

# Poesía comprometida y palabra-acción en los sesenta: las poéticas cruzadas de Thiago de Mello y Violeta Parra\*

*Committed poetry and action-  
word in the sixties: the crossed  
poetics of Thiago de Mello and  
Violeta Parra\**

Paula Miranda Herrera

\* Este artículo contó con el apoyo del Proyecto Fonmap-CONICYT N° 1510006 "Creación y consolidación del Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CEII)", del que Paula Miranda es Investigadora Asociada (2013-2021).

Recibido em: 05 de outubro de 2021

Aceito em: 05 de outubro de 2021

Professora associada da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Chile. Publicou *La poesía de Violeta Parra* (2013); *Violeta Parra en el Wállmapu. Su encuentro con el canto mapuche* (2017); "Países y paisajes en *Canto a su amor desaparecido*, de Raúl Zurita" (2017).

Contato: pmirandh@uc.cl  
Chile

PALABRAS CLAVE:

Violeta Parra; Thiago de Mello; Poesía comprometida; Ecopoésia; Arpillera.

Resumen: Se analizan las breves, pero significativas relaciones biográficas, contextuales y artísticas que establecieron Violeta Parra (1917-1967) y Thiago de Mello (1926-2022), además de las múltiples redes que compartieron a partir de 1961, cuando el poeta es agregado cultural de la Embajada de Brasil en Chile. Especial atención se pone en las dos creaciones dedicadas por Violeta al poeta amazonense: la arpillera "Thiago de Mello" (1961) y la canción "Siqueiro prisionero" (1965); y en el apoyo cultural que recibió Violeta de Thiago. Se comparan, además, poética y temáticamente, algunos poemas de Thiago de Mello (*Os Estatutos do Homem* (1964), *A Canção do Amor Armado* (1966) y *Poesia comprometida com a minha e a tua vida* (1975)) con algunas canciones de Violeta Parra (*Canciones reencontradas en París* (1963) y *Las últimas composiciones* (1966)); con especial atención en cuatro ámbitos: el compromiso social de la poesía, la palabra acción del canto, cierto revisionismo de las utopías socialistas y la ecopoética.

KEYWORDS: Violeta Parra; Thiago de Mello; Committed poetry; Ecopoetry; Burlap (arpillera).

Abstract: The brief but significant biographical, contextual, and artistic relationships established between Violeta Parra (1917-1967) and Thiago de Mello (1926-2022) are analyzed, as well as the multiple networks they shared after 1961, when the poet was Cultural Attaché of the Brazilian Embassy, in Chile. Special attention is paid to the two creations dedicated by Violeta to the Amazonian poet: the burlap (arpillera) "Thiago de Mello" (1961) and the song "Siqueiro prisionero" (1965); as well as to the cultural support Violeta received from Thiago. The work also aims to compare, poetically and thematically, some poems by Thiago de Mello (*Os Estatutos do Homem -Man's statutes* (1964), *A Canção do Amor Armado* (1966) and *Poesia comprometida com a minha e a tua vida* (1975)) with some songs by Violeta Parra (*Canciones reencontradas en París* (1963) and *Las últimas composiciones* (1966)); special attention is paid to four areas: the social commitment of poetry, the singing's action-word, a certain revisionism of socialist utopias and ecopoetics.

Deseo exponer mi visión del breve pero significativo diálogo que mantuvieron, a inicios de los años sesenta, dos artistas: el poeta amazonense Thiago de Mello (1926-2022) y Violeta Parra (1917-1967), la multiartista chilena de San Carlos. Un diálogo que mucho revela de la historia a pequeña escala, sobre los álgidos años sesenta en América Latina. Ese diálogo que fue básicamente una mutua admiración entre ambos, quedó testimoniado en dos creaciones de Violeta Parra, quien no acostumbraba a crear obras que fuesen homenajes personales a otros artistas. Una excepción la constituye la décima dedicada a Gabriela Mistral, donde Violeta le compone a la “presidenta y bienhechora de la lengua castellana”, un canto fúnebre para ayudarle, el día de su muerte, a ingresar al “alto cielo” (1971, 205). Una segunda excepción la constituyen estas dos piezas dedicadas a Thiago de Mello: una arpillera y una canción. La arpillera, que es un yute teñido bordado con lanigrafía fue bautizada como “Thiago de Mello” y podría datar de 1961, año en que el poeta amazonense desembarca en Chile como de agregado cultural de la Embajada de Brasil, produciendo “varias alteraciones territoriales dignas de tomarse en cuenta” (Neruda, 2002, 70), como diría el poeta de Parral en 1965.

Thiago provocó, en palabras del poeta, que el viento puelche cambiase “invisiblemente de rumbo” y que se formaran “figuras romboidales” (2002,70) en la Cordillera de los Andes. Esas alteraciones geológicas eran atribuidas a esta aparición repentina, la que había producido grandes variaciones en nuestras almas y, como diría Neruda, nuestras almas a su vez producen alteraciones en los paisajes. Pero ¿qué era lo que traía Thiago (asimilado fonéticamente además a la capital de Chile, Santiago, en el soneto nerudiano “Thiago y Santiago”)? Según su entrañable amigo, él trajo, a estas tierras grises y frías de nuestro país austral, la seguridad de la alegría de la gran *Amazonía*. Era eso lo

que había impactado tan fuertemente nuestras almas y morfologías naturales. Efectivamente, Thiago, gracias a su luminosa personalidad, articuló en torno de sí, durante su agregaduría cultural en Chile (1961-1964) y luego, durante su exilio aquí mismo (1968-1978), una enorme red de artistas e intelectuales, que no solo se prodigaron amistad (aunque también), sino que colaboraron en ediciones, traducciones, eventos, homenajes y reuniones culturales, que permitieron minimizar las barreras idiomáticas y acercar las almas a través de la creación artística. Todos hacían cultura desde el activismo artístico y la creación y los países se comunicaban a través de estos *funcionarios* que eran, por sobre todas las cosas, artistas y creadores. Por vez primera la separación y aislamiento lingüístico, a los que nos había sometido el Tratado de Tordesillas, por la necesidad de traducirnos y entendernos en lenguas romances distintas, se convertían en una oportunidad para el diálogo intercultural. Thiago de Mello se da a la tarea de traducir a Neruda y a otros escritores; por su parte, numerosos poetas, como Enrique Lihn, Osvaldo Rodríguez, Armando Uribe, el propio Neruda y otros, traducen a Thiago, retroalimentando así con nuevas lecturas sus respectivas obras y a la vez vivificando de manera entusiasta el tejido social de la época.

Justamente, quisiera referirme a un encuentro entre almas muy específico, el que ocurrió entre Thiago de Mello y Violeta Parra hacia 1961, cuando Thiago desembarca en Chile como agregado cultural de su país. Encuentro pleno que se produjo en Chile y que ocurrió a intervalos. Violeta formaba parte de algunos de los círculos que frecuentaba Thiago, sobre todo las reuniones sociales y culturales que se hacían en las casas de Valparaíso e Isla Negra de Pablo Neruda. Pero es probable que, en algún momento, la estrecha amistad que mantenían Thiago y Neruda, haya ahuyentado a Violeta, pues ella no se avenía con nuestro

poeta Nobel. Al contrastar sus obras, las de Violeta y Thiago, asoman más coincidencias que divergencias, sobre todo en la concepción poética y ética que ambos encarnan: una ecopoética, no en el sentido medioambientalista, sino en el de eco u *oikos* como hogar: la creación y transformación de nuestros lugares-hogares a través de la palabra poética. Está también el entrañable amor por la *floresta* en el caso del amazonense y por la huerta, por parte de Violeta Parra. Acerca de los encuentros que ocurren en sus creaciones y de las coincidencias ecopoéticas que podríamos reconocer, indagaré aquí brevemente.

#### ALGO SOBRE LOS CONTEXTOS: COMPROMISOS Y REVISIONISMOS

El encuentro ocurre en los años sesenta, época de gran crisis como consecuencia directa de la postguerra y como manifestación de los últimos coletazos de resistencia a la fuerza incontrarrestable del capitalismo tardío, según lo ha pensado Fredric Jameson (1984). Entre la necesidad de tener que tomar posiciones radicales (socialismo o imperialismo capitalista) y comprometerse con el curso de la historia, nuestros artistas quedarán casi siempre en los intersticios, cuestionando el dogmatismo de los fundamentalismos y las verdades hegemónicas de todos los *bandos*, pero siendo siempre críticos radicales del sistema capitalista. Algunos escriben una canción o una poesía de *lucha* o *comprometida*<sup>1</sup>, en el sentido de articular su finalidad artística primordial con los movimientos sociales de la

---

1 El poeta brasileño Jeff Vasques distingue entre *poesía comprometida* y *poesía de lucha*, indicando que toda poesía es comprometida, pues siempre se expresa en ella la postura frente al mundo que posee el poeta. Sin embargo, advierte: “Mas nem toda poesia, literatura, arte é ‘de luta’... (eles são poemas de luta) àqueles produzidos por militantes que lutam pela superação do capitalismo em diversos graus de engajamento” (2017, III). Para este artículo, he optado por conservar la expresión de *poesía comprometida* en el sentido íntegro de *poesía de lucha*, por ser un concepto mayormente utilizado para designar este último tipo de poesía.

época. Muchos son militantes que comprometen sus quehaceres artísticos y vitales en favor del urgente cambio social. Mario Benedetti llegó a reunir en 1977 la poesía de más de veintiocho poetas que fueron revolucionarios o revolucionarias que además fueron poetas, y que murieron en trágicas circunstancias producto de ese mismo compromiso: "Cada vez aparece más claro que si el escritor abandona su actitud contemplativa o prescindente, para jugarse por su pueblo... también correrá los riesgos que el pueblo corre en todas sus luchas" (1977, 3). Ahí están los poemas de un joven Ernesto Che Guevara (1928-1967) en México, de Roque Dalton (1935-1975) en El Salvador o de Victor Jara (1938-1973) en Chile. Pero nada es tan simple como parece. Para muchos de ellos, el compromiso social le da sentido medular a sus proyectos y a su relación con el público, pero por otra parte, esto conllevará un gran riesgo vital: o bien serán víctimas de la represión de esos sistemas a los que se enfrentan, pues muchos de ellos fueron asesinados y otros debieron sufrir cruentos exilios (entre ellos, Thiago de Mello y Ferreira Gullar); o bien la industria cultural los *castigará* cerrándoles los mercados (como le ocurrió, por ejemplo, a Nina Simone en diversas ciudades norteamericanas) o bien, estos artistas mantendrán una relación de tensión y revisionismo permanente con los partidos y movimientos de izquierda, como fueron los casos de Violeta Parra o, en los extremos, el de Roque Dalton, quien fue asesinado por una fracción extrema el mismo Frente Revolucionario del Pueblo en que él militaba. Incluso Thiago, quien vivirá su exilio en Chile, durante el proceso de construcción democrática del socialismo, nos dirá crítica y metapoéticamente: "(Escribo en el centro de la desunión)" o bien "(aunque jamás unidos de verdad)" (1975, s/d); a sabiendas de que no es posible hacer confluir la realidad social con el

deseo a veces totalizador de las utopías. El verso está tomado del poema “La termita en los puntales” y fue escrito en 1971 en Cautín, al sur de Chile, donde el poeta constata las tremendas contradicciones que se establecían entre el régimen del latifundio chileno, el proyecto democrático-socialista de Salvador Allende y la historia de despojo hacia el pueblo mapuche. En medio de ese “torbellino” y entre paréntesis, el poeta descreo del concepto de “unidad” social en el contexto de los ingentes intentos de la Unidad Popular en Chile por lograrla: “desunión”, “jamás unidos”.

Estos artistas se hayan en medio de los fuegos cruzados de una modernidad poco tolerante e impositiva, organizada en *bandos*. Entre los poetas, producto del gran sisma que produce el boom narrativo y la determinante influencia de la revolución cubana, se inicia lo que en Chile llamamos la tercera vanguardia y que en Brasil se identifica como el periodo posmodernista: muchos poetas dejan de escribir poesía o bien proponen poéticas del fracaso, de retorno al lar (a la aldea y al hogar), de la incertidumbre, del exteriorismo y la intertextualidad y/o del compromiso crítico. Enrique Lihn, el más escéptico de nuestros poetas, traduce a Thiago de Mello, el más esperanzado de los poetas brasileños, aunque ya asoman en él tonos de desencanto. En el Santiago de 1972, en el poema “Es cuando el amor no basta”, el poeta declara: “Me mando a cambiar y me llevo/ el espanto dentro de la paz” (152) ...” y luego:

No me voy para donde debo y quiero,  
al suelo amado de la infancia,  
allá donde tengo un lugar.  
Sobre todo no me voy, se perdió el camino...  
(*Aún es tiempo*, 1999, 151)

El sujeto poético está en un no lugar y todo lo que podría arraigarlo ha dejado de existir. Pero las búsquedas persisten y su camino se va mezclando con las poéticas y vivencias de los otros, vistas en este mismo poema como la "flor del entendimiento" (152), en un sentido muy similar a la "flor del comprendimiento" de Violeta Parra. Así, sus búsquedas y caminos se van entrecruzando.

También en Violeta, aunque muchos años antes de la composición de lo que ella misma llamó sus *cantos revolucionarios* y que compuso entre 1960 y 1964, fundamentalmente durante su estadía en Europa; la compositora constata algunas contradicciones no resueltas de los discursos altisonantes de las izquierdas más tradicionales. Al lado de su canción comprometida, está también su *crítica* o sospecha respecto de algunas posturas contradictorias de ciertas izquierdas. Bajo el concepto de esos "cantos revolucionarios compuestos por mí en Europa" (2009, 172) ella concibió, en efecto, una canción que, de manera directa, con tono de denuncia y en algunos casos de invocación, vinculó su poética con las luchas sociales y la necesidad del cambio social. Puso así muchas de sus canciones al servicio de estas nuevas luchas de emancipación. La lejanía de Chile durante estos años, la hizo tomar cierta distancia de la política contingente nacional, por lo que la confrontación nunca fue tan directa ni su poesía se agotó en lo coyuntural. Su mirada fue siempre más amplia, aunque compartiese el prurito contrahegemónico de las canciones de este mismo género: el de la canción *comprometida* o de *lucha*. En el tono que adquieren estas canciones, se identifica con la cultura política anterior al siglo XIX ("Santiago penando estás"), invoca ciertos mesianismos utópicos ("Hace falta un guerrillero"), poetiza magistralmente un terremoto y dialoga con Dios para entender el sentido de este castigo



(“Puerto Montt está temblando”), viaja en una “barquichuela” junto a los indígenas leñeros y pobres de Chiloé, llorando y muriendo por la suerte miserable a que los someten los gobiernos (“Según el favor del viento”).

Pero antes de estas canciones y en sus décimas autobiográfica escritas en 1957, Violeta había escenificado su participación en el Festival Mundial de la Juventud en Varsovia en 1955: allí se presenta un festival que actualiza por medio de la propaganda un nacionalismo *internacionalista*. Por breves segundos, estando ahí, Violeta vislumbra con esperanza el futuro y escribe dos décimas de plenitud *utópica*. Lo hace en un momento, los sesenta, en que esa utopía es sinónimo de progreso, posibilidad de perfección, cambio y compromiso. Es una época de toma de posiciones y atrincheramientos ideológicos radicales:

En un solo pensamiento  
se juntan los pobladores  
de todos los alrededores  
del globo con sus cimientos  
(1988, 172)

Pero este tono no está en ninguna otra décima. Como si Violeta vislumbrara que este estallido de “conciencia revolucionaria” no fuese más que una “completa simplificación imaginaria”, y que lo que se manifiesta como “descolonización” pudiese no ser más que la expansión del “neocolonialismo” (Jameson, 1984), el que cubrirá una década más tarde casi toda América Latina. De hecho, el *milagro* de la unión de las razas ha tenido lugar en un festival: evento artificioso sin que necesariamente esto se proyecte en la realidad. La Polonia del festival no fue más que un espectáculo, que al terminar dispersó los sueños y a las personas:

Se apartan los estandartes  
con un gran dispersamiento,  
cada cual con su instrumento  
con la música a otra parte.  
(1988, 173)

El *dispersamiento* parece denunciar un defecto que Violeta observa entre los llamados partidos progresistas, en los que la *hermandad* y la solidaridad, erigidas como cualidades virtuosas de estos *comprometidos* con las causas sociales, choca por momentos con ciertas limitaciones humanas: el egoísmo, la envidia, el *infantilismo* pequeño burgués descrito por Lenin, la falta de autocrítica, el exceso de discursividad, el caudillismo o el *culto al ego*:

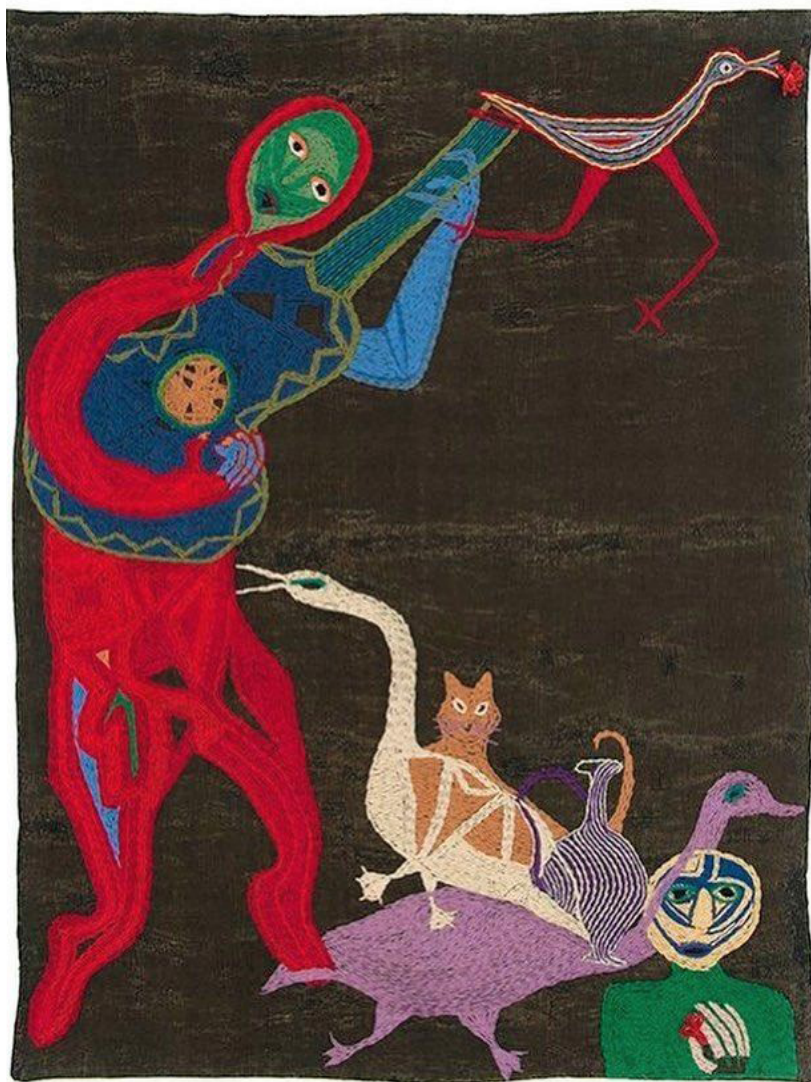
Con el volar de los días  
me doy cuenta qu'estoy sola,  
(...)  
cada cual tiende su abismo  
como lo estima conveniente,  
ya juntos no s'entretienen,  
florecen los egoísmos.  
(1988, 165)

#### LA ARPILLERA Y LA POÉTICA COMUNITARIA

En 1961 Thiago viene llegando a Chile en calidad de agregado cultural de Brasil en Chile 1961 y Violeta va saliendo hacia Argentina, desde donde partirá a radicarse en Europa por más de tres años, pero alcanzan a establecer una relación artística y de Mello la apoya en algunos de sus proyectos. De hecho, él auspicia el documental "Mimbre" de Sergio Bravo, musicalizado por Violeta Parra y el año 62, se expone, mediante la gestión del agregado cultural, un óleo de ella en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro y una exhibición de algunas de sus obras en la Bienal de São

Paulo, siendo estas las primeras exposiciones plásticas a nivel internacional realizadas por Violeta Parra.

Todo parece hermanarse o confabularse para ellos, y Violeta compone la escena del encuentro en su arpillera, en la que se tejen o hilvanan dos figuras humanas que son el poeta-cantor Thiago y su espectadora o público único, Violeta.



**Figura 1:** Arpillera “Thiago de Mello” (1961)

**Fuente:** imagen cedida gentilmente por el Museo Violeta Parra de Santiago de Chile para este dossier

Ella suele autorepresentarse en estas escenas plásticas como *la cantante calva* (apodo inventado por su hermano Nicanor, inspirado en Ionesco). Según consta en el catálogo de la exposición que realizó Violeta en 1964, en el Pabellón Marsan del Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre, la *tapisserie* o arpillera es un (y cito el catálogo) “Homenaje al agregado cultural de Brasil en Chile, amigo de Violeta Parra” (1964, s/n). Luego de destacarse ese vínculo personal e institucional, la propia Violeta agrega: “Él canta, él es poeta, el fondo es negro porque él es descendiente de negros” (1964, s/n). En contra de la valoración que está haciendo la curatoría oficial del Museo, al destacar el cargo diplomático y de poder que ostenta el homenajead, Violeta lo signa como un artista, igual que ella (“él canta, él es poeta”), y cuyos orígenes lo filian con la Amazonía, no tanto la indígena, sino la de las comunidades *caboclas* y negras “remanescentes del quilombo” como les llama con tanta precisión Ana Pizarro (2009, 154). Sobre ese fondo pintado de negro o más bien *caboclo* surge, como en un destello, la figura ancha y resuelta del poeta-cantor, tejido en color rojo. Si bien, la misma Violeta Parra aclaraba en 1963 que no siempre podía escoger con qué colores trabajar (“Con los colores hago lo que puedo con las lanas que tengo” (Joanetton, 1970, 23)), lo que le interesa es expresar la fuerza interior de Thiago (su “rojo fuego” como lo dirá más tarde en la canción dedicada al poeta) en base a un *art brut* o *naïve*, arte alternativo tanto a la política cultural norteamericana que promovía un arte abstracto, como al realismo socialista, que fomentaba el arte figurativo (según lo ha estudiado bien Daniela Fugielli), arte que busca “legitimar una postura anti académica... y el trabajo con materiales informales” (2019, 4). Estas imágenes humanas, debido a la técnica del tejido, experimentan como lo

ha advertido Ricardo Morales, una “conversión de los cuerpos bordados en auténticos laberintos —mediante las sinuosidades de las lanas que los forman” (1995, 26); a lo que se suma la transformación sutil de las personas y los animalitos representados. Por eso se ha dicho que su arte no es figurativo, sino *transfigurativo*. El cuerpo de Thiago se prolonga en la guitarra azul y ésta, a su vez, en un pájaro cantor que para Violeta es el alma del artista: su ave cantora. Nótese que, del pico del ave superior, surge una flor roja, como un canto florido pues para Violeta estas plantas reflejarían los brotes del alma, según lo piensa para su arpillera “Contra la Guerra”. Gracias al canto, surge el alma, el canto sirve para develar el alma. Pero hay más. La flor roja se replica en la oyente, produciéndose la gran comunión entre artista (Thiago) y público (Violeta) y evidenciando tal vez el rasgo más subversivo de parte de ella: que lo más importante del arte es el contacto con la gente, la democratización entre uno y otro, en la línea planteada por Jacques Rancière en *El maestro ignorante*. La capacidad de la personalidad artística de Thiago para igualar, no ya la relación maestro-estudiante que es la que estudia Rancière, sino el vínculo artista-público, el que en el sistema capitalista es por definición jerárquico. En este sentido, Thiago encarnaría, para Violeta, la idea de un artista que, sin proponérselo, gatilla en otros la capacidad de crear, reemplazando la relación asimétrica y vertical del arte en contexto comercial, por una de mayor horizontalidad, de democratización de los saberes y los afectos, bajo una lógica comunitaria y tradicional. Por eso la flor roja es también un corazón que vincula simétricamente las dos almas aquí estampadas. Pero, además, hay un hilo (un tejido) continuo entre ambos. El cantor hace surgir su pie izquierdo (el que queda entrelazado) del conjunto de animalitos y objetos ubicados al centro de la escena, los que

también se entrelazan al espectador: “El canto de todos que es mi propio canto”, cantará más tarde Violeta. Un gato transfusionado en un pavo y ambos en un enorme pato lila que hace coincidir su cabeza con la de Violeta. Nos dice ella en una carta a Favre: “Yo soy un pajarito que puede subirse en el hombro de cada ser humano, y cantarles y trinarles con las alitas abiertas; cerca, muy cerca de su alma” (*El libro mayor...*, 2009, 123).

#### **PERO CUÁL ES ENTONCES LA CONCEPCIÓN SOBRE LA CANCIÓN SOCIAL EN AMBOS**

Ambas poéticas tienen un carácter fuertemente social, en el sentido de ser un arte para y con la gente, de fusión con el inconsciente colectivo de los pueblos. Inconsciente cuyas emociones más permanentes serán el dolor y el amor, y cuyos sueños más preciados serán la redención, la comunión y la emancipación. Thiago y Violeta definen todos sus proyectos artísticos en torno a ese contacto con la gente. En diversas entrevistas, Thiago de Mello insiste en aclarar que él no escribe para poetas o iniciados, sino para lectores comunes y corrientes. Insisten, además, en que su poesía no es política, sino social y que la primera responsabilidad de la poesía es ética, de compromiso con la vida, de la cual la poesía nace. Tanto el trabajo del amazonense como el de la sancarlina, son obras que han sido puestas al servicio de las luchas políticas o denuncia de injusticias sociales y ambientales y su aspiración ha sido la de humanizar y sensibilizar nuestras relaciones humanas: “Cántale al hombre en su dolor/ en su miseria y su sudor/ y en su motivo de existir”, nos dice Violeta en su canción “Cantores que reflexionan” (2016, 44). Por eso, en ambos casos, nuestros poetas consideran que el canto (no la canción ni el poema, entendidos como géneros modernos) es el medio que les permitirá lograrlo, pues entroncan allí con el canto de las comunidades

tradicionales, puesto siempre en función de necesidades sociales, espirituales y de comunión con el entorno, los dioses y la vida cotidiana. La poesía de Thiago, desde su primer libro *Silencio y palabra* (1951), pero sobre todo en "Os estatutos do homem" (1964), *Está oscuro, pero yo canto* (1964), *A Canção do Amor Armado* (1966) y *Poesia comprometida com a minha e a tua vida* (1975), reivindicará la comunión a través del canto, la redención en la lucha y la crítica a todo tipo de represión. En el poema "Canto de compañero en tiempo de ciudades", la historia nos divide, pero los "hechos que fueron para cantar juntos/ (que) juntos solamente llegarán/ a la fiesta de amor que se prepara" (1999, 91).

El mismo tono adquiere la canción social de Violeta Parra, sobre todo entre los años 1960 y 1965, y que ella bautizó como «cantos revolucionarios compuestos por mí en Europa» (*El libro mayor...*, 2009, 172). En todas estas canciones le otorga a su *canto* una función profundamente redentora, lo que la convierte en la inspiradora central de la Nueva Canción en Chile, aunque no formase parte de ese importante movimiento musical del Chile de los sesenta. Su vínculo con la cultura y la religiosidad popular (a través del canto a lo divino) la hizo derivar en los años sesenta, casi naturalmente, a estas preocupaciones. Por eso en su poesía social, la confrontación nunca fue tan directa ni su poesía se agotó en lo coyuntural. La lejanía de Chile durante estos años y en el caso de Thiago, de Brasil, los hizo tomar distancia de la contingencia nacional y de la tentación del panfleto, por lo que sus miradas fueron siempre más amplias y de largo aliento, lo que hace que sus mensajes mantengan su vigencia y frescura aun cincuenta años después. Nos dice Violeta: «Miren cómo sonrían los presidentes / cuando le hacen promesas al inocente» (2016, 113). O, refiriéndose a los poderosos chilenos: "A la



sombra de las leyes/ el refinado ladrón” (117). El gesto más «revolucionario» es abandonar progresivamente la función otorgada por el capitalismo a la canción y al arte en general, como mero accesorio artístico y del espectáculo, para convertirlos en lugares de denuncia de las injusticias sociales y de los abusos de los poderosos.

### LA PALABRA ACCIÓN DEL CANTO

Ambos coinciden en la concepción de una palabra acción, la de la *poiesis*, capaz de realizar una acción sobre el mundo, de agregar algo nuevo al mundo: agradecer, amar, sanar, maldecir, denunciar, instaurar. Esa dimensión ritual está en el arte multiartístico de Violeta Parra, quien en 1957 conoce a la machi mapuche<sup>2</sup> María Painen Cotaro y aprende de ella la capacidad de sanar enfermos a través del toque del kultrun (tambor sagrado), del canto y de las hierbas medicinales. Desde ese momento, Violeta decide que el propósito de su canción será el de transformación del mundo a través de la palabra: “Yo canto la diferencia/ que hay de lo cierto a lo falso/ de lo contrario no canto”, nos dirá en “Yo canto la diferencia” (2016, 39). A través de su poema-canción realiza así acciones concretas sobre el mundo: agradecer en “Gracias a la Vida”, transfigurarse en “Volver a los 17” o sanar y sanarse en “La jardinera”. Una palabra acción realizada cada vez que es cantada, como si se tratase de una conmemoración. Por eso «Gracias a la vida» es más que una canción, es un ritual de gratitud y reciprocidad<sup>3</sup>. Biográficamente, la

---

2 Médica tradicional mapuche.

3 He desarrollado ampliamente esta dimensión central de su poética en el capítulo “Poesía amorosa: enamoramientos, gratitudes y maledicencias”, en *La poesía de Violeta Parra*. Santiago, Chile, Editorial Cuarto Propio, 2013 (113-164) y en el subcapítulo “Ritualidad mapuche: Gracias a la vida”, en *Violeta Parra en el Wallmapu: su encuentro con el canto mapuche*. Santiago, Chile, Pehuén Editores, 2017 (81-83).

canción fue escrita luego del primer intento de suicidio por parte de Violeta. Allí se agradece por sentir la vida y el mundo que nos rodea, a través de los sentidos y, especialmente, por tocar con ellos al ser amado. De ahí el canto se abre a todo el sentir humano, incluida la gratitud por el canto mismo, que es el canto de todos. La canción es un ritual de gratitud que propone nuevas éticas del amor: trascendente, centrípeto, con una fuerza que cubre con sus sentidos amplias zonas de la experiencia y que las transfigura en dones.

Lo mismo ocurre con "Los estatutos del hombre", poema estructurado en catorce artículos con el subtítulo "Artículo Institucional permanente". El texto fue escrito por Thiago de Mello en Quinta Normal, localidad de Santiago en Chile, en abril 1964, un mes después de ocurrido el Golpe de Estado que derrocó a João Goulart en Brasil. Cuando Thiago ya había cesado en sus funciones diplomáticas y la represión ya se hacía sentir en su país, escribió esta declaración de principios, como una suerte de respuesta urgente a la institucionalización de la violencia y a la práctica represiva de la tortura. Según lo han estudiado Medeiros y Tabora, los "Estatutos..." se escriben para enfrentar el Artículo Institucional 1 (AI5) de la dictadura militar brasileña, que tendría vigencia hasta el 31 de enero de 1966, y que contenía decretos (bandos, como fueron llamados en Chile) para restringir libertades y reprimir a los opositores. La serie de reglas, normativas y decretos es confrontada sutilmente en estos "Estatutos..." que combinan ideaciones utópicas y del Paraíso, con la Declaración Universal de los Derechos Humanos y también proclamas medioambientalistas. Se decreta el derecho a la vida verdadera, al verde de la esperanza, a las ventanas abiertas, al reinado de la claridad (imagen permanente en toda su poesía restante), a la confianza, a la justicia, a la ternura y, muy centralmente, al amor, al amor comprometido

(*armado* le llamará en su libro de 1966). Las únicas prohibiciones serán el miedo y la mentira. En el artículo final, Thiago se enfrenta a una discusión central entre artistas e intelectuales de los sesenta, cual es la de la desconfianza hacia las palabras y el exceso de retórica, versus la urgente acción que demanda la realidad. Se decreta en el Artículo final, la prohibición de la palabra libertad, la que será “suprimida de los diccionarios/ y del pantano engañoso de las bocas” (1999, 90). Thiago está reaccionando ante el exceso de retoricidad de esos años y, fundamentalmente, al uso y abuso que harán las dictaduras militares de esta y otras palabras o símbolos estratégicos. En estos álgidos años sesenta se despliega un complejo campo de batalla, tanto discursivo como real. En poesía la polémica se instala al interior de la propia escritura y los artistas cuestionan la fe inquebrantable en las palabras, pues “los signos y las armas son lo mismo, todo combate es semántico, todo sentido es guerrero” (Barthes, 1987, 97-98). Los poetas de los años sesenta saben, como el que más, que ningún lenguaje es inocente y que su labor crítica consiste justamente en poner en evidencia las imposturas de la cultura y las marcas de guerra de las palabras. Todo discurso, ya sea político o financiero, implica siempre un ejercicio del poder (asociado muchas veces al uso de la violencia). El poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, constataba en su poema “Epístola a José Coronel Urtecho”, que “También hay crímenes de la CIA en el orden de la semántica” (1988, 284). Esta discusión, ocurrida en el seno de lo que serían los movimientos sociales de los sesenta, cambia drásticamente su configuración a propósito de la instauración de las dictaduras militares en América Latina, una poesía llamada de dictadura y postdictadura, representada en Chile por Raúl Zurita o Pepe Cuevas, y en Brasil, por Affonso Romano, Astrid Cabral o Elson Farías.

## LA CANCIÓN DE REDENCIÓN DEDICADA A THIAGO

Pero antes de concluir, volvamos a esos años sesenta y a la canción que Violeta le dedica a Thiago, la que se inscribe en una serie de cantos en donde ella busca redimir el sufrimiento de los mártires que se han enfrentado al orden capitalista: Lumumba, García Lorca, Vicente Peñaloza, Zapata, Rodríguez y Recabarren. Hay algo aquí de la teología de la liberación de la época, pero mucho más de los valores que ha adquirido Violeta Parra de la cultura religiosa campesina: compasión, solidaridad, sacrificio, salvación, imagen de un Dios redentor. Hay también un canto que cumple su función catártica en medio del dolor y del desamparo. La canción titulada "Siqueiro prisionero" y dedicada a Thiago de Mello, fusiona dos situaciones vitales extremas: la prisión que vive el pintor Alfaro Siqueiros en México, entre 1960 y 1964, y el encarcelamiento, en 1965, del propio Thiago de Mello en la Cárcel Militar de Rio de Janeiro, donde escribe su "Iniciación del Prisionero". Recordemos además que el pintor mexicano estuvo exiliado en Chile, en la década de los cuarenta.

Dejemos por ahora a Siqueiros fuera del cuadro y concentrémonos en el poema dedicado a Thiago, llamado aquí por efecto heteronómico, Siqueiro. El canto, que Violeta no dejó grabado, pero que compuso hacia 1965<sup>4</sup>, se realiza bajo imágenes de enorme ternura y compasión. El prisionero es un ave cantora privada de su libertad, más no de su voz: "un pajarillo trina su desconsuelo, /cuando las aves pueden cantarle al viento" (2016, 116). Mientras las otras aves viven libres y en cierto estado de indiferencia; los elementos, la luna y las estrellas sí lloran y se conduelen por el prisionero. Toda la naturaleza brasilera se estremece y pierde sentido si Thiago no está.

4 Y que grabó su hija Isabel Parra en *Chante Violeta* (Francia, L'Escargot, 1978).

Como si la falta del alma, desdibujara el paisaje:

Por eso el Pan de Azúcar sube muy terco  
y el Amazonas ruge de sentimiento.  
Copacabana agita negro pañuelo,  
pero la ley más sorda que el Padre Eterno.  
(2016, 116)

Pese todo, el prisionero mantiene intacta su fuerza y sus sueños. La última estrofa es una palabra acción que ayuda, como en un ritual de invocación y sanación, a que el prisionero reciba consuelo y que la gente al menos llore por esta sepultura en vida de que es víctima esta alma de “rojo fuego”. “Llore todo el que tenga corazón tierno” (2016, 116). Le preocupa a Violeta que la gente siga sintiendo, porque tal y cual lo estipula ella en su canción “Volver a los 17”, solo el amor nos puede liberar: “Lo que puede el sentimiento, no lo ha podido el saber/ ni el más claro proceder/ ni el más ancho pensamiento” (2016, 48). Un nuevo pacto civilizatorio, centrado en el amor. Mismo amor que mantuvo vivo a Thiago de Mello en ese cruel y brutal exilio de casi quince años en varios países, incluido Chile. El amor concreto, dado y sentido, a personas específicas (amor social o amor de pareja), es lo que mantendrá en pie a este poeta y a su poesía. En medio de la violencia y la brutalidad, el amor puede también llegar a ser subversivo: “es peligrosa esta canción de amor” (1999, 91) nos dice en su poema “Canto de compañero en tiempo de cuidados” (1964). A ese amor, tanto Violeta como Thiago vinculan la imagen inocente del niño, como si solo en esa edad fuera posible la redención a través del amor: “volver a sentir profundo/ como un niño frente a Dios” (2016, 48), nos dice Violeta. O Thiago:

...es su camino y de repente el niño  
que fue, despierta, cuando la esmeralda  
extraviada en su pecho resplandece  
de amor total que reparte y crece.

(1999, 92)

Finalmente, ambos buscan recuperar lugares en que los gestos sean los de la confraternidad, la ternura y la redención.

#### **PALABRAS FINALES: LA ECOPOÉTICA**

Y cierro ahora, retomando el sentido de la eco-poética, la que valora fundamentalmente los lugares que la poesía crea o recrea, pues esas cargas de sentidos, valores y epistemologías específicas, poiéticas, alternativas, podrían ofrecernos nuevas posibilidades o modelos para “hacer hogar” en tiempos en que parece que ya no nos queda ninguno.

Retomo la canción: cuando Thiago está cautivo, “el Amazonas ruge de sentimiento” (2016, 116) y lo mismo durante su exilio. De ahí, Thiago de Mello retornará a un nuevo lugar, al redescubrimiento de su tierra natal en Barreirinha. Fundamentalmente desde los años sesenta, la Amazonía es afectada por los procesos de modernización y extractivismo no sustentables, especialmente de las riquezas minerales del subsuelo, a partir de lo cual y según lo ha estudiado Ana Pizarro: “las carreteras fluviales dieron paso a las grandes vías transamazónicas, a la construcción de hidroeléctricas a partir de grandes diques y a la apertura de grandes huecos con forma de cráteres que eran el resultado de las mineras” (2009, 152). Producto de esto, millares de familias serán desplazadas de sus lugares de origen y se producirán graves daños a los ecosistemas de la Amazonía. Es lo que desata también en Thiago una cruzada activista por el cuidado y preservación de la selva amazónica y

una permanente denuncia del ecocidio ahí constatado: “La devastación de la floresta, los incendios criminales y la degradación maliciosa de la cultura indígena son daños terribles que se agravan cada día” (2004). El retorno de Thiago a ese hogar destruido, activa un inconsciente ahora de la propia naturaleza, pues para él “el Amazonas acaba de nacer. Nace a cada instante. (el agua) Desciende lenta, sinuosa luz, para crecer en la tierra” (2004). Su ecopoética, ahora a sus 93 años de edad, la reafirma en todo momento: «El agua y la madera viajan dentro de mí. Defiendo el bosque (*floresta*) porque es la vida del planeta» (2012, 6).

¿Y el lugar de Violeta Parra? Ella decide que no cruzará el umbral del año 1967 y nos deja por propia voluntad, disparándose en su sien a sus 49 años. El gesto de incomodidad o de *rendición* queda evidenciado a lo largo de toda su última obra *Las últimas composiciones*

comenzando por el título del disco y continuando por el tono de clausura de varios de sus versos: “y más no cántico porque no quíerico”; “cuando se muere la carne/ el alma se queda a oscuras”; “cierra tu canto/ tira la llave al mar”; “que la vida es mentira/ que la muerte es verdad”; “maldigo profano y santo”; “es igual que el estampido/ que mata sin son ni ton”. Muchos sentidos para esta canción final: su cansancio ante las puertas que se cierran, su fuera de lugar en términos de sus proyectos culturales, su adelantarse a las épocas, la falta de complementariedad en la relación amorosa, su edad, su energía que se iba agotando. (Miranda, 2013, 110).

Sin embargo, y pese a la tragedia, su lugar definitivo será el de la fiesta, el de la conmemoración y la consagración, gracias y debido a su obra musical y plástica. Por eso, junto a *Las últimas composiciones* (1966) habría que ubicar su «última canción», la que ella le cantó a su hermano Nicanor, ese fatídico 5 de febrero: «Un domingo en el cielo», conjunto de coplas que escenifican

en sátira festiva, la imagen del Paraíso en pleno jolgorio. Violeta construye simbólicamente y en reemplazo de lo real, “un lugar celestial y dichoso donde poder arribar... (...) ... En ese lugar festivo comparten, bailan, se disfrazan y toman animadamente santos y santas, ángeles, personajes bíblicos y apóstoles” (Miranda, 2013, 111). Esta última canción fue su manera de decirnos que, para ella, el lugar eterno será el de la comunidad y el encuentro, solo posibles en el canto y la palabra, en la amistad, en la poesía. En la ecopoesía. Por eso, cuando Thiago es encarcelado, Violeta análoga, sin saberlo, la Amazonía bajo amenaza con la imagen carcelaria: “Le roban a sus ojos azul del cielo/ de la selva sus verdes le prohibieron” (2016, 115), como si anticipara en esas imágenes de privación inspiradas en Thiago, la tragedia de que luego sería víctima la biodiversidad de la Amazonía y, claro, su propio vida y la del planeta.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987, publicado inicialmente como “Disgresiones”, Cuestionario de Gy Scarpetta. En Promesse. 29, primavera, 1971.
- Benedetti, Mario (comp.). *Poesía Trunca*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1977.
- Cardenal, Ernesto. “Epístola a José Coronel Urtecho”. In: *Nueva antología poética. Ernesto Cardenal*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 1978, 275-285.
- Fugellie, Daniela. “‘Les Tapisseries Chiliennes de Violeta Parra’: Perspectivas sobre una exposición realizada en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre en 1964”. In: *Artelogie*, 13, 2019. Disponible en: <http://journals.openedition.org/artelogie/3153>. Acceso: 18 de agosto 2019.
- Jameson, Fredric. *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción, 1997.
- Joanneton, Hubert. “Violeta Parra: una gran artista chilena”. In: *Revista Radio -TV Je Vois Tout*, 38, 1970, 22-24.
- Mello, Thiago de. *Canto de Amor Armado*. Buenos Aires: Ediciones Crisis, 1973.
- Mello, Thiago de. *Poesia comprometida com a minha e a tua vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- Mello, Thiago de. *Os estatutos do homem*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1977.
- Mello, Thiago de. *Aún es tiempo*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Mello, Thiago de. “Está oscuro pero, pero yo canto”. In: *Aún es tiempo*. Santiago: Fondo Cultura Económica, 1999, 81-106.
- Mello, Thiago de. “El agua y la madera viajan dentro de mí”. In: *Excelencias Turísticas del Caribe y Las Américas*, 109, 2012, 6.
- Mello, Thiago de. “Amazonas, patria del agua”. In: *Revista Casa de las Américas*,

- 2004, 237. Disponible en: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/237/thiago.htm>. Acceso 1 de octubre de 2021.
- Miranda, Paula. *La poesía de Violeta Parra*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.
- Miranda, Paula. *Violeta Parra en el Wallmapu: su encuentro con el canto mapuche*. Santiago: Pehuén, 2017.
- Morales, José Ricardo. "Violeta Parra. El hilo de su arte". In: *Revista Mapocho*, 37, primer semestre de 1995, 9-31.
- Neruda, Pablo. "Desde que Thiago llegó a Chile..." (1° ed. 1965). In: *Nerudiana dispersa II 1922-1973. Obras Completas V*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002, 70-71.
- Parra, Isabel. *Chante Violeta*. L'Escargot, 1978.
- Parra, Isabel (comp.). *El libro mayor de Violeta Parra. Un relato biográfico y testimonial*. Santiago: Cuarto Propio, 2009.
- Parra, Violeta. *Violeta Parra* (catálogo). Musée des Arts Décoratifs, Palais Du Louvre-Pavillon de Marsan, 109 Rue de Rivoli, París 1. 8 de abril a 11 de mayo de 1964.
- Parra, Violeta. *Recordando a Chile (Una chilena en París)*. Odeón, 1965.
- Parra, Violeta. *Las últimas composiciones*. RCA Victor, 1966.
- Parra, Violeta. "Hoy día se llora en Chile". In: *Décimas. Autobiografía en verso*. Santiago: Universidad Católica de Chile/ Editorial Pomaire, 1971, 205-206.
- Parra, Violeta. *Poesía (antología)*. Notas y prólogo de Paula Miranda. Valparaíso: Ediciones UV, 2016.
- Parra, Violeta. *Violeta Parra. Poesía*. Prólogo, recopilación y notas de Paula Miranda. Valparaíso: Ediciones UV, 2016.
- Pizarro, Ana. *Amazonía, el río tiene voces: Imaginario y modernización*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Rancière, Jacques. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes, 2003.

Vasques, Jeff (org.y trad.). *Poesías de luta da América Latina*. Brasil, autoedición, 2017.