

## Los movimientos del archivo

### Nuevas reflexiones a partir de la crítica genética

Lea Hafter<sup>1</sup>  
Verónica S. Luna<sup>2</sup>

#### 1. Reunir la dispersión de los signos posibles

DENTRO DE LO QUE SUELE LLAMARSE “ESTADOS DE LA CRÍTICA” hay cierto consenso en torno a la importancia del giro archivístico durante los últimos años; esto se manifiesta tanto en el incremento de investigaciones que conforman su corpus a partir de un trabajo de archivo, como en la proliferación de reflexiones teóricas. Si pensamos la conferencia de Derrida, “Mal de archivo”, de 1994, como disparador que marcó un cambio en las nociones sobre archivo y dio lugar a un nuevo paradigma en la archivística, entonces tenemos por lo menos veinte años de trabajo durante los que el concepto mismo de archivo –y su figura contigua, el archivista– ha sido asediado por distintas disciplinas y bajo diversas preguntas. En agosto del año 2013, la Cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata llevó a cabo su cuarto congreso, denominado en esta ocasión “Las lenguas del archivo”. En ese marco, coordinamos uno de los simposios dirigido a pensar los vínculos entre archivo y crítica genética. De allí se desprendía, entre otros problemas, la pregunta por los manuscritos como objeto privilegiado para leer los procesos creativos; preferíamos reformular esos términos y pensar si es posible reflexionar sobre la génesis de escritura a partir de los materiales de archivo aún cuando no se cuenta con manuscritos. En segundo lugar nos preguntábamos qué corrimientos se producen, en la crítica literaria especialmente, cuando la ley de consignación ya no está dada por una firma de autor, sino por un recorte que el archivista determina pero que, simultáneamente atrae otros elementos impensados, incluso no contemplados, previos a ese recorte. La conformación de un archivo a partir de los cruces entre cine y literatura, por ejemplo, que empieza por reunir artículos de cine firmados por escritores en revistas literarias, y termina poniendo en contacto una diversidad de materiales y elementos (los films, los libros, otros autores mencionados, el archivo de esas revistas, etc.), modifica los modos de leer; y allí se instala la diferencia ente corpus y archivo: el corpus es ese recorte que el archivista o investigador mantiene delimitado y manipulable; el archivo en cambio trabaja contra esa delimitación porque despliega otro régimen de constelaciones. Sin embargo, el archivo como problema no es sin un archivista que lo interviene y lo interroga, es decir, mientras no se perturba lo disponible del archivo o la fragilidad de su condición; por eso nos hacíamos preguntas cuyo centro intentaba señalar estas cuestiones que se encuentran entre la complejidad de práctica y la reflexión teórica.

¿Por qué nos preocupa reunir la dispersión? ¿Cuáles son los movimientos que reconfiguran el archivo, y sus alcances? ¿Qué sucede cuando la crítica genética no implica, necesariamente, el trabajo con manuscritos? Nuestro archivo, disperso e invisible, es aquel que con una lectura guiada por coordenadas hasta el momento improbables recorre e interpela al archivo ya existente, y así reúne la dispersión mediante un movimiento que a la par configura un nuevo archivo. Esta emergencia de lo nuevo, a su vez, puede –y debería acaso– significar el impacto desestabilizador de la obra o incluso de la serie literaria, como intentaremos mostrar en los apartados siguientes

---

<sup>1</sup> Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales – UNLP-CONICET. Email: leahafter@hotmail.com.

<sup>2</sup> Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales – UNLP-CONICET. E-mail: vroniksd@hotmail.com.

presentando un desarrollo crítico de problemas en torno al archivo de Violeta Parra –qué consecuencia tiene por ejemplo, incluir sus vestidos en la obra poética– y la relación intensa de los escritores con el cine, que se manifiesta en las revistas literarias.

En tanto cada obra se encuentra atravesada por experiencias de génesis, el archivo contiene marcas de esos momentos; por eso la lectura reconfiguradora encuentra sentidos que habían quedado obturados por la ilusión de estabilidad imperturbable. Ante un archivo existente, pero estático, cada nuevo movimiento implica el surgimiento de un nuevo archivo; en él conviven, sedimentadas y activas, sin cronología evidente, todas sus lenguas: las lenguas del archivo. Sin embargo, esa lectura reconfiguradora no debería pensarse como un efecto de “recepción”, se trata por el contrario de los desvíos, destellos, vacíos, que se manifiestan a partir de la materialidad del archivo, esto es, algo que *siempre* estuvo allí. “El archivero puede producir archivo, y es por esto por lo que el archivo no se cierra jamás. Se abre desde el porvenir”, pero ese porvenir no es “reactualizable”, permanece siempre esquivo al decir del tiempo presente a la vez que se manifiesta imposibilitando que cerremos el archivo sobre el poder arcóntico de la interpretación: “Se trata de ese performativo por venir cuyo archivo no tiene ya ninguna relación con el registro de lo que es, de la presencia de lo que es o habrá sido *actualmente* presente”.<sup>3</sup>

Reunir la dispersión para edificar supone más la preocupación por un objeto hecho de nuevas zonas e intersecciones (de obras, de archivos), que la constitución de un corpus que organiza y confirma sentidos previos. Estamos hablando, entonces, de la génesis de lo porvenir.

Lo que buscamos plantear es qué otras posibilidades e interrogantes aparecen cuando la ley de consignación no es única o solamente una firma de autor; así como también los límites y alcances de ese poder consignatario. Archivar es, no puede sino ser, un acto constituyente y “conservador” a la vez, potencialmente revolucionario y tradicional por momentos; lo que nos ocupa entonces son los efectos éticos y políticos de esa imposibilidad de “objetivar sin resto”.<sup>4</sup> En ese sentido es que nos detendremos también en la figura del archivero.

¿Qué tensiones hay en la relación entre el archivo y su tiempo? ¿Qué fuerzas atraviesan la permanencia de un archivo? ¿Qué modificaciones en la noción de obra supone volver a pensar el archivo desde las perspectivas geneticistas? ¿Es posible acaso pensar el archivo sin los problemas de génesis? ¿Cuál es el afuera del archivo? Empezamos nuestra presentación con una serie de preguntas, y lo terminamos con otras. Acaso algo de ese *poder* disruptor de la literatura respecto a los órdenes de lo disponible se juegue en los pliegues de los archivos; pero sólo la pregunta que se formula a expensas de su respuesta puede iluminar los problemas que comprometen una política de lectura.

## 2. *Movimientos del archivo: hacia otra génesis. Reunir los signos posibles*

El principio arcóntico, concluye Derrida en *Mal de archivo* respecto al problema del domicilio, es también un principio de consignación, es decir, de reunión:

La consignación tiende a coordinar un solo *corpus* en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal. En un archivo no debe haber una disociación absoluta, una heterogeneidad o un *secreto* que viniera a separar (*secernere*), compartimentar, de modo absoluto.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> DERRIDA, J. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 9-11.

Reunir los signos, entonces interpretar. Así parecería presentarse la hipótesis derrideana sobre el archivo como obra institucional. Sin embargo hay, efectivamente, un *secreto*. El archivo produce también su propia pulsión anarcónica, su trabajo contra la memoria; tanto la figura de la huella,<sup>6</sup> como la de resto<sup>7</sup> y el desvanecimiento del origen,<sup>8</sup> señalan las fuerzas que atraviesan al archivo: acto conservador y constituyente,<sup>9</sup> deseo clasificatorio del archivista al tiempo que acto capaz de dar lugar al espacio no contado.<sup>10</sup> Por lo tanto, el archivo está exhibiendo su falta, *es archivo posible*. Reunir la dispersión, entonces, de los signos, sí, pero de los signos posibles.

Es cierto, y no sólo un sentido común, que quienes trabajamos con archivos vamos tras las huellas, rastros, de un pasado no legible, y por tanto no articulado en su presente. Ahora bien, esa huella debería tener importancia tanto más por qué sentido tiene el poder de suspender, que por la hipótesis que confirme. Suspensión y posibilidad siempre abierta a lo indeterminado contribuyen a una política del archivo desde nuestra perspectiva, porque contribuyen a pensar una nueva idea de lectura; el archivista entonces se ve obligado a decidir en lo indecible, a generar hipótesis críticas en la fragilidad de unos materiales que trabajan contra sí mismos. Esto, que no es un señalamiento original respecto de las reservas y provisoriedades que el crítico mantiene sobre sus hipótesis, tiene, a la luz del archivo, un carácter diferente puesto que la exigencia ética proviene de una materialidad particular y no solamente del “relativismo” epistemológico de las ciencias humanas.

Raúl Antelo define su experiencia como editor de la *Obra completa* de Oliverio Girondo de la *Colección Archivos*<sup>11</sup> como el recorrido de una política de lectura: de las variantes textuales como hechos irreversibles a las variantes como fantasía paródica; de la crítica genética como eterno retorno de la violencia institucional (la obra como canon) a la crítica genética como potenciación de lo falso; de la obra cerrada en torno a un significado primigenio a “la violencia perversa (pupila) de arrancar toda escritura a su simultaneidad para verla así en sus efectos diferidos y dilatorios”. Así, de alguna manera, concluye: “La edición *Archivos* de la *Obra completa*, cansada del deslumbramiento rastacuero ante la ciudad moderna y las mezclas de la *transatlantic society*, nos muestra en cambio otro Girondo, ese que da voz a la migración post-colonial”.<sup>12</sup>

Más allá de los efectos que sobre la obra de Girondo puedan suponer las palabras de Antelo, lo que pone de manifiesto esta reflexión sobre su propio trabajo son dos aspectos sobre los movimientos del archivo en los que nos detendremos aquí. En primer lugar, como ya se ha dicho, reunir la dispersión supone la fuerza contradictoria por la cual el archivista ejerce una decisión consignataria y al mismo tiempo, en tanto el archivo es archivo-posible, resulta potencialmente habilitante para desobturar sentidos imperturbados. En segundo lugar, en el relato teórico de esa exhumación aparece el vínculo entre génesis y archivo; decíamos anteriormente que el archivo contiene marcas de las experiencias de génesis, más allá de la existencia de manuscritos, y también que cada reacomodamiento del archivo da lugar, en algunos casos, dependiendo de los materiales hallados, a la génesis de un nuevo archivo. A simple vista parecería que esta lectura no difiere demasiado de lo que la teoría literaria dio a conocer como “teoría de la recepción”. Sin embargo, tal como adelantábamos en la presentación,

---

<sup>6</sup> Si en el principio hay la ruina, “si todo empieza por la huella, no hay, de ningún modo huella originaria” (DERRIDA apud GERBAUDO, A. *Archivos, literatura y Políticas de la exhumación*. In: GOLDCHLUK, G.; PENÉ, M. (comps.). *Palabras de archivo*. Santa Fe: Universidad del Litoral; Centre de Recherches Latino-Américaines/CRLA Archivos, 2013, p. 57-86).

<sup>7</sup> El resto no es la sobra de una totalidad preexistente, no es lo *otro del ser*, sino la imposibilidad de clausurar sin grietas.

<sup>8</sup> Derrida lo problematiza en el siguiente fragmento: “El archivo, si esta palabra o esta figura se estabilizan en alguna significación, no será jamás la memoria ni la anamnesis en su experiencia espontánea, viva e interior” (DERRIDA, J. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997).

<sup>9</sup> GERBAUDO, A. Op. cit..

<sup>10</sup> DALMARONI, M.; INCAMINATO, N. El archivo resiste. In: *Cuadernos del Seminario*, tomo II, Las resistencias a la teoría, 2014. En prensa.

<sup>11</sup> GIRONDO, O. *Obra completa*. Coordinador Raúl Antelo. Madrid: UNESCO, Colección Archivos, 1999.

<sup>12</sup> ANTELO, R. Política del archivo. In: *Iberoamericana*, volumen LXVII, n. 197, oct.-dic. 2001, p. 714.

esos reacomodamientos no son consecuencia de un “efecto de lectura”, puesto que tal idea supone pensar que son los lectores quienes cambian, mientras la obra sigue imperturbable.

La relación entre archivo y génesis ha sido expuesta claramente por Derrida,<sup>13</sup> cuando afirma que el archivo no entrega la originariedad de un acontecimiento, pero que sin embargo, hay en él comienzos. La crítica genética entonces, aún contando con la mayor exhaustividad en el estudio de los manuscritos, no se entrega a reconstruir la génesis como si allí encontrara el origen de una obra, sino que se empeña en señalar esas huellas (siempre huellas de otra huella) que permanecen pegadas a una experiencia originaria aunque esta no pueda ser identificada.<sup>14</sup>

Si los manuscritos no pueden entregar esa originariedad, siquiera garantizar la empresa de reconstrucción de un proceso de escritura, entonces su materialidad, aunque privilegiada, no es privativa para una perspectiva geneticista. Así es como en el caso del archivo Violeta Parra, en la construcción de un dossier geneticista, fue más pertinente hacerse una pregunta sobre la existencia e incorporación a la obra de los vestidos de Violeta Parra, hechos a mano, de retazos, antes que incorporar unos cincuenta folios manuscritos que no presentaban marcas significativas sobre el proceso creativo. Esos vestidos se convirtieron en materiales que daban cuenta de la génesis de la obra.<sup>15</sup> Otro ejemplo puede pensarse en la relación de cierta zona de la literatura con el cine, en un archivo que reúne la dispersión de textos publicados en revistas culturales de los años veinte y que implica el trabajo con esos textos en cuya génesis la visualización del cine constituye una experiencia intensa, donde las películas vistas se vuelven material necesario para reflexionar sobre los procesos creativos.<sup>16</sup> En tanto el manuscrito no es un documento que habilite a leer los procesos creativos de modo inmanente, y en cambio muchas veces la crítica genética se encuentra recurriendo a otros materiales que incluso exceden la textualidad, la noción de obra, ahora interrogada, se ve obligada a interpelar sus límites.

La crítica genética modificó entonces la noción de obra porque cuestionó sus valores culturales: el sentido de autor como garantía de elecciones e intenciones y el sentido de clausura (la obra es lo completo); sin embargo, tal modificación no se produce de ningún modo desligado, independientemente, de las políticas de archivo que se propusieron pensar qué tiene para no-decirnos el archivo, cuáles son sus ilegibilidades, siempre suspendidas pero potentes, sobre las cuales carecemos del derecho a excluir. Por caso, ahí está el trabajo sobre el archivo Juan José Saer que han llevado adelante Miguel Dalmaroni y Analía Gerbaudo, incorporando por ejemplo, los programas de literatura universitarios; también el archivo Manuel Puig, dirigido por Graciela Goldchluk, quien se ha dado a la tarea, en manos de María Eugenia Rasic, de exhumar esos otros papeles de Manuel Puig no reductibles a versiones de novelas, pre-redaccionales, guiones de historias futuras, cartas, notas, todo eso frente a lo cual la indiferencia del archivista sería un acto más conservador que constituyente por medio del cual se ejerce el poder de interpretar. Ese acto conservador contendría una serie de supuestos sobre el archivo contrarios a los que aquí postulamos: en primer lugar la ilusión de que el archivo ofrece un estado de legibilidad permanente (lo que hoy interpreto insignificante lo será siempre); la idea de que el archivo está al servicio de la producción de sentidos (esta nota hace sistema con esta obra y por tanto ingresa a una constelación). Es en este punto donde se vuelve imprescindible pensar la relación entre génesis, archivo y obra.

---

<sup>13</sup> DERRIDA, J. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.

<sup>14</sup> Una figura clara quizás para comprender la relación entre origen como ontológicamente indefinible y las huellas que exhiben las marcas de esa experiencia, es la que utiliza Jean-Luc Nancy para pensar el *hay* de la relación sexual: “no *hay* algo pero algo *tiene lugar*”, es decir, no hay origen, pero tiene lugar, sobreviene como huella de la huella (NANCY, J. L. *El “hay” de la relación sexual*. Madrid: Síntesis, 2003).

<sup>15</sup> STEDILE LUNA, V. “*He encontrado una nueva forma d ser humano*”: la escritura del cuerpo como intervención política y cultural en la poética de Violeta Parra. Tesina de Licenciatura. La Plata: Memoria Académica de la FaHCE, UNLP, 2013. En proceso de digitalización.

<sup>16</sup> HAFTER, L. *La presencia del cine en las literaturas hispánicas de comienzos del siglo XX. Tres escritores pioneros*: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga. Tesis doctoral. La Plata: Memoria Académica de la FaHCE, UNLP, 2012.

¿Por qué, entonces, esas huellas de la experiencia de génesis, contenidas en el archivo, y presentificables por reacomodamientos -es decir, la perturbación de su orden- no son consecuencia de un efecto de lectura? Miguel Dalmaroni y Natalí Incaminato, en “Lo que resiste del archivo”, habilitan una respuesta posible:

Archivo: uno de nuestros modos más indomables de darnos pasado, porque no hay orden ni completo ni convincente – no hay gramáticas sin intermitencias agramaticales, sin agujeros frásticos, sin lagunas, sin segmentos *afásicos*, sin figuras rotas o trozadas – en ese acopio de “granos de real”, de “granos, granulaciones”, de objetos de significados en fuga, indeterminables, o incluso in-significantes, a-significantes o hasta *in-significantizables*, que sin embargo ningún archivista renunciaría a ubicar en un sitio que entonces será siempre un potencial no lugar, un amenaza de “sitio de acontecimiento” (Badiou, *El ser y el acontecimiento*) [[“granos de real”: Badiou; “granos, granulaciones”: Deleuze, *Crítica y Clínica*]].<sup>17</sup>

En los dos próximos apartados nos detendremos a analizar problemas concretos en nuestros archivos a partir de nuestras investigaciones individuales,<sup>18</sup> retomando las preguntas iniciales, especialmente los que surgen alrededor de la pregunta por la ausencia de manuscritos para pensar los procesos de escritura. En este sentido es que nos interesa especialmente reflexionar sobre nuevas perspectivas de la crítica genética.

### 3. *Violeta Parra y el cuerpo del folklore: del manuscrito a los retazos del archivo*

Ese sitio que llamamos inestable, potencial “sitio de acontecimiento” es el que produce los reacomodamientos del archivo, y da lugar a las lenguas no-percibidas. Pensemos en el caso de la artista chilena Violeta Parra, y ¿cómo leer el lugar de sus vestidos en el archivo, y más aún, en la *obra*? Violeta Parra confeccionaba sus vestidos para actuar de la misma forma en que componía sus arpilleras, arpilleras que, más allá del Louvre, eran dispuestas a modo de escenografía en cada presentación, al igual que eran expuestas y manipuladas durante el recitar las máscaras construidas por ella misma. Se trata de una artista que constantemente pone en escena el cuerpo, insistiendo en los modos de aparición de una presencia que no ha tenido lugar (puesto que los folklorólogos tradicionales se apresuraban a cercenar la voz del cantor para homogeneizarla en un acervo anónimo y apropiárselo como trabajo de investigación, subyugando lo que hubiera de supervivencia). Ahora bien, esos vestidos constituyen una zona de lo incógnito en cierta manera, respecto de ese lugar que el archivista quisiera o no otorgarle, por tanto, se los ordene hermenéuticamente donde se los ordene, siempre estarán señalando la posibilidad de que se produzca un nuevo corrimiento. La pregunta entonces es si posible afirmar que los vestidos no son parte de su obra porque deberíamos justificar un sistema de interpretación en el que sean capaces de *decirnos algo*, de *hacer sentido*. ¿Y si en realidad lo que estuvieran poniendo de manifiesto, no sólo los vestidos, toda una serie de reductos poco clasificables y desacomodamientos constantes con respecto a lo que una artista folklórica, de la canción de protesta nos hace esperar, es justamente la resistencia a un sistema de interpretación? Esta pregunta modifica la noción cultural de obra porque corre la cuestión del problema sobre la intencionalidad o la voluntad del autor, y cambio se centra en la intensidad de determinadas zonas de la obra.

<sup>17</sup> DALMARONI, M.; INCAMINATO, N. Op. cit..

<sup>18</sup> Estos trabajos individuales se enmarcan en el Proyecto de Investigación acreditado (UNLP) “Comenzar el archivo, comienzos en los archivos. Reformulaciones teóricas y metodológicas acerca de los lugares de archivación como espacios de emergencia, memoria y construcción de tradiciones” dirigido por la Dra. Graciela Goldchluk.

El único libro de la artista popular chilena que fue editado en vida se imprimió en París, al cuidado de François Maspero, *Poésie populaire des Andes*.<sup>19</sup> Tanto *Cantos folklóricos chilenos*<sup>20</sup> como las *Décimas autobiográficas*<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup>

La obra de Parra es un problema de archivo, que finalmente nos exige pensar una teoría de las afectaciones, y expone la sospecha frente a las filiaciones determinables; 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? Y otra vez entonces la pregunta por el lugar de sus vestidos en la obra. Hay algo de eso que se mantiene como huella inasimilable para la obra institucionalizada por los procesos tradicionales de publicación y puesta al día de lo visible.

En este sentido es que la mirada disciplinar de la crítica genética ha permitido leer los vínculos entre el trabajo de recopilación y la composición autorial, evitando lecturas teleológicas según las cuales habría un camino unidireccional, evolutivo, en el que la composición significaría una etapa de síntesis respecto de la investigación y transcripción. Así también, la crítica genética abre la lectura del archivista hacia lo no disponible y cuestiona la idea de archivo como fuente o stock, ya que se detiene en las inestabilidades más que en las confirmaciones. Leer el proceso creativo como parte de una dinámica especial que pone en contacto la escritura con la transcripción dio lugar a pensar zonas de la obra de Parra hasta el momento no interrogadas, o interrogadas sólo desde el aspecto temático (el tema del amor, de la tierra, del campesino). Una de ellas es el carácter disruptivo del cuerpo escrito tal como aparece en *Décimas autobiográfica* y en el epistolario de Parra, ya que eso sólo se lee a la luz de lo que ocurre en las transcripciones de los cantos que recoge.

La producción de *Cantos* se puede aproximar al año 1952 o 1953 como el período en que comenzó a recoger y grabar los cantos, mientras la gestación del libro se remontaría al año 1957, cuando Gastón Soublette se suma a colaborar en la transcripción musical de las recopilaciones. El proyecto contemplaba además, la redacción de una semblanza para cada informante –y la publicación de un retrato fotográfico por Sergio Bravo–; estas habrían sido escritas 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

---

<sup>19</sup> PARRA, V. *Poésie populaire des Andes*. Traducido por Fanchita González-Battle. París: François Masperó, 1965.

<sup>20</sup> PARRA, V. *Cantos Folklóricos chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1979.

<sup>21</sup> PARRA, V. *Décimas: Autobiografía en versos chilenos*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad, Universidad Católica de Chile, [1970] 1976. 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.

<sup>22</sup> 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 a cargo de Isabel Parra (PARRA, I. *El libro mayor de Violeta Parra*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010) 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.

años 1958 y 1959.<sup>23</sup> 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 / desenterrando folklor”,<sup>24</sup> 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 ese constante fluir entre voces y registros que la artista efectuaría una “mudanza y recreación”<sup>25</sup> sobre el folklore. 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. Es decir, hay huellas visibles del proceso de escritura que se manifiestan en y por ese diálogo; especialmente las que tienen que ver con los modos de *escribir el cuerpo*.

Por este motivo, en la construcción de un dossier donde leer la escritura en movimiento de Violeta Parra, se descartó 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 del libro aún cuando Parra y Soublette los habrían organizado para ello,<sup>26</sup> así como también se tuvo en cuenta un trabajo de recopilación más amplio, conservado en el Archivo de Culturas Tradicionales de Concepción, en las carpetas del Fondo Pizarro y Museo Haulpén.<sup>27</sup> En esos documentos había algo más decisivo respecto del proceso creativo de Parra. La tachadura, tan preciada en otras lógicas de escritura, parecería innecesaria; la cultura popular no borra, reescribe, y de alguna manera Parra adopta ese procedimiento y ensaya versiones de lo mismo que aparecen confundidas con las transcripciones de lo que recoge. Por otro lado, el material que da cuenta de su trabajo como investigadora permite pensar el carácter disruptivo de su obra: para Violeta Parra los cantos populares no son anónimos, tampoco son pura oralidad, hay allí una voz ligada un cuerpo particular, también a una escritura que había sido borrada por los trabajos de la élite cultural. La artista comprende eso, y aún más, comprende que no puede presentarse a sí misma, a sus poemas y canciones, *como si* fueran una continuación a-problemática de las tradiciones, debe (y lo hará exponiendo en su poética un cuerpo fragmentado, metamórfico) señalar la ausencia de esos cuerpos en la constitución de todo documento de cultura, de todo ejercicio de conservación.<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> CÉSPEDES, M. *Entrevista de Mario Céspedes a Violeta Parra*. Archivo Digital de Hannes Salo, 1960. Disponible en: <[www.cancioneros.com](http://www.cancioneros.com)>.

<sup>24</sup> PARRA, V. *Décimas: Autobiografía en versos chilenos*. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad, Universidad Católica de Chile, 1976, p. 29.

<sup>25</sup> CANALES CABEZA, R. *De los Cantos folklóricos chilenos a las Décimas: Trayectoria de una utopía en Violeta Parra*. Tesis de Magister en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Universidad de Chile, 2005. Disponible en: <<http://biblioteca.universia.net>>.

<sup>26</sup> 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 (Ver CANALES CABEZA, R. Op. cit.).

<sup>27</sup> Sin la ayuda de Micaela Navarrete, directora del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, quien me puso en contacto con Patricia Chavarría, directora del Archivo de Culturas Tradicionales de Concepción, y la generosidad de esta última, no hubiera podido tener acceso a ese material que hoy resulta imprescindible para comprender hasta dónde llegaba la operación disruptiva de Violeta Parra en el marco de las investigaciones sobre el folklore chileno.

<sup>28</sup> 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.

La escritura del cuerpo fragmentado, en *Décimas autobiográficas*, viene a discutir la instancia de reposición de la voz. Revisando las transcripciones que Parra había hecho en su relevamiento por la zona de Concepción, encontramos que a diferencia de otros investigadores no reponía en forma escrita los apoyos formulaicos –del tipo, “ay mi vida”, “mi vida yo”, “ay ay ay”– con que en la oralidad los cantores y cantoras completan el tiempo o ritmo del verso según la entonación. La publicación de *Cantos folklóricos chilenos* da cuenta de eso en la mayoría de los casos. Esto se debía a que los cantores, conscientes de la diferencia entre el poema y el canto del poema, cuando le dictaban las estrofas omitían dictar esos apoyos rítmicos que sí aparecían en el canto; esa distinción desestabiliza la idea de “pura oralidad” bajo la cual se pensaba la actividad de estos cantores. Violeta Parra va un poco más lejos, y cuando redacta las semblanzas para cada cantor informante, repone muchas veces una escena de escritura que da lugar a la visibilidad del poema perdido, a la conservación, o incluso al pasaje generacional. Por lo tanto, Parra capta allí algo del orden de lo no-representable: hacer *como si* la voz de ese cantor se mantuviera viva por agregar en la transcripción esas palabristas que sólo surgen en el canto como hecho irrepetible, es impostar una presencia; en cambio, escribir, bajo su propia firma un cuerpo fragmentado, en transformación, disectado muchas veces, es señalar la imposibilidad de que el texto, como fuente de conservación, dé lugar a esas voces y cuerpos que son la condición de existencia de los cantos que se conservan. En esas contradicciones éticas que la tradición en investigaciones folklóricas más conservadora prefiere neutralizar, Parra inventa una escritura que no se arroga el derecho de tomar la voz del otro, sino de señalar su ausencia.

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; es decir, la escritura de *Décimas autobiográficas* hace algo con el acervo folklórico de cantos campesinos y populares, porque permite leer lo que la cultura letrada había obturado. 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.

Por otra parte, la mirada de la crítica genética permitió incorporar a la pregunta por el proceso creativo materiales que los análisis “textualistas” suelen descartar porque parecerían poco orientados o justificados; de este modo, si bien nuestro *dossier* está conformado por *Décimas autobiográficas*, *Cantos Folklóricos Chilenos*, los cantos del Archivo Eugenio Pereira Salas y el Archivo de Culturas Tradicionales de Concepción, este recorte se deja traspasar por los afectos que produce el contacto con otros elementos del archivo que señalan su existencia y exigen ciertos interrogantes – cerámicas, vestidos, arpilleras, dibujos, fragmentos de films, grabaciones de recitales, óleos. Esa decisión metodológica está marcada por la política de lectura de la crítica genética, que bien ha insistido en leer los procesos creativos y no las jerarquías entre materiales.

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,<sup>29</sup> Grésillon<sup>30</sup> y Lebrave,<sup>31</sup> presentaba las primeras líneas teóricas y problemas del geneticismo francés. Esas

---

<sup>29</sup> HAY, Louis. La escritura viva. In: *Filología*, Número especial: Crítica Genética, Año XXVII, 1-2, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, 1994.

<sup>30</sup> GRÉSILLON, A. ¿Qué es la crítica genética?. In: *Filología*, Número especial: Crítica Genética, Año XXVII, 1-2, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, 1994.

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”,<sup>32</sup> como ha señalado Élide Lois.<sup>33</sup> Por eso 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.<sup>34</sup>

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 operación sobre 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”.<sup>35</sup>

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”.<sup>36</sup> 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 porque las huellas de un conflicto tanto poético como ético se leen allí.

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”,<sup>37</sup> Lois no habla ni de prehistoria ni de mecanismos, sino de una virtualidad, un “campo de desequilibrio”<sup>38</sup> 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”<sup>39</sup> y la “zambullida en la virtualidad”.<sup>40</sup>

---

<sup>31</sup> LEBRAVE, J. L. La crítica genética: ¿una nueva disciplina o un avatar moderno de la filología?. In: *Filología*, Número especial: Crítica Genética, Año XXVII, 1-2, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, 1994, p. 53-74.

<sup>32</sup> DERRIDA, J. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.

<sup>33</sup> LOIS, É. *Génesis de escritura y estudios culturales: Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial, 2001. Las investigaciones en esa clave han continuado y hoy, Claudia Amigo Pino 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.

<sup>34</sup> GOLDCHLUK, G.; PENÉ, M. El archivo por venir, o el archivo como política de lectura. In: *Actas VII del Congreso Orbis Tertius*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Teoría y Crítica Literaria, 2009.

<sup>35</sup> GRESILLON, A. Op. cit., p. 25.

<sup>36</sup> LOIS, É. Op. cit., p. 2.

<sup>37</sup> GRÉSILLON, A. Op. cit., p. 31.

<sup>38</sup> LOIS, É. Op. cit., p. 18.

<sup>39</sup> GRESILLON, A. Op. cit.

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. En este sentido es que el archivo como política de lectura se vuelve fundamental para mantener una mirada sobre el proceso creativo aún cuando no se cuenta con manuscritos y borradores.

#### 4. *Una relectura del archivo: cuando en la génesis está el cine. Los escritores pioneros y las relaciones literatura-cine en las revistas culturales hispánicas de los años veinte*

La relación entre la literatura y el cine ha ocupado un lugar relevante en el panorama social y cultural del siglo XX; paralelamente, ha originado diversas manifestaciones artísticas que, a su vez, se verán transformadas en nuevos objetos de estudio cuando susciten el interés de los investigadores. En ese contexto, los modos de acercamiento de la crítica literaria al cine conforman un terreno plural y complejo,<sup>41</sup> y es así que uno de los desafíos de la crítica actual es organizar y trazar el marco teórico –junto al bagaje de herramientas metodológicas– pertinente a la tarea de investigación centrada en los textos literarios nacidos en la convergencia de los citados medios. La tarea, lejos de implicar únicamente una labor de producción teórica, exige prácticas concretas cuyos avances se encuentran en el terreno de la crítica genética y, en ocasiones, cuestiona la estabilidad de archivos ya existentes, ¿qué sucede, entonces, cuándo en la génesis hay algo más que manuscritos?, y por otra parte, ¿cómo desafiar el orden establecido en un archivo para cuestionarlo desde nuevas coordenadas?

En el caso puntual de este trabajo de investigación sobre los archivos de revistas culturales hispánicas de los años veinte, la búsqueda de una escritura influenciada por el cine se inicia a partir de ciertas certezas sobre el objeto de estudio: en tanto una parte significativa de la literatura del siglo XX no se concibe ni se lee sin la presencia del arte cinematográfico, existe una experiencia estética asociada al medio audiovisual que atraviesa tanto la génesis como la lectura de ciertas obras narrativas del canon literario hispánico del siglo XX. En ese lapso, el período del cine mudo implica una experiencia diferente signada por la novedad que obliga a un recorte particular. De esta singularidad se desprende que existe un modo de apropiación del medio cinematográfico por parte de los escritores del campo literario hispánico de comienzos del siglo XX que madura en forma paralela a la construcción de un discurso sobre el nuevo medio. Esta suerte de discurso afectado por el cine es difundido con notable presencia en las revistas literarias y culturales de la época, espacio donde se despliega un doble movimiento en la escritura de ciertos autores: por un lado se observa una reflexión teórica sobre el cine, por otra, se manifiesta una prosa que con mayor o menor frecuencia se desliza de la descripción a la creación de ficción, dando lugar a la publicación de diversos y numerosos textos entre los que se manifiesta un intenso diálogo que trasciende al tiempo que obliga a poner en suspenso categorías y nociones como *obra* y *autor*.

---

<sup>40</sup> LOIS, É. Op. cit., p. 16.

<sup>41</sup> En la tesis doctoral de Lea Hafter (Op. cit.) se describe un estado de la cuestión sobre el tema, partiendo para ello de la pregunta formulada por F. J. Albersmeier acerca de en qué consiste la influencia cinematográfica sobre la literatura, y se ha dejado manifiesta la multiplicidad de paradigmas en un recorrido por las teorías más representativas del acercamiento crítico a la relación literatura-cine.

Por otra parte, al reflexionar acerca de la naturaleza o dominio de estos textos, -obras narrativas así como ciertos discursos emparentados-, influenciados por el cine se revela la certeza de su pertenencia al terreno de la literatura. Sin embargo, es cierto también que no pueden pensarse sin tener en cuenta el medio cinematográfico; son textos que no se han podido concebir -y que definitivamente se resisten a ser comprendidos- en su ausencia, y en los que se consuma una suerte de presentificación<sup>42</sup> de lo cinematográfico en su más amplio alcance. Esto implica apartarse de (pero no desconocer) una lectura de la presencia cinematográfica en textos literarios como una serie de procedimientos que siendo propios del cine serían ada(o)ptados por la literatura, o bien como una enumeración de referencias al medio, en la que el cine aparecería como aquello que estuvo y ya no está.<sup>43</sup> De esta manera, la noción husserliana de *presentificación*, utilizada por Alberto Giordano para describir la máquina de escritura que se activa en la literatura de Manuel Puig resulta clave para dar cuenta de la concepción del escritor como espectador, otra de las aristas que presenta este acercamiento desde la crítica genética a la presencia del cine en la literatura. En esta experiencia, clave en la formación de la conciencia para Husserl, no se trata de la “representación” del pasado en el presente, sino de una suerte de dilatación del presente a partir de la ocurrencia de aquello que no deja de suceder. De ese modo, el concepto involucra necesariamente al sujeto y su relación con el mundo, por lo cual no puede entenderse únicamente a partir de la descripción de lo que se hace presente, sino que está ligado al sujeto que experimenta (y produce en su literatura) esa presentificación. En otras palabras, estos escritores pioneros experimentan un modo particular de ver cine -el cine mudo- que hace que este aparezca, vuelva a suceder, en una zona de su literatura y que se manifiesta en esos textos publicados en las revistas. En ese punto, son espectadores que, por un lado, comparten con sus contemporáneos un espectáculo común que los conmueve de un modo singular, y por otro, esa conmoción se relaciona directamente con su escritura, hace máquina con su propia máquina de relatos, moviliza su escritura. Forman parte de un poblamiento literario que llamamos “los pioneros”; están entre los espectadores y entre los escritores, pero se diferencian. El cine como medio -esto es, el cine en una concepción que excede (a la vez que necesariamente involucra) una serie específica de producciones cinematográficas- se vuelve material para el estudio de esos textos desde una perspectiva crítico genética. Junto al manuscrito, entonces, también aparecen todas y cada una de aquellas películas que efectivamente visualizaron los escritores, y esto es, más allá de las películas, aquello que los escritores vieron de ese cine mudo y se encuentra alojado en su escritura.

Aquí entonces las preguntas iniciales de nuestro trabajo obligan a cuestionar y replantear nuestra práctica como archivistas ¿cómo incorporar estos materiales?, ¿qué implicancias tiene esto sobre la obra? Y más todavía: si la presencia del cine provoca la delimitación de una zona de la literatura que no responde ya tanto a una firma como a las características de una afectación que el nuevo medio imprime en a la escritura, ¿cuál es ahora *la obra*?, ¿y qué diálogos se establecen entre esas zonas de escritura en las que se visualizan marcas de filiación más intensas entre autores que con el resto de la producción de una misma firma? Reunir la dispersión habla de ese archivo por venir.

Como consecuencia, la tarea concreta de rastrear y organizar los textos referidos al cine -y en ocasiones afectados por él- publicados por escritores hispánicos en revistas culturales, pretende reunir la dispersión para analizar la relación entre ambos medios, y repensar la zona de la literatura hispánica iluminada por el cine para vislumbrar sus límites, para comprender sus características. En este sentido, la labor de rastreo implica necesariamente la relectura de un archivo existente, aquel que comprenden las revistas culturales, pero ahora a partir de nuevas coordenadas: la presencia del cine bajo la firma de escritor; de este proceso surge y se configura necesariamente un nuevo archivo.

---

<sup>42</sup> GIORDANO, A. *Manuel Puig: La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.

<sup>43</sup> En otras palabras, *procedimientos* o *tema*: la clasificación/cosificación esquemática y reduccionista, o la vaga lectura sentimental de la presencia del cine como cosa representada.

Es así que a partir de las diferentes concepciones y configuraciones del archivo, y de los diversos estudios que de él se han ocupado,<sup>44</sup> aparece la conformación de un nuevo archivo que permite leer relaciones que resultan invisibles de otra manera; en otras palabras, el hecho de constituir un nuevo archivo configurado a partir de la afectación de una zona específica de la literatura por el cine, permite, deja emerger relaciones efectivas y reales, antes invisibles, obturadas.<sup>45</sup>

Se trata entonces de pensar cómo los escritores pioneros conceptualizaron el cine, en un espacio fundamental de la cultura de esos años, en la que configuran una suerte de “comunidad infraleve”.<sup>46</sup> Sucede que para los escritores pioneros no hubo una generación anterior con la que dialogar o con la que compararlos, ni tampoco ejemplos aislados; no existieron autores sometidos a la influencia del cine simplemente porque el cine no existía. Distinto será el caso de la literatura de Manuel Puig o de la de Juan Marsé -por citar nombres paradigmáticos en lo que respecta a una prosa literaria nacida de la experiencia intensa del cine-. En cuanto a los escritores de las primeras décadas del siglo XX, la llegada y consolidación del nuevo medio implica para ellos el contacto y el sometimiento a una experiencia cuyas consecuencias hoy día continúan descubriéndose en sus textos.

Lo cierto es que la zona de la producción de los autores pioneros en el cruce de ambos medios conformada por textos publicados en revistas culturales hispánicas ha sido explorada de manera parcial.<sup>47</sup> El conjunto, sin embargo, se propone como un área de estudio tan necesaria como complementaria, en tanto el diálogo entre la literatura y el cine implica la reflexión acerca de los límites y características de la primera. En ese corpus conformado por textos de ficción en los que se percibe la presencia del cine, a los que se suma una intensa producción teórica destinada a la reflexión sobre la incidencia del nacimiento del cinematógrafo da lugar a una escritura dual que permite observar, por un lado, la elaboración de un discurso con intenciones de establecimiento de presupuestos teóricos, y por otro -aunque desplegada a la par- la escritura de ficción narrativa. La articulación de ambos entramados discursivos habilita un recorrido donde pueden pensarse una vez más las relaciones entre la literatura y el cine, en una lectura que busca propiciar tanto un fortalecimiento del marco teórico sobre el tema como la formulación de una nueva [lectura de la] serie literaria.

El hecho de investigar la existencia de un conjunto de intelectuales, principalmente escritores, que se ocuparon del nuevo fenómeno del cine y contribuyeron a su configuración en tanto objeto estético implica las tareas de rastrear, digitalizar y conformar un corpus de textos relacionados con el cine, que se mueven entre una

---

<sup>44</sup> La noción misma de archivo -para cuya discusión teórica se siguen aquí en principio los lineamientos ofrecidos por Jacques Derrida en *Mal d'archive* (Op. cit.) y Georges Didi-Huberman en “El archivo arde” (DIDI-HUBERMAN, G.; EBELING, K. (Eds.). *Das Archiv brennt*. In: \_\_\_\_\_. *Das Archiv brennt*. Berlín: Kadmos, p. 7-32. Traducción de Juan Antonio Ennis para la cátedra de Filología hispánica, UNLP), sin ignorar a la hora de la discusión teórica hitos ineludibles como *L'Archéologie du Savoir* de Foucault (FOUCAULT, M. *L'Archéologie du Savoir*. Paris: Gallimard, 1969) o *Le goût de l'archive* de Arlette Farge (FARGE, A. *Le goût de l'archive*. Paris: Seuil, 1997)- plantea el problema de la relación entre la materialidad y la representación, entre la falta y la sustracción como ausencias constitutivas de todo saber sobre el pasado: la precariedad que Didi-Huberman ha dado en llamar su “être troué”, su ser perforado, horadado.

<sup>45</sup> Un ejemplo lo constituye la relación entre una zona de las obras de Horacio Quiroga y Ramón Gómez de la Serna (Ver HAFTER, L. Op. cit.).

<sup>46</sup> ANTELO, R. Una crítica acéfala para la modernidad Iberoamericana. In: *Revista Iberoamericana*, Berlín, 2008, p. 134.

<sup>47</sup> Un panorama sobre el tema lo brindan los siguientes trabajos, algunos relacionados de manera específica y otros de modo general: AGUILAR, G.; JELICIÉ, E. *Borges va al cine*. Buenos Aires: Librería, 2010; ARLT, R. *Notas sobre el cinematógrafo*. Prólogo de Jorge B. Rivera y edición de Gastón Gallo. Buenos Aires: Simurg, 1997; FONTANA, P. *Arlt va al cine*. Buenos Aires: Librería, 2009; GÁRATE, M. Presencia de lo cinematográfico en dos revistas de vanguardia: los casos de *Klaxon* (Brasil) y *Martín Fierro* (Argentina). In: *Revista Pilquen*, año VIII, n. 9, 2007; PUJOL, S. *Valentino en Buenos Aires: Los años veinte y el espectáculo*. Buenos Aires: Emecé, 1994; PUYAL, A. *Cinema y arte nuevo: la recepción fílmica en la vanguardia española (1917-1937)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003; QUIROGA, H. *Cine y literatura*. Estudio preliminar por Carlos Dámaso Martínez y compilación de textos a cargo de Gastón Gallo. Buenos Aires: Losada, 2007.

prosa descriptiva<sup>48</sup> y la elaboración de ficción, y que fueron publicados en revistas culturales durante los años veinte para visibilizar las marcas que el fenómeno del cine como hecho artístico y cultural ha impreso en la literatura de ese período, específicamente en la obra de los escritores que publican, en revistas culturales, textos referidos al cine. Junto a esto, surge el análisis de la elaboración de un discurso sobre el cine en textos dispersos aparecidos en estas publicaciones, textos que además, al ser reunidos bajo una nueva domiciliación conforman un archivo particular.

### Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo; JELICIE, Emiliano. *Borges va al cine*. Buenos Aires: Librería, 2010.
- ANTELO, Raúl. Una crítica acéfala para la modernidad Iberoamericana. In: *Revista Iberoamericana*, Berlín, 2008, p. 129-136.
- \_\_\_\_\_. Política del archivo. In: *Iberoamericana*, volumen LXVII, n. 197, oct.-dic. 2001, p. 709-720.
- ARLT, Roberto. *Notas sobre el cinematógrafo*. Prólogo de Jorge B. Rivera y edición de Gastón Gallo. Buenos Aires: Simurg, 1997.
- CANALES CABEZA, Reiner. *De los Cantos folklóricos chilenos a las Décimas: Trayectoria de una utopía en Violeta Parra*. Tesis de Magister en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Universidad de Chile, 2005. Disponible en: <<http://biblioteca.universia.net>>.
- CÉSPEDES, Mario. *Entrevista de Mario Céspedes a Violeta Parra*. Archivo Digital de Hannes Salo, 1960. Disponible en: <[www.cancioneros.com](http://www.cancioneros.com)>.
- DALMARONI, Miguel; INCAMINATO, Natalí. El archivo resiste. In: *Cuadernos del Seminario*, tomo II, Las resistencias a la teoría, 2014. En prensa.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; EBELING, Knut. (Eds.). *Das Archiv brennt*. In: \_\_\_\_\_. *Das Archiv brennt*. Berlin: Kadmos, p. 7-32. Traducción de Juan Antonio Ennis para la cátedra de Filología hispánica, UNLP.
- FARGE, Arlette. *Le goût de l'archive*. Paris: Seuil, 1997.
- FONTANA, Patricio. *Arlt va al cine*. Buenos Aires: Librería, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du Savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- GÁRATE, Miriam. Presencia de lo cinematográfico en dos revistas de vanguardia: los casos de *Klaxon* (Brasil) y *Martín Fierro* (Argentina). In: *Revista Pilquen*, año VIII, n. 9, 2007.
- GERBAUDO, Analía. Archivos, literatura y *Políticas de la exhumación*. In: GOLDCHLUK, Graciela; PENÉ, Mónica (comps.). *Palabras de archivo*. Santa Fe: Universidad del Litoral; Centre de Recherches Latino-Américaines/CRLA Archivos, 2013, p. 57-86.
- GIORDANO, Alberto. *Manuel Puig: La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- GIRONDO, Oliverio. *Obra completa*. Coordinador Raúl Antelo. Madrid: UNESCO, Colección Archivos, 1999.
- GOLDCHLUK, Graciela; PENÉ, Mónica. El archivo por venir, o el archivo como política de lectura. In: *Actas VII del Congreso Orbis Tertius*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Teoría y Crítica Literaria, 2009.
- GRÉSILLON, Almuth. ¿Qué es la crítica genética?. In: *Filología*, Número especial: Crítica Genética, Año XXVII, 1-2, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", 1994, p. 25-52.
- HAFTER, Lea. *La presencia del cine en las literaturas hispánicas de comienzos del siglo XX. Tres escritores pioneros: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga*. Tesis doctoral. La Plata: Memoria Académica de la FaHCE, UNLP, 2012.

<sup>48</sup> Columnas dedicadas a dar cuenta de o a reseñar estrenos cinematográficos.

- HAY, Louis. La escritura viva. In: *Filología*, Número especial: Crítica Genética, Año XXVII, 1-2, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", 1994.
- LEBRAVE, Jean-Louis. La crítica genética: ¿una nueva disciplina o un avatar moderno de la filología?. In: *Filología*, Número especial: Crítica Genética, Año XXVII, 1-2, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", 1994, p. 53-74.
- LOIS, Élida. *Génesis de escritura y estudios culturales*: Introducción a la crítica genética. Buenos Aires: Edicial, 2001.
- NANCY, Jean-Luc. *El "hay" de la relación sexual*. Madrid: Síntesis, 2003.
- PARRA, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010.
- PARRA, Violeta. *Cantos Folklóricos chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Décimas*: Autobiografía en versos chilenos. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad, Universidad Católica de Chile, [1970] 1976.
- \_\_\_\_\_. *Poésie populaire des Andes*. Traducido por Fanchita González-Batlle. París: François Masperó, 1965.
- PUJOL, Sergio. *Valentino en Buenos Aires*: Los años veinte y el espectáculo. Buenos Aires: Emecé, 1994.
- PUYAL, Alfonso. *Cinema y arte nuevo*: la recepción fílmica en la vanguardia española (1917-1937). Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- QUIROGA, Horacio. *Cine y literatura*. Estudio preliminar por Carlos Dámaso Martínez y compilación de textos a cargo de Gastón Gallo. Buenos Aires: Losada, 2007.
- STEDILE LUNA, Verónica. *"He encontrado una nueva forma d ser humano"*: la escritura del cuerpo como intervención política y cultural en la poética de Violeta Parra. Tesina de Licenciatura. La Plata: Memoria Académica de la FaHCE, UNLP, 2013. En proceso de digitalización.