



**PALABRA SAGRADA Y POESÍA:
MISTRAL, VIOLETA PARRA Y
CHIHUAILAF**

PAULA MIRANDA H

La poesía de Mistral confirma una y otra vez que quien está detrás de ella es un ser, una mujer en búsqueda del perfeccionamiento espiritual y de la progresión permanente de la conciencia. La poesía es para ella una forma de meditación, oración y contemplación...

Desde sus primeras manifestaciones, la poesía y el arte en general, son necesarios para la vida estética y espiritual del hombre, por su afán cosmológico, o sea, porque buscan explicar el origen y sentido del hombre en este mundo, su relación con el espacio-tiempo, su diálogo con lo ominoso, con los Dioses y con el misterio, su sed de infinito y de belleza. El arte se limita por ello a muy pocos temas. Borges pensaba que la historia de la poesía se reducía sólo a un par de metáforas.

Sin embargo, en la modernidad parecería que el arte puede ya no querer representar estas necesidades, esto desde Hegel y en adelante, por lo menos en teoría. Pero esto ocurre así solo en lógica moderna, donde la poesía es pensada como una mercancía más, donde el valor de las palabras está medido por su uso o por su ganancia en el intercambio mercantil y donde cada individuo busca su propio interés personal. En este contexto, es donde Hölderlin se preguntaba: “para qué el poeta en tiempos de penuria”, a lo que él mismo respondía en el poema “El pan y el vino”: “Pero ellos son, dices, como los sacerdotes sagrados del dios del vino/ que van de país en país en noche sagrada”. Y dice eso porque lo que se impone en el mundo moderno es la insensatez y el individualismo de la “prosa del mundo” (usando un término de Hegel), quien expresaba con esto la forma en que ya el arte no es la forma “en que se manifiesta la verdad ni el más alto menester del espíritu”.

Pero la poesía, antes de eso, servía para algo. Acompañaba la vida heroica o religiosa, servía para cantar en el carnaval y compartir la fiesta, servía para vivir, para mejor habitar en este mundo al que habíamos sido arrojados; desde sus primeras manifestaciones en el mito de la época paleolítica, y cumpliendo siempre la misma función social, que la gente se encontrase gracias a la palabra:

“Haya amistad común conozcámonos unos a otros
sólo con estas flores será elevado el canto allí
nos habremos ido nosotros a su casa
pero nuestras palabras nuestro canto
vivirán en la tierra”

Para este antiguo cantor nahuatl de tiempos prehispánicos, la poesía era social y religiosa a la vez, pues para el pensamiento mítico era imposible que fuésemos solo seres para la nada, arrojados al gran vacío de la muerte. Frente a ese estado angustioso el pensamiento mítico produjo relatos y cantos que nos permitían regocijarnos en la plenitud de cuanto existía y que nos representaban absolutamente integrados al cosmos, a los dioses y a una comunidad: ¡haya amistad común! Octavio Paz le llama a esto analogía. Y Cortázar piensa que la única representación analógica sólo se logra hoy en poesía. Los grandes poetas del siglo XIX y XX siguen manteniendo viva esa llama, de ahí sus tonos nostálgicos y por momentos desesperanzados.

Felizmente, muchos poetas chilenos encarnan esta misma fuerza y búsqueda de la palabra antigua o tradicional y le han otorgado a la palabra un carácter sagrado. Una palabra que según Elicura Chihuailaf (poeta mapuche nacido en 1950) es el "Nvtram". Esa "conversación es el aire, el agua, nuestro común inspirar, espirar y beber; es la fuerza que nos permitirá regresar al orden natural", nos dice en sus Memorias *La vida es una nube azul*. A lo que agrega en una entrevista: "Chile es un país muy importante en el plano de la palabra...(y esa palabra) podría ser un puente para el diálogo" para nuestra sociedad. La palabra ofrecida al diálogo es lo que hay en esta poesía. Pero en qué consiste esta palabra.

Palabra sagrada en poesía¹

- 1-. Supone un tipo de pensamiento que es mítico, no metafísico, que le otorga a la palabra poética la capacidad para responder a las preguntas sobre nuestro origen, que conmemora una y otra vez los lugares y las acciones sagradas y que se relaciona con el entorno asignándole a ciertos elementos de él, un carácter sagrado. Pensamiento mítico ligado a la ritualidad y a la búsqueda identitaria. Esto se complementa armónicamente con un tipo de conocimiento escrudriñador y científico del mundo que nos rodea y con las representaciones cosmológicas que resultan de esta combinación material y simbólica de lo real.
- 2-. Comprensión de la palabra dicha como una actividad ligada con aspectos morales, sociales y religiosos. Una actividad más cerca de lo vivencial que de lo estético; y más dialógica que monológica. Una palabra por ello, siempre cantada que acompaña las faenas diarias, dándoles a ellas, sentido trascendente y siempre en conversación, dialógica. Por ello en *Poema de Chile* (1967) el género discursivo recurrido por Mistral responde a la misma función que tuvo en su momento el huehuetlatolli nahuatl, pues a través de la conversación que mantiene la mamá con el niño indio se va heredando una mirada y un conocimiento de las cosas del mundo, en forma empírica, ecológica y emotiva.

1 Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto Fondap-CONICYT N° 1510006 "Creación y consolidación del Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR), del que Paula Miranda es Investigadora Asociada.

Conversar implica aquí intercambiar saberes, de ahí que la “mamá”, al tener que volver adonde está su dueño, herede la tierra al niño indio que “más sabe que el blanco ciego”.

- 3-. Relación a través de la palabra poética con lo divino y comprensión de esa palabra como posibilidad de relación analógica con el mundo, y especialmente con la naturaleza. Como si las enormes y sublimes fuerzas telúricas y las morfologías naturales que determinan nuestro país (tanto las bellas como las hórridas, tanto las plenas como las catastróficas) solo pudiesen ser expresadas, o al menos vislumbradas, en una sola lengua, en un único idioma: el poético; y bajo la forma del animismo: espiritualización del mundo natural y animal. La tierra, es considerada el sustento material y simbólico de todo cuanto existe. Nombrar y conversar con el mundo de lo inanimado formaba parte de los ejercicios espirituales de Mistral, desde sus años de infancia, pasando con su identificación plena con San Francisco de Asís hasta llegar a la capacidad nombradora del indígena andino, a quien ella ve como “nombrador empedernido”. Conversación con las cosas y apetencia nominativa hay a lo largo de *Poema de Chile*.
- 4-. Pensamiento dual, el que permite obviar cualquier binarismo excluyente. Aquí los contrarios parecen confluir armónica y naturalmente; el mundo de arriba y el mundo de abajo están intercomunicados permanentemente y pueden transmutar invertidamente sus posiciones y luego recobrarlas.
- 5-. Por último, un dejo de tristeza en el tono y en el ánimo, que no sólo es producto de la historia, sino muy propio de una conciencia que tiene nostalgia y desgarró debido a la caída original: nuestra desagregación como especie de la naturaleza, del todo, de lo ominoso y la imposibilidad de religarse.

Me interesa detenerme brevemente en qué es lo específico de estas dimensiones poéticas, en tres poetas chilenos de relevancia, quienes coincidieron en una noción de la poesía que se vincula con la acción ritual y social en el mundo y que le otorgaron por ello, a su propia palabra, un carácter ritual y la intención de un proyecto social mayor que los trasciende como artistas.

Gabriela Mistral y su canción quechua: canto y acción consagrados

En el año 1924, cuando el poema “Canción quechua” se publica en su segundo libro, *Ternura*, Gabriela Mistral (1889-1957) ya ha optado por una visión de mundo en que dialogan intensa y fluidamente su teosofía, su cristianismo anticlerical, su budismo y su conciencia indígena andina. Por eso a partir de este año, la poesía de Mistral confirma una y otra vez que quien está detrás de ella, es un ser una mujer en búsqueda del perfeccionamiento espiritual y de la progresión permanente de la conciencia. La poesía es para ella una forma de meditación,

oración y contemplación, para el desarrollo de planos astrales superiores y cuyo impulso lo toma eclécticamente de diversas “religiones”.

En el año 1924, cuando el poema “Canción quechua” se publica en su segundo libro, *Ternura*, Gabriela Mistral ya ha optado por una visión de mundo en que dialogan intensa y fluidamente su teosofía, su cristianismo anticlerical, su cristianismo, su budismo y su conciencia indígena andina. En “Canción quechua” la hablante no se limita a nombrar el mundo indio, como lo habían hecho tímidamente los criollismos e indigenismos epocales, sino que con una resuelta actitud vanguardista, valora enormemente su saber, recurriendo incluso a la fusión entre un ellos y un nosotros; la sujeto que los ha visto en su génesis (donde fue Tahuantinsuyo/ nacían los indios) pasa rápidamente a integrar ese colectivo a través de sus cantos religiosos (“Llegábamos a la puna/ con danzas, con himnos”). A través del canto común, que es canción y que es acción; el yo descriptivo y exterior, cede su lugar a un nosotros fundacional y ritual. Canto y danza aparecen aquí cargados de sacralidad y verdad, porque a través de esas acciones se repite el acto primordial: el de renovación por medio de la purificación. Los dos atributos más importantes de las textualidades quechuas, son el canto y el baile; recursos cinéticos y melódicos que le dan al canto quechua su sentido social y ritual. En este poema entonces se conmemora un acto: el de la renovación del tiempo solar, analogado con el ritual del fuego nuevo (“ardían dos mil fuegos vivos”). El poema textualiza así el poder panteísta, la fuerza y el efectismo cinético de la danza quechua, portadora, además y a nivel temático, del canto del fuego, canción muy antigua, que pervive hasta hoy en las fiestas de los ayllus indios de Puquio. De vuelta en el poema, los sabios amautas y los coyas están igualados a través de este ritual que conmemora tiempo y espacio sagrados. Pero el poema cambia de giro hacia el final. Muy pronto el yo ya no comparte el ritual y el mito se degrada. De la acción de subir a la puna se pasa a la acción de bajar, ahora hacia imágenes de la conquista:

Bajaste ciego de soles,
volando dormido, 10
para hallar viudos los aires
de llama y de indio.

El quechua divide su mundo en un arriba y un abajo, Hanan y Hurin son las formas en que esta visión representa su espacio y sus sistemas sociales. Ambos mundos están interconectados y dependen uno del otro. Se ha producido aquí, en el poema, un pachacuti, inversión del orden, de la misma manera en que el mundo andino se autorepresentó, en tiempos de la conquista, el fin de su Inkario. Frente a esto, el sujeto que enuncia toma otro lugar, aquel que le ordena o le ruega al indio devolverse. Más todavía: invoca para ello al dios de lo invisible, fundamento y raíz de todo cuanto vive: a Pachacamac. Pero este Pachacamac ha sido denigrado en su sentido religioso; el indio se ha convertido ahora en un

“loco”, “en vano venido”, en un “perdido”. Esto no impide que este indio también nazca. Idea mesiánica y escatológica presente en el mito poshispánico de Inkarrí y que el poema de Mistral parece actualizar. Aquí, se ha agregado a la textualidad quechua, la tensión textual de lo quechua posthispánico: lo moderno ingresa con cierta violencia al mundo andino, en él aparecen nuevos temas y tensiones, en definitiva, el triunfo del tiempo histórico que no puede y no quiere ser analógico. Estos gestos hacen que Mistral esté más cerca de la religiosidad que de la razón ilustrada y mucho más cerca de la visión de mundo oriental que de la occidental. Sin embargo, en sus escritos más referenciales (cartas, recados, ejercicios espirituales), Mistral trata de ser amparada por Cristo y desea alejarse del ritualismo de estas culturas, sin abandonar la visión de mundo que ellas portan.

Palabra sagrada de Violeta Parra: catástrofes y transfiguraciones

Según distintos estudios, Violeta Parra (1917-1967) esgrimiría un tipo de religiosidad denominada como popular, contrapuesta en general a la modernidad y al capitalismo (Salas, Soublette) y que apuesta por valores más coincidentes con el cristianismo: redención, solidaridad, sacrificio, salvación, imagen de un Dios muy cercano. Pienso que Violeta es continuadora de esta tradición, pero además funda una nueva mirada respecto de ella y le otorga nuevos sentidos: “en su divina comprensión, luces brotaban del cantor” (dice en su “Cantores que reflexionan”).

Pienso que lo que ella perpetúa de esa religiosidad, es el deseo por retornar a una vida campesina comunitaria y los valores que esa vida encarna, sobre todo la reciprocidad, la armonía con el entorno y el esfuerzo colectivo. Sus creencias la muestran como una creyente sin cuestionamientos ni sometimiento a dogmas. Ella tiene una actitud de quien se sabe en manos de Dios, y a quien ella agradece o interpela cotidianamente y de manera personal: “A Dios pongo por testigo, que no me deje mentir”. En otras ocasiones la actitud adquiere el carácter de la piedad cristiana: “Válgame Dios cómo están/ todos los pobres cristianos/ en este mundo inhumano/ partidos mitá a mitá!” (*Décimas* 57). O “Lo dice la santa Biblia,/ y en sus palabras auxilia/ al triste y al perseguido” (*Décimas* 104).

Su concepción más ritualista de lo católico, le viene a ella de su formación en los registros del canto a lo poeta, especialmente del canto a lo divino, el que es de fundamento bíblico y ritual. Canto enraizado en nuestro continente desde la Colonia y que sólo muy recientemente ha sido acogido oficialmente por la Iglesia. “Los cantores se sientan en semicírculo alrededor del altar, el cual completa el círculo” (F. Améstica). El cantor tradicional se desenvuelve en el ámbito religioso, animista o espiritual en el contexto de rituales o festividades (Cruz de mayo, velorio de angelito, por nacimiento, por la Virgen del Carmen, etc), pero Violeta los sincretiza o agrega algunos rituales a esa tradición. Nguillatunes mapuches, velorios de angelito, procesiones de la Cruz de Mayo y diversos motivos del can-

to a lo divino, son vistos por ella de una nueva manera. Violeta está así dentro, pero también fuera de la tradición. Hay que destacar que algunos de los cantos que más recopiló, grabó y difundió fueron los de este género, y que gracias a las gestiones de la artista, el canto a lo divino se escuchó por primera vez en las radios en Chile (cerca de 1953), en los congresos universitarios y en los discos.

Para pensar en estos nuevos sentidos religiosos, sírvannos como ejemplos dos canciones para pensar en los nuevos sentidos que Violeta Parra le otorgó a la religiosidad popular, ambas de registros y épocas muy distintas: “Puerto Montt está temblando” (1960) y “Volver a los diecisiete”, de sus Últimas composiciones (1966).

En la “inauguración” de lo político-social en su obra, una canción fundamental es “Puerto Montt está temblando” (1960), compuesta a propósito del arribo de Violeta Parra a esa ciudad durante la catástrofe del 22 de mayo de 1960. La canción tiene ocho estrofas escritas en décimas, con una mezcla de fundamentos a lo divino (versos por el apocalipsis, ruego al divino) y a lo humano. Es una canción-oración que a medida que ocurre el terremoto va exigiéndole a Dios una explicación por tanto castigo, haciendo suya la idea religiosa del pago por el pecado cometido. Intercala estrofas descriptivas en tiempo presente de las diversas vivencias personales en este terremoto, todas muy plásticas y vivenciales; junto a otras estrofas de gran meditación y angustia acerca de lo que está ocurriendo. Las descriptivas dan con imágenes muy plásticas y perceptivas: “espejos y lavatorios/ descienden por las paredes”; “Del centro salté a la puerta/ con gran espanto en el alma,/ rogando por una calma,/pero el temblor va en aumenta”; “ni el mayor de los espantos/ congelan así mis venas”.

Violeta agrega a estas imágenes la visión religiosa, tamizada por el canto a lo divino, del ruego del pobre desprotegido y castigado ante Dios, que es el único que puede detener este “acabo de mundo”: “Dios’ tá indina’o/ con la culpa terrenal”. Pero la canción plantea, en boca de Dios, algo distinto a lo tradicional: la sentencia de que ese castigo no es para los pobres, sino para los que los oprimen, para los poderosos. La canción remata con la siguiente sentencia dicha por ese Dios justo: “Va a ser mayor el castigo/ para el mortal enemigo/ del pobre y del inocente”. Por eso interceden acá en la tierra el sabio Salomón y San Antonio y se cumple la utopía cristiana de que el verdadero salvador redimirá a los más pobres y a los que sufren. Algo hay aquí de la teología de la liberación de la época, pero más de las creencias que ha adquirido Violeta de la cultura religiosa campesina. Hay algo también de la canción ritual que cumple su función catártica en medio del desamparo.

En “Volver a los diecisiete” la búsqueda es más personal e íntima. También escrita en décimas y con un fuerte sustrato del canto a lo divino, pero ahora con ritmo de sirilla chilota, la canción propone la transfiguración de la persona producto del efecto prodigioso y milagroso del amor. Este amor no es cualquier cosa, ha

sido recibido gracias al pacto o ritual sagrado de retorno al origen. Las imágenes de la canción remiten a un origen anterior, espiritualmente pleno, vinculado a la infancia o a la pureza de la fe: “volver a sentir profundo/ como un niño frente a Dios”; “mis años en diecisiete/ los convirtió el querubín”.

Así, en la primera y última estrofas, se produce el milagro del retorno a un tiempo primigenio y mítico, que le permitirá al yo “volver” a “sentir”. La acción del amor en el mundo, se despliega de manera luminosa y salvífica en su última estrofa, como si se hechizara ese mundo con fuerzas superiores: “al son de su bella diana/ hizo brotar el jazmín/ volando cual serafín/ al cielo le puso aretes/ y mis años en diecisiete/ los convirtió el querubín”. La fuerza que permite esto es sin duda de naturaleza divina y celestial. Por eso la segunda estrofa comienza con: “mi paso retrocedido/ cuando el de ustedes avanza”; porque mientras los otros funcionan en la lógica desarrollista moderna (avanzar), el yo decide “retroceder” para encontrar la sabiduría. En ese retroceder o “volver” atrás se produce una experiencia de iluminación divina: “el arco de las alianzas/ ha penetrado en mi nido/ con todo su colorido/ se ha paseado por mis venas/ y hasta la dura cadena/ con que nos ata el destino/ es como un diamante fino/ que alumbra mi alma serena”. El pacto de la alianza amorosa entre Dios y los hombres, está simbolizado en ese “arco de la alianza” que se representa como un arcoíris aparecido luego del diluvio universal y que metaforiza la promesa divina: “Pongo mi arco en las nubes, que servirá de señal de la alianza entre yo y la tierra” (Gen. 9.13). El arcoíris, señal y promesa de que Dios no volverá a destruir la Tierra, aquí “ha penetrado en mi nido”, las “venas” y el “alma”. En este “instante fecundo” se ha producido la iluminación plena del ser, como un pacto y promesa de que la vida en amor es lo que perdurará. Pero la relación con querubines y serafines, remite también al “arca de la alianza”, sobre el cual los querubines forman un “arco” con sus alas para protegerlo. Esa “arca” de oro que simboliza la presencia de Dios en la Tierra y que nadie puede ver, se transmuta aquí en sangre, cuerpo y corazón enamorados: “se ha paseado por mis venas”, “alumbra mi alma serena”. El amor divino aquí no es algo exterior, sino que su fuerza se ha hecho parte del yo, ha penetrado en el yo, es un verbo encarnado. Algo hay aquí también de la pasión y resurrección de Cristo y de la promesa redentora de ella. Esta la canción es así una vía de salvación para ese “amor crucificado” que hay en “Run Run se fue pa’l norte”.

El pacto de liberación, cumple su expresión más sublime cuando el amor, al igual que los serafines, que sirven en el trono de Dios con sus cantos corales y celestiales, es capaz de adornar el cielo con nuevas promesas. Y es en este preciso momento en que el querubín (ser celestial que muestra la gloria de Dios no ya en lo alto, sino en el santuario terrestre) transmuta el tiempo del sujeto en los “diecisiete”, única edad capaz de recibir el nuevo don divino. Es interesante observar cómo Violeta escoge atraer a la canción las imágenes de estas figuras semihumanas que protegen a Dios: los serafines con sus cantos y alabanzas; y los querubines, pro-

tectores de la gloria de Dios y guardianes del “arca de la alianza”. Entonces, cuando han hecho su aparición estos espíritus bienaventurados, el tiempo original puede volver a comenzar. El estribillo sirve para reforzar la idea vitalista y de resurrección que hay en el plano espiritual y en los ciclos de la naturaleza: “se va enredando enredando” y “va brotando brotando”, “hiedra” y “musguito”.

Por eso las canciones de Violeta Parra son más que canciones. Mientas “Gracias a la vida” puede ser entendida como un rito de gratitud; y “Maldigo del alto cielo” uno de sanación; “Volver a los diecisiete” puede ser pensado como el rito de renovación del pacto de la alianza, una alianza en el amor, un pacto para nuestras edades personales y comunitarias, sociales y trascendentes.

Elicura Chihuailaf: el mensajero

Elicura Chihuailaf (1952-), poeta mapuche que ha publicado diecisiete libros y sus poemas han aparecido en cincuenta antologías y en treinta textos escolares, ha sido absolutamente fiel a lo que dicta su signo maya: el “Tz’ikin”, que significa el elegido entre nosotros para “trasmitir las palabras sagradas” (*Kam Wuj*). Al igual que Mistral y Violeta Parra, su propuesta es un proyecto mayor, no solo estético, y que va mucho más allá de su obra misma. Todos ellos son mensajeros. Lo fundamental de su obra son los mensajes que él y la historia mapuche le están entregando a Chile y al mundo, tendiendo puentes entre las diversas culturas. Los principales pilares de este puente tendido entre culturas, son su libro de poemas *De sueños azules y contrasueños* (1995) y el ensayo *Recado confidencial a los chilenos* (1999).

Me detengo aquí en un libro antológico posterior, pero que recoge el mismo proyecto: *Ruegos y nubes en el azul* (2014). ¿Cuál es aquí el nuevo mensaje que Elicura nos entrega? El sentido fundamental de este libro, pienso, es que pese a todas las rogativas y las posibilidades amorosas que ellas nos deparan, todavía persiste el “país devastado”. El sentido del libro se desplaza desde la fuerza de la rogativa (“Ruegos” es su primera parte), a los obstáculos y contrasueños de la ciudad (“Nubes” es la segunda); para finalmente, y como una salida posible, descansar en la palabra luminosa, redentora y compasiva de los hijos “en el azul”.

“Ruegos”

En las rogativas tradicionales mapuches, como las del nguillatun por ejemplo, mientras se recurra a más elementos multimediales la petición será más efectiva. Por eso en la sección de los ruegos, la única sección bilingüe además, la petición es consagrada a través de una voz colectiva que se trasmuta en muchas otras. El que peticiona es a la vez el Anciano Domingo Weitra, el Anciano-anciana del volcán, es la machi sanadora, es el werkén en “Guerreros de la ternura”, es también la Luna, rogando para que sigamos ofrendándola, pero es sobre todo el

cantor: “Piedra Transparente será éste” (y “Elicura” significa justamente “piedra transparente”), “Éste va a ser cantor, dijiste, entregándome el caballo azul de la Palabra”.

¿Qué es lo que se pide e estas rogativas? ¿Qué es lo que todas estas voces claman? Lo que siguen pidiendo todas las rogativas y rezos de todos los pueblos de la tierra, desde los nahuas, quichés y lakotas, hasta los kaweskar: “Que mi gente haga siempre rogativa,/ para que tenga vida, para que tenga /alimentos/ para que tenga buenas visiones/ y buenos Sueños/ Para que tenga sabiduría/ y no se termine su buena Conversación/ con la Madre tierra y el Universo” (“Rogativa azul”).

“Y nubes”

Las nubes representan en visión mapuche, un elemento de enorme polaridad, pero también de complementariedad entre cargas positivas y negativas, pues sólo esas fuerzas en pugna, darán origen al milagro de la lluvia. Me dice Elicura: “En las nubes hay un lucha discursiva constante entre el presente y el pasado (su positivo y negativo)”. Lo que resulta de esta lucha en el presente es una enorme polisemia de las nubes, un estallido de todos sus sentidos posibles, las nubes son también naves, resplandor eclipsado por el sol, almas trazadas en el cielo, contrasueños, smog, ciudades devastadas. En todos los poemas, resuenan los sentidos desesperanzados de *En el pa s de la memoria* (1988) y también el poema “Parece un contrasueño la ciudad” de su libro *De sueños azules y contrasueños*. Sin embargo ahora la experiencia se asocia a una imposibilidad más desoladora, el desencuentro del amor, pues es el desamor el que provoca la sensación de fracaso y rendición. Ya sea que estemos en Moscú, donde “hay conversaciones en sordina” o en París, en que “descendemos hacia las catacumbas”, la experiencia es igualmente desoladora.

El poema inicial “Por verte vlkantufe, me digo” enmarca la sección “Nubes” con un enorme nubarrón de decepción respecto de la situación actual en la que se encuentra el cantor, el que ha elegido el falso brillo de la admiración (en clave del artista moderno) en lugar de seguir siendo el canto amoroso de sus antepasados (en clave del cantor tradicional). Elicura confronta aquí lo mismo que otros poetas en situación de fronteras o límites: la finalidad egocéntrica o bien la comunitaria de la canción. Es lo que está planteado a plenitud en “Cantores que reflexionan” de Violeta Parra, sobre el cual volveremos al final de este artículo. Pocos poetas en Chile son capaces de desdoblarse en sus libros, para ser criticados y enrostrados por sus públicos, quienes les exigen consecuencia y ética. Dice Elicura: “Mas, ahora, al escuchar tus vanas palabras/ tu recuerdo en mí pregunta confundido:/ ¿Qué fue de tu sabiduría?”.

Volviendo a las nubes, éstas son también en su carga positiva, el lugar donde el poeta elige perderse, un nubecilla, nubes de agua, una pequeña nube alada y es también “la nube azul de la imaginación” sobre la que él podrá emprender

viaje. A la brevedad de los poemas de esta parte del libro, se suma que aquí los textos están dichos en un solo idioma, como si la contaminación discursiva que han debido recibir las nubes, evitara o cancelara la posibilidad del habla de la tierra, del mapudungun. Pero poco a poco y pese a todo, a partir del poema “Los bosques de Chaville” el desterrado y huérfano encontrará un espacio del habitar cada vez más pleno, en contacto con diversas morfologías naturales y con el consejo sabio y compasivo de los hijos. Aquí se realiza un amar pleno de cuerpos, paisajes y sueños: “Mientras lo abrazo, pienso/ en el misterio de la Ternura/ de la Felicidad”. El libro se inunda de una comarca de hijos, desperdigada por el mundo, donde siempre “el Sol brilla la casa” y donde cada estación reverdece u otoña con profunda ternura las conversaciones.

Hay una última sección, un epílogo que nos retrotrae hacia lo verdaderamente sagrado, llamada “en el azul”. En ese tiempo-espacio consagrado, color de donde todo surge y emana para la cultura mapuche, Elicura ha decidido dejar la huella de quienes dieron vida a este libro. Él, montado en las nubes de la imaginación, pero en conversación plena con quien ha imaginado las ilustraciones de este volumen, la artista Tatiana Álamos, quien de manera cariñosa ha imaginado, con otros medios expresivos, las poderosas imágenes poéticas de Elicura. En efecto, a través de todo el libro los poemas de Elicura conversan con esas ilustraciones, las que con un enorme respeto por la palabra, aportan tenues amplificaciones de sentidos y entregan profundas repercusiones para la captación sensorial de cada poema. El trabajo de ambos artistas, y el de diseño de Francisca Rojas, enriquecido por una conversación respetuosa entre los tres, permite que hoy podamos disfrutar de un libro, no sólo hermoso y multimedial, sino profundo y trabajado comunitariamente.

PARA CERRAR

En “Cantores que reflexionan” de *Las últimas composiciones* se asiste a un proceso de revelación acerca de la labor que Violeta Parra le asigna al cantor. Busca responder allí a para qué sirve el canto, contraponiendo a un arte de la entretenimiento y la “vanidad”, un arte sagrado de redención de los pueblos. De manera casi idéntica a como se plantea la función del canto en la cultura nahuatl prehispánica. El testimonio indígena llamado “Cuicani”², opone a las virtudes y condiciones del “buen cantor”, los errores y vicios del “mal cantor”. Mientras el primero compone sus cantos con “voz educada”, con “palabras firmes/ como redondas columnas de piedra” y “tranquiliza a la gente”; el segundo “suena como campana rota” y “nada sabe su corazón”. Oposición que registra la idea de un cantor

2 Cuicani es cantor en nahuatl. Con este título, se testimonia lo que para los nahuas sobrevivientes era la labor del cantor en la sociedad tolteca-azteca prehispánica. Estos testimonios indígenas sobre lo que era el cuicatl (canto) nahuatl se los debemos hoy al trabajo etnográfico recogido por los discípulos de fray Bernardino de Sahagún. Consultado en *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. Miguel León Portilla. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*.

que, además de “componer” cantos, debe entregar con él un saber, una ética y una sanación. La canción de Violeta Parra está oponiendo dos tipos de artistas: uno de masas (del espectáculo) y otro más comprometido con la sociedad y sus dolores; todo bajo un temple de queja y recriminación. Mientras en el primer arte priman imágenes luciferinas, hedonistas y consumistas (“viene del reino de Satán”, “deja cenizas al pasar”, “va prisionero del placer/ y siervo de la vanidad”, “¿es el dinero alguna luz?”); en el caso del segundo, la purificación se ha realizado exitosamente, siendo posible que el artista ponga su canto al servicio de la mitigación del dolor humano. Esta segunda opción, a la que se enfrenta el artista moderno, se asocia además a una espacialidad ligada a la tierra y a lo sagrado:

“Hoy es su canto un azadón
que le abre surcos al vivir,
a la justicia en su raíz
y a los raudales de su voz.
En su divina comprensión
luces brotaban del cantor”

Más todavía: en el primer cantor no es posible distinguir la verdad de la mentira, la risa de la tristeza; por lo que la crítica del hablante se vuelve recriminación ética, la misma que en la cultura nahuatl criticaba el que la gente tuviese dos rostros a la vez.

En definitiva el mundo en que habitamos está hecho entonces no sólo de historia y de geografía, de ideas y cosas, sino también de poesía. ¿Pero sirve para algo esta poesía? Rotundo sí. Sirve para mirar de otra manera el mundo, para experimentar las inquietudes religiosas y metafísicas del hombre, para religarnos a lo trascendente, para soñar, para reírse del lenguaje, para hablar mejor, para enfrentarse al poder, para registrar la experiencia y la emoción del que se siente “trascordado”, para hablar de la ciudad, añorando la provincia y la aldea. Por otra parte, los poetas además de artistas, han sido también pensadores, ideólogos y hombres de fe; ellos nos explican mejor nuestras identidades, creencias y nos acompañan bien en nuestras angustias y en nuestra felicidad.

Les agradezco a Elicura Chihuailaf, a Gabriela Mistral, a Violeta Parra y tantos poetas y artistas, el que nos estén regalando su palabra, sagrada en tantos sentidos. Les agradecemos a ellos, por hacer posible la conversación, pese a todas las “nubes” y los terremotos que todavía velan nuestra conversación, nuestra palabra.

