas. Pidas. 47 años.

HS.

ID: 100_4033 / 100_4034

Observaciones: HS toma la misma partitura manuscrita encontrada en el Museo Hualpén, Provincia de Concepción.

MP.0023 Tus ojos moreno vide.

“Tus ojos moreno vide”.

Cueca. Rosa Cisterna.

HS.

ID: 100_4035 / 100_4036

MP.0024 **Pañuelo blanco me diste.**

“Pañuelo blanco me diste”

Cueca. María Alejandrina Tapia.

LC – HS

ID: 100_4039 / 100_4040

MP.0025 **Qué están haciendo mirones.**

“Qué están haciendo mirones”

María Vivanco. 93 años. Concepción.

LC – HS.

ID: 100_4041 / 100_4042

Observaciones: En *La cueca presentada por Violeta Parra* aparece como “Cueca del balance”

MP.0026 **Sin título.**

“Para matizar un ramo”

Carmen Aguayo. 36 años. Concepción.

HS.

ID: 100_4043 / 100_4044

Observaciones: HS toma la misma partitura manuscrita encontrada en el Museo Hualpén, Provincia de Concepción.

MP.0027 **Sin título.**

“El Huáscar con la Esmeralda”

María Vivanco. 93 años. Concepción.

HS.

ID: 100_4045 / 100_4046

MP.0028 **Sin título.**

“La florcita mi florcita”

Pedro Obreque. Capitán Pastense.

HS.

ID: 100_4048 / 100_4049

Observaciones: HS toma la misma partitura manuscrita encontrada en el Museo Hualpén, Provincia de Concepción.

MP.0029 **Por la línea corro el tren.**

“Por la línea corro el tren”

María Alejandrina Tapia.

ID: 100_4050 / 100_4051

MP.0030 **Sin título**

“Desengaño me da el tiempo”

Genoveva de Araneda. Ñipas. 47 años.

HS.

ID: 100_4052 / 100_4053

Observaciones: HS toma la misma partitura manuscrita encontrada en el Museo Hualpén, Provincia de Concepción.

MP.0031 **El clavel para ser lacre.**

“El clavel para ser lacre”

María Vivanco. 93 años. Concepción.

HS.

ID: 100_4054 / 100_4056

MP.0032 **Sin título.**

“Villarrica buena tierra”

Olga Encina. 54 años. Hualqui.

HS.

ID: 100_4057 / 100_4058

MP.0033 **Sin título.**

“Adiós que se va Segundo”

María Steven. Cerro Cayumangui. 33 años. Aprendió de una anciana que puede ser su bisabuela.

LC – HS

ID: 100_4059/ 100_4060

Observaciones: También en fondo Pizarro: GP.0118

MP.0034 **Un viejo me pidió un beso.**

“Un viejo me pidió un beso”

Cueca. Rosa Vivero. Fundo El Maitén.

LC – HS

ID: 100_4061 / 100_4062

MP.0035 **Qué planeta reinaría.**

“Qué planeta reinaría”

Margarita Quesada. Hualqui. 74 años.

HS.

ID: 100_4063 / 100_4064

MP.0036 **Quisiera ser copa de oro.**



“Quisiera ser copa de oro”.

Rosa Cisterna. Fundo Trinitaria. 58 años.

HS.

ID: 100_4065 / 100_4066

HS toma la misma partitura manuscrita encontrada en el Museo Hualpén, Provincia de Concepción.

MP.0037 Puerto de Valparaíso.

“Puerto de Valparaíso”

Cueca. Margarita Quesada.

HS.

ID: 100_4067 / 100_4068

MP.0038 La albahaquita que me distes.

“La albahaquita que me distes”

Cueca. Margarita Quesada.

HS.

ID: 100_4069 / 100_4070

MP.0039 Sin título.

“De negro visten las viudas”

HS.

ID: 100_4071 / 100_4072

Observaciones: HS toma la misma partitura manuscrita encontrada en el Museo Hualpén, Provincia de Concepción.

MP.0040 Sin título.

“En la laguna redonda”

María Stevens. Cayumanqui.

HS.

ID: 100_4075 / 100_4076

MP.0041 Sin título.

“Juan se llama mi marido”

Blanca Segunda. Concepción.

HS.

ID: 100_4077 / 100_4078

Observaciones: HS toma la misma partitura manuscrita encontrada en el Museo Hualpén, Provincia de Concepción.

MP.0042 Sin título.

“La muerte se está bañando”

María Stevens. Cayumanqui.

LC- HS

ID: 100_4080 / 100_4081

Observaciones: Hannes Salo la presenta como “La muerte se fue a bañar”. Hay varias diferencias con esa versión, principalmente la extensión. HS la propone también como “La cueca larga”.

MP.0043 **Bendigo el aire que corre.**

“Bendigo el aire que corre”

Cueca. Lidia Gajardo.

HS.

ID: 100_4082 / 100_4083

MP.0044 **Precioso ramo de flores.**

“Precioso ramo de flores”

Margarita Quesada

HS.

ID: 100_4084 / 100_4085

MP.0045 **Penoso muerto Acevedo.**

“Penoso muerto Acevedo”

Margarita Quesada.

HS.

ID: 100_4086 / 100_4087

Observaciones: HS toma la misma partitura manuscrita encontrada en el Museo Hualpén.

MP.0046 **En la plaza de la victoria.**

“En la plaza de la victoria”

Carmen Aguayo. Concepción. 36 años.

HS.

ID: 100_4088 / 100_4090

Observaciones: HS toma la misma partitura manuscrita encontrada en el Museo Hualpén.

Colección Eugenio Pereira Salas.

Nota: Los cantos que ordenamos aquí a partir de un índice no son todos los que se encuentran a la carpeta, ya que por cuestiones de conservación no me fue permitido tener acceso a ellos. Reiner Canales Cabeza muy gentilmente me envió un documento con los escaneos que a él le fue permitido tomar antes del 2005. El detalle descriptivo de lo que hay en ese documento es lo que aquí se muestra.

Si bien Canales Cabeza transcribe en su tesis el índice total de los cantos que habrían incluido *Cantos Folklóricos Chilenos*, el modo en que aquí se detallan es diferente porque se da cuenta también de las anotaciones que Parra hizo sobre cada canto, cuando las hay. Asimismo indicar dónde se encuentra disponible ese canto (edición, discografía o archivo digital) aporta datos para la conformación de un archivo-posible Violeta Parra.

No es posible indicar la referencia a una ID por canto, ya que el documento se trata de un PDF.

Por último, no se ha podido distinguir si acaso las letras están escritas en papel liso sobre una partitura, o se trata del modo en que se escaneó el material.

EPS.001 “En la ciudad deleitosa”

“Hay una ciudad muy lejos”

CFCh – HS.

EPS.002 “Cielo primer firmamento”

“Cielo primero firmamento”

HS

EPS.003 “Casamiento de negros”

“Se ha formado un casamiento”

La primera estrofa es del folklore, el resto, entonación y acompañamiento, es de Violeta Parra.

HS – Varios discos que antologaron sus canciones.

EPS.004 “Parabienes al revés”

“Una carreta enflorá”

Violeta Parra.

EFCh – HS

EPS.005 “Desgracia”

“Cansados traigo los ojos”

CFCh – HS

Observaciones: es diferente de GP.0033, cuyo primer verso es “Yo he venido sola al mundo”.



EPS.006 **“El conejo”**

“A la re’i de una patagua”

CFCh – HS

EPS.007 **“La rama verde”**

“Muy imposible ha de ser”

CFCh – HS

EPS.008 **“Las mentiras”**

“Una chacra que sembré”

CFCh – HS

EPS.009 **“Qué pena siente el alma”**

“Qué pena siente el alma”

Aprendido de Rita Leyton, sesenta años que, a su vez, lo aprendió de su madre, Doña Florencia Durán de 90 años, viva aún. Rita vive en el Fundo “Santa Rita”, Ato Jahuel, Buin.
HS - Varios discos que antologaron sus canciones.

EPS.010 **Sin título**

“Es imposible que tú me quieras”

Tonada V. Parra. Las frases que me han resultado largas es porque me entusiasmo con las teclas de la máquina.

HS.

EPS.011 **“Los mandamientos”**

“Escucha vidita mía”

CFCh – HS

EPS.012 **La lechera**

“No porque yo sea lechera y no tenga más amparo”

HS.

ANEXO II

El archivo personal de Catalina Rojas sobre Violeta Parra cuenta siete folios de cantos recogidos y poemas propios, una hoja papel manteca escrita con lápiz de un lado y mecanografiada del otro (no fue posible identificar recto y verso), y 39 folios correspondientes a un diario de contabilidad que además era usado como anotador de comunicaciones corrientes, y en algunos casos como cuaderno de poemas. Es importante destacar que el diario abarca de mediados del '66 a principios del '67, casi en el límite de la muerte de Parra. Por otra parte, contiene más de veinte recortes de diario, afiches, fotografías.

Como no es posible incluir todos estos materiales en el CD de imágenes, por no contar con el permiso para ello de parte de los herederos, se detalla aquí un índice de los cantos recogidos y poemas propios con el mismo criterio que el Anexo I, y se reproducen sólo algunas imágenes del diario.

CR.001 **Verso por saludo.**

“Saludo primeramente”

Canto a lo divino, Folklore.

PPA – CFCh – TVP – HS

CR.002 **Sin título**

“El cuartel es una fonda”

Sebastián Castillo.

HS

Observaciones: igual a MP.002

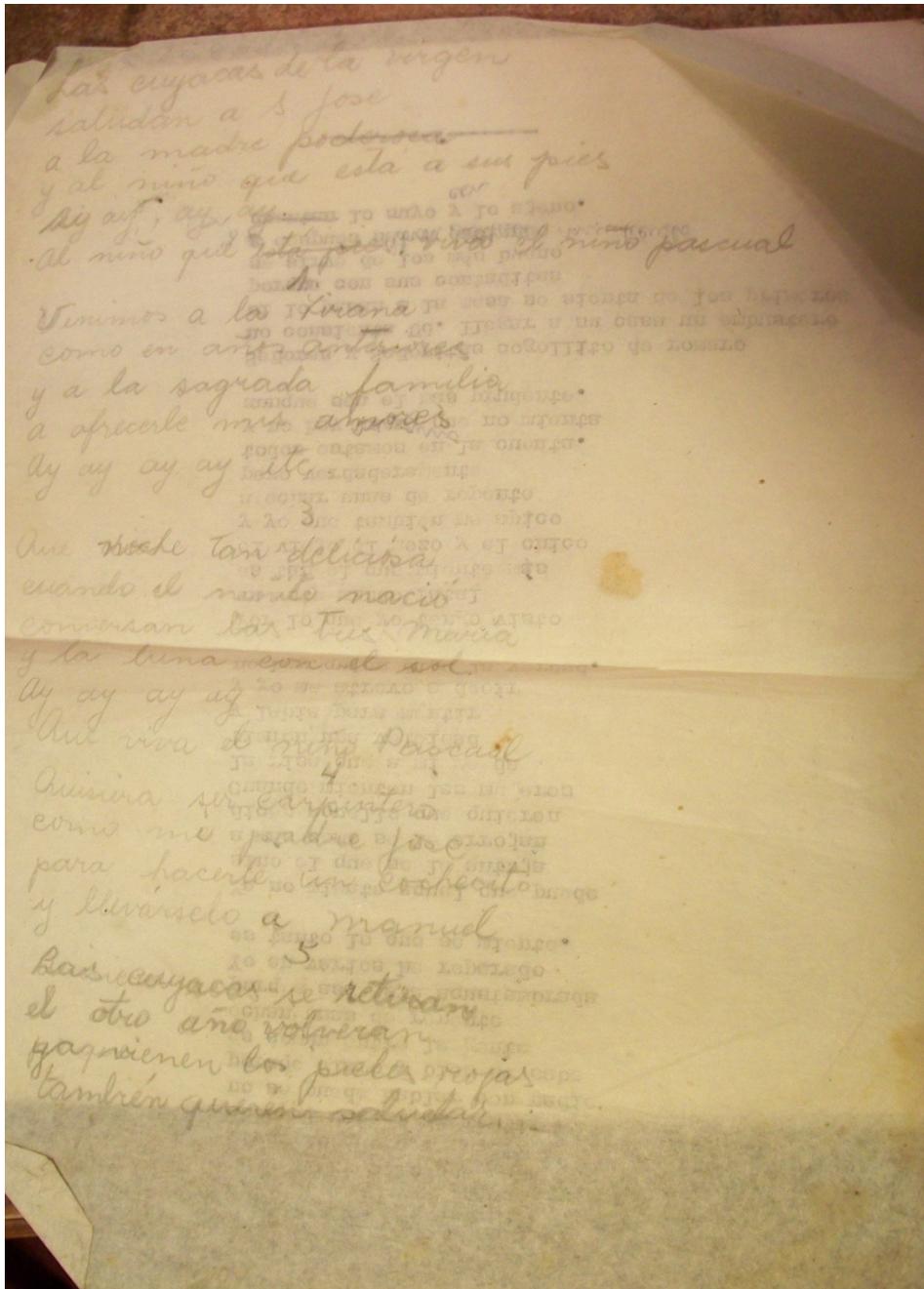
CR.003 **“El embustero”**

“Unos mienten lo que saben”

CR.004 – **Sin título**

“Las [] de la virgen”

Observaciones: No lee con nitidez la letra. Es el canto escrito al otro lado de “El embustero”. Reproduzco la imagen.



CR.005 “A mi casa llegó un gato”
“A mi casa llegó un gato”.

Cueca. Autor: Violeta Parra. Hermanas Parra. Disco ODEÓN N°DSOD/E-50169 (45 RPM E.P.)

CR.006 **“Tonada del medio”**

“Ya llegó tu medio amante”

Violeta Parra acompañándose en guitarra. Disco ODEÓN LDC-36025 (33.1/3 RPM L.P.)
PPA – CFCh – TVP- HS

CR.007 **“Parabienes al revés”**

“Una carreta enflorada”

Estilo parabién. Violeta Parra.

EFCh – HS

Observaciones: en esta a diferencia de EPS.004, escribe “enflorada”, y no “enflorá”.

CR.008 **“Verso por despedida a Gabriela”**

“Hoy día se llora en Chile”

Canto a lo humano. Violeta Parra.

DA – HS

Observaciones: integra la última parte de *Décimas autobiográficas*

CR.009 **Sin título**

“Para cantar de un improviso”

DA.

Observaciones: Es un folio mecanografiado del principio de *Décimas Autobiográficas*. Hay otro pre-texto de ese comienzo, que es manuscrito, y del que se tiene noticia por la página inicial de la primera edición española (1976)

CR.010 **Sin título**

“Muda triste y pensativa”

DA.

Observaciones: Es un folio mecanografiado que corresponde a *Décimas Autobiográficas*

CR.011. **Sin título**

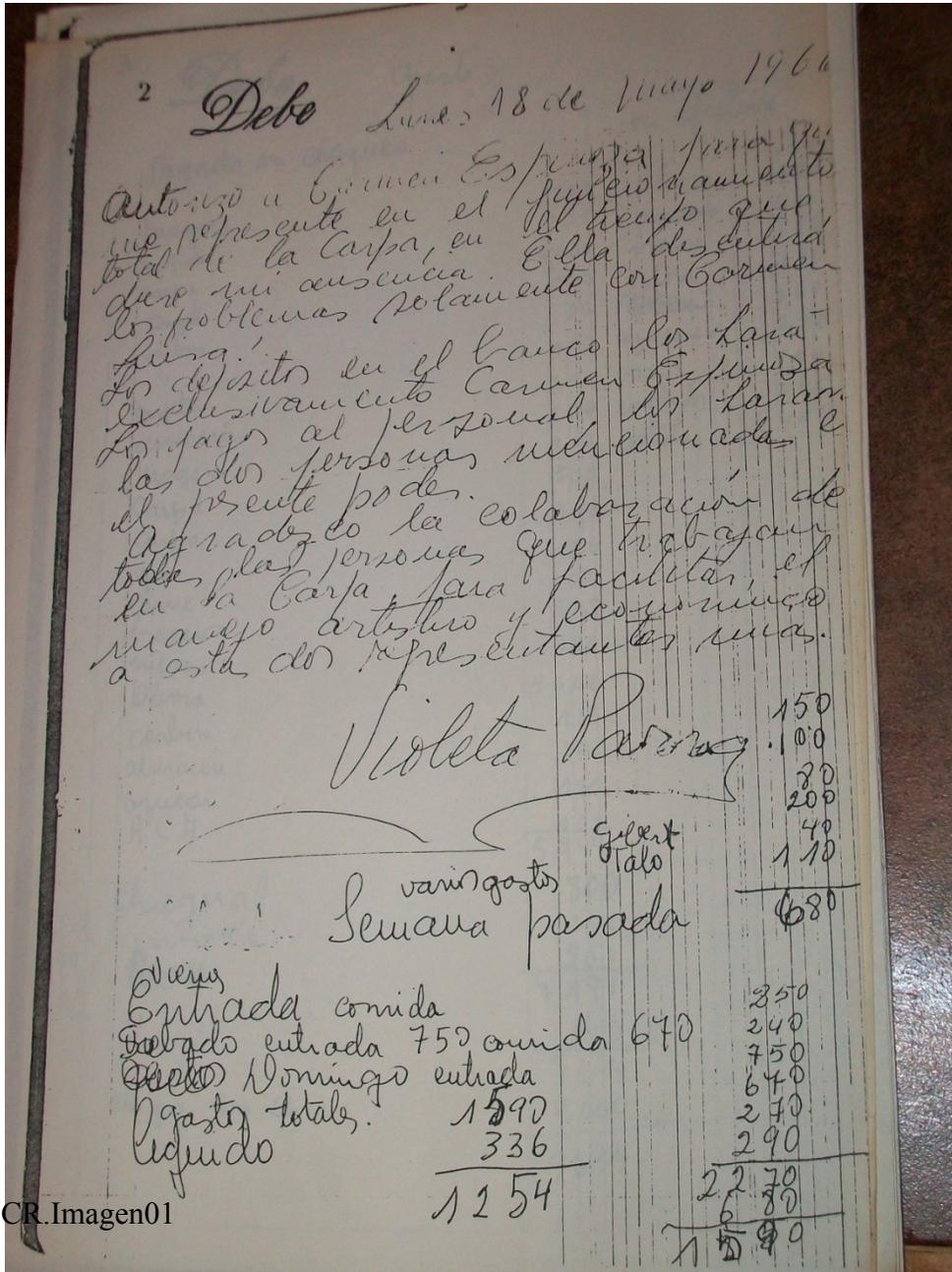
“Adiós amada perlita / yo no me voy a separar”

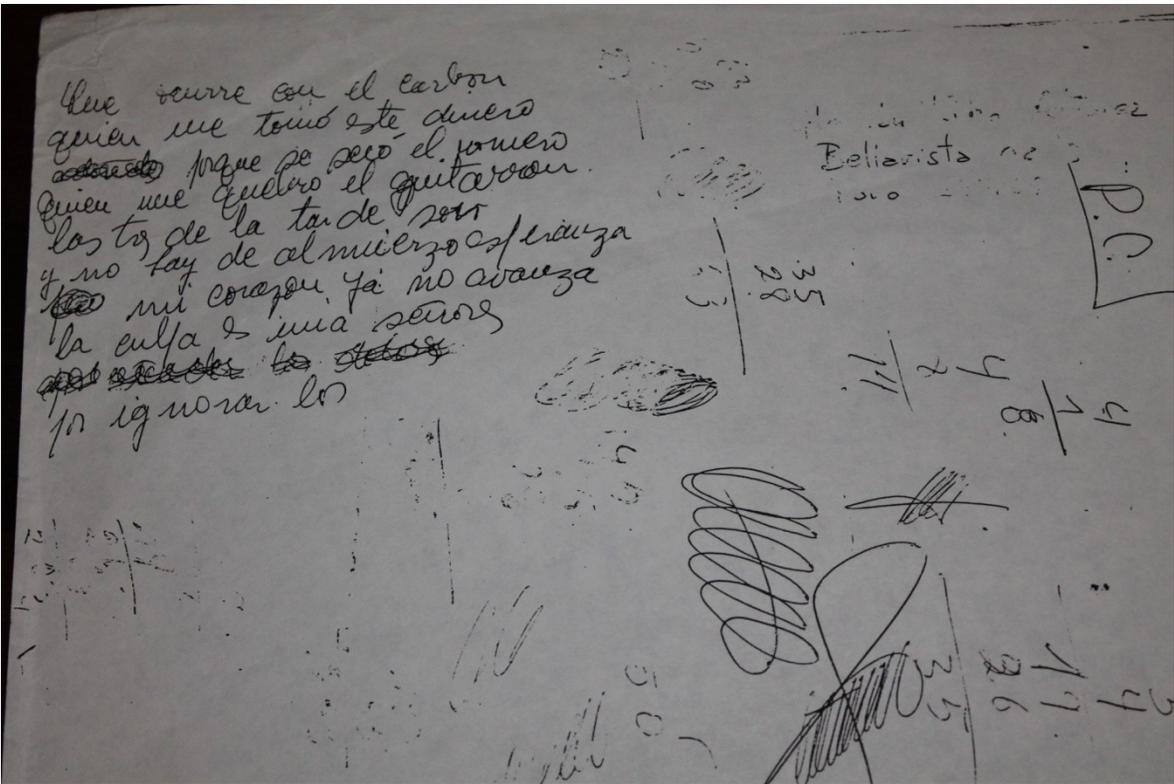
Observaciones: no se entienden las anotaciones. En el mismo folio otra versión.

CR.012 **Sin título.**

“Adiós amada perlita / despedirme de ti quiero”

Diario de contabilidad. Selecciono y enumero sólo algunas imágenes para su reproducción, para dar cuenta de un espacio donde conviven cuentas, anotaciones rutinarias, garabatos, con un poema de pronto también incompleto.





CR.Imagen03



ANEXO III.

Selección de imágenes de la obra visual.

Imagen. 1

“El pájaro y la grabadora”

122 x 148 cm.

Óleo sobre tela.

Colección Nicanor Parra.







Imagen.2

“La máquina volante”

1963-1965

72 x 66 cm.

Sobrerrelieve de papel maché en madera aglomerada.

Fundación Violeta Parra.

Imagen.3
"El circo"
1961
122 x 211 cm.
Tela artificial y bordados en
lanigrafía.
Fundación Violeta Parra.



Imagen.4
Sin título
54 x 64 cm.
Yute bordado con lanigrafía.
Colección particular.

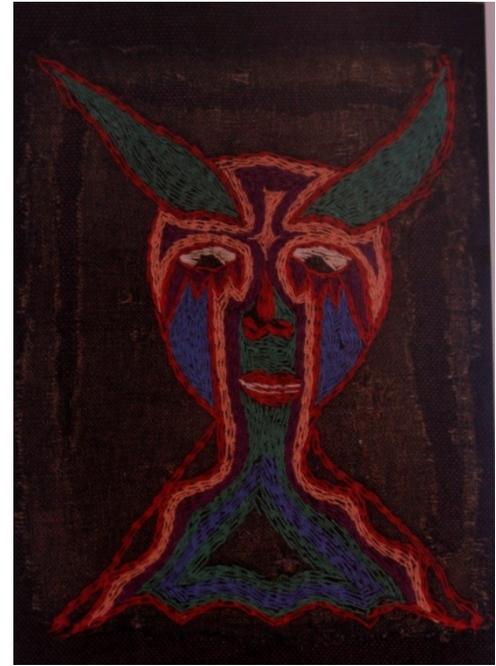




Imagen.5

Sin título.

41.5 x 78 cm.

Óleo sobre madera.

Colección Nicanor Parra.

Imagen.6

Sin título

42 x 69,5

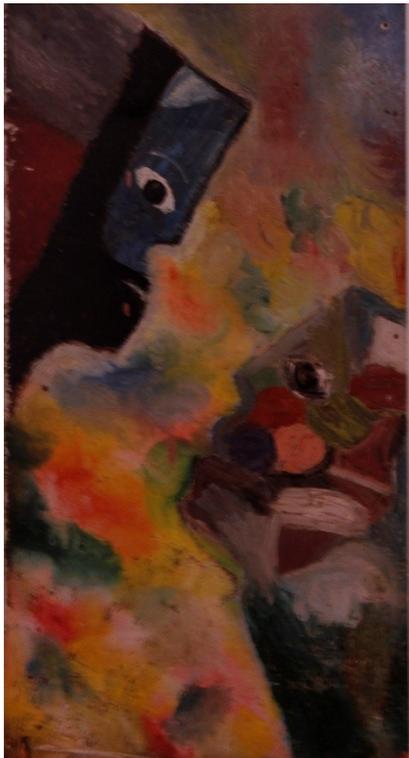
Óleo y papel maché sobre madera.

Colección Nicanor Parra.

Imagen.7
“La cantante calva”
1960
138 x 173 cm.
Yute bordado con lanigrafía
Fundación Violeta Parra.



Imagen.8
Sin título.
77 x 42 cm.
Óleo sobre madera.
Colección Nicanor Parra.





A Violeta, mi mamá, por enseñarme en la confianza.

Al Mono, mi primer lector.

A Graciela, que me dio las mejores ideas en
conversaciones felices.

A mi amiga Guille, por hacer el camino juntas.

Agradezco especialmente a quienes me acompañaron en este trabajo; a Sara Olivia Fuentes, amiga chilena que creyó enseguida en algo de todo esto; Patricia Chavarría, sabia y generosa conocedora de la poesía popular campesina; Micaela Navarrete, Soledad Abarca y la gente del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, que hicieron lo imposible para que llegara a acopiar el material necesario; Catalina Rojas, por darme su confianza; Eugenia Rassic, Lea Hafter y Juan Pablo Cuartas, amigos e interlocutores atentos; a mi hermano Víctor, por haber soportado mis días más fatales en esto de andar escribiendo tesis; a Mariano Dubin y Hernán Castilla, por el diálogo y la discusión siempre.

Diciembre, 2013