

LOS TIEMPOS DEL P(R)O(F)ETA EN  
NICANOR PARRA Y RAÚL ZURITA

POR

GENEVIÈVE FABRY  
*Universidad Católica de Louvain*

La poesía moderna que empieza con el romanticismo alemán se elabora en el crisol fraguado por la conciencia de una orfandad universal de nuevo cuño: la que surge con el descubrimiento de que el lugar ocupado por Dios está vacío. Es conocida la tesis de Octavio Paz según la que, en la estela de los versos de Nerval,

el sacrificio de Cristo en este mundo sin Dios lo convierte, a su vez, en un nuevo Dios. [...] ¿Quién es ese nuevo Dios? El oráculo calla, pues el único que puede explicar al mundo ese misterio es: “Celui qui donna l’âme aux enfants du limon”. Misterio insoluble, pues el que infunde un alma al Adán de lodo es el Padre, el creador: precisamente ese Dios ausente en el altar donde Cristo es la víctima. (Paz 78)

De este “misterio insoluble” surgen dos características –la angustia e ironía– que marcan profundamente la tonalidad de la poesía moderna: “La religiosidad romántica es irreligión: ironía; la irreligión romántica es religiosa: angustia” (74). Estas son, según Paz, las coordenadas que rigen la creación poética en Occidente hasta después de las vanguardias.

Quisiera volver a poner a prueba la fecunda visión paciana en un corpus chileno pos- y neovanguardista en el que se entrecruzan los motivos que acabamos de destacar: la figura de Cristo, la poesía, un mundo sin Dios en el que el oráculo todavía resuena y deja la ironía colarse por los intersticios de una armonía cósmica y espiritual resquebrajada, recordada con nostalgia o con sorna. Concretamente, me propongo examinar y comparar ciertos poemarios de los chilenos Nicanor Parra y Raúl Zurita. Muy diferentes entre sí, las obras de sendos autores presentan, sin embargo, ciertas coincidencias interesantes que nos permitirán ahondar en el estatuto y los efectos de una palabra poética atravesada por ecos proféticos.

A fines de los años setenta, se publican poemarios aparentemente muy alejados el uno del otro: *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita y *(Nuevos) Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977-1979) de Nicanor Parra. En el momento de la publicación de estos libros, sus autores encarnan dos figuras a primera vista antitéticas de la poesía

chilena: el antipoeta Parra (1914) ya es una figura consagrada mientras que el joven Zurita (1950) apenas ha publicado algunos textos. Pronto se consolidará su figura en el ámbito de las letras chilenas, a pesar de las críticas que recibirá también por parte de sus detractores. Sin embargo, más allá de estas diferencias, la poesía de ambos se caracteriza por una ironía amarga que hace hincapié en las contradicciones de los lenguajes del poder y en la productividad crítica de un discurso proferido desde los márgenes de la locura. En este estudio, intentaré mostrar que, a pesar de una poética muy diferente, la ironía desempeña un papel importante en el despliegue de una temporalidad que mucho tiene que ver con raíces religiosas que el hablante lírico afirma y niega al mismo tiempo.

### IRONÍA

Los *Sermones* de Nicanor Parra se presentan como reescrituras de los textos divulgados por un personaje histórico conocido como el Cristo de Elqui, en realidad Domingo Zárate Vega,<sup>1</sup> un hombre que después de una conversión se dedicó a predicar en la provincia de Elqui durante casi 20 años. En 1948, Domingo Zárate Vega decidió cerrar esta etapa de su vida y publicó un libro titulado *La promesa y la vida de «El Cristo de Elqui»*. Los dos poemarios de Parra son collages que integran a menudo citas literales de Zárate Vega (Binns & Echeverría 997). El *collage* realza la heterogeneidad de las prédicas. Alejandro Zambra se pregunta: “¿Qué imita Parra del personaje que imita? Un método, el discurso en el que todo cabe: alabanzas, confesiones, rezos, consejos, sentido común, locura, ternura, acidez, charlatanismo y sabiduría” (15). Con un tono coloquial y directo, el hablante interpela a los lectores, como se observa en el primer poema:

A pesar de que vengo preparado  
 realmente no sé por dónde empezar  
 empezaré sacándome las gafas  
 esta barba no crean que es postiza  
 [...]  
 (Parra, *Sermones* 5)

<sup>1</sup> Nacido en 1897 en Río Hurtado, provincia de Limarí, Domingo Zárate pertenecía a una familia muy pobre y empezó a trabajar muy joven. En 1926, estaba trabajando como obrero para una compañía americana cuando se enteró por telegrama de la muerte de su madre. A partir de ese momento, su vida cambió por completo. En 1927, decidió retirarse del mundo. Dejó de cortarse la barba, vistió un “humilde sayal” y vivió muy pobremente hasta que, después de cuatro años de retiro y privación, comenzó a predicar en la provincia de Elqui. Esta vida de predicación iba a durar casi veinte años.

El yo lírico se presenta como profeta contemporáneo de un público que supuestamente sintoniza con el hablante (está esperando que le “revel[e] [su] secreto”, 5) pero al que se le adjudica implícitamente unas ganas infantiles de comprobar que la barba del profeta/poeta no es postiza. Obviamente, la reescritura oscila entre dos polos: el polo transparente del pastiche, de la copia a veces retocada del original, y el polo distanciado que se encarna en una enunciación marcada por el carácter socarrón del habla. Al contrario del «sujeto lúcido» de los antipoemas, el hablante de los “sermones” sería un ser “ingenuo”, lleno de “inocencia”.<sup>2</sup> En general, la crítica destaca la inestabilidad del discurso al que corresponde, en palabras de Carlos Cortínez, un lector implícito “bifronte, conectado con una chilenidad folclórica cultural (tanto gestual como lingüística) y a la vez con la tradición de ironía y ruptura [...]” (139). Pero ¿cómo relacionar la extravagancia y el trasfondo religioso, o sea la figura del loco y del profeta? Para contestar estas preguntas, quizás no sea inútil considerar la obra de un poeta contemporáneo más joven que presenta características afines.

De hecho, la figura de un hablante loco y contradictorio, cuyo discurso plagado de referencias religiosas disparatadas no carece de dimensión política crítica, se encuentra también en *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita. Todo este poemario se construye en torno a la yuxtaposición y el choque entre dos registros antitéticos: lo vulgar y escabroso contrasta con una tonalidad profética que multiplica las citas bíblicas. Véase por ejemplo esta estrofa:

[...] Esa vaca muge pero morirá y su mugido será  
 “Eli Eli / lamma sabacthani” para que el  
 vaquero le dé un lanzazo en el costado y esa  
 lanza llegue al más allá  
 [...]  
 (Zurita, *Purgatorio* 51)

Saltan a la vista las analogías entre ambas obras: la presencia de una voz al mismo tiempo delirante y profética referida a Cristo, la reivindicación vehemente de una verdad contradictoria, el énfasis en el carácter performativo del hablante puesto en escena en ambas obras. La referencia insistente a Jesucristo, al “INRI” (Zurita 26) sitúa todo el poemario bajo la figura crística. Muy presente a nivel del enunciado, la figura crística también opera a nivel de la enunciación. Como Rodríguez Fernández apunta acertadamente, “[e]n *Purgatorio* el texto crucificado se instaura a partir de una escritura

<sup>2</sup> Véase la declaración de Parra a Piña (Parra 995): “El hablante lírico de los antipoemas es un sujeto lúcido [...] pero el de los *Sermones y prédicas* es un personaje ingenuo. [...] El método de trabajo es distinto: inocencia es lo que predomina”. Sus ocurrencias parecen producir una “parodia inconsciente” (Hunneus) o una “ironía involuntaria” (Valente).

que progresa mediante la negación. El sujeto va destruyendo lo que va afirmando” (116). Y lo que va afirmando es el lugar imposible de un “yo” lírico, a la vez muerto (en el “purgatorio”) y vivo, crucificado y resucitado. Zurita trabaja la tensión entre desacralización y resacralización sobre todo a partir de yuxtaposiciones fuertemente contrastadas que rompen con las expectativas del lector: por ejemplo, en la estrofa citada más arriba, los términos contrapuestos Cristo/vaca. La abyección, presente en varios poemas, junto con la locura, desorientan las isotopías religiosas presentes en los intertextos del poemario (la Biblia y Dante, principalmente). En ambos libros, por vías distintas, se plasma una escritura crucificada, una escritura que afirma y niega al mismo tiempo. No muy diferente de este mecanismo es la ironía, que podríamos definir como una “oposición transparente entre lo que está dicho literalmente y lo que está dicho verdaderamente” (Allemann 389, traducción mía). En realidad, cabe ser más precisos: la ironía verbal basada en la antífrasis<sup>3</sup> sería típica de Zurita mientras que en Parra tendríamos más bien una ironía dramática, dado que el Cristo de Elqui no parece consciente de los efectos que produce.<sup>4</sup> La complicidad del público, más que en ningún otro tipo de discurso irónico, es esencial para la ironía dramática.

De ahí quizás la “escenificación” (cf. Schopf) doble que engarza los monólogos dramáticos del Cristo de Elqui. Un ejemplo especialmente sabroso es la nota inaugural introducida en la segunda edición, que subraya la dimensión de espectáculo del poemario:

—Y AHORA CON USTEDES  
 Nuestro Señor Jesucristo en persona  
 que después de 1977 años de religioso silencio  
 ha accedido gentilmente  
 a concurrir a nuestro programa gigante de Semana Santa  
 para hacer las delicias de grandes y chicos  
 con sus ocurrencias sabias y oportunas  
 [...]  
 un aplauso para N.S.J. (*Sermones* 3)

Como observan N. Binns e I. Echevarría, se superponen en este poema inaugural tres temporalidades distintas: la de Jesús crucificado, la de Domingo Zárate Vega y la de los telespectadores de los años 70. Este discurso estrepitoso en el umbral del libro confunde

<sup>3</sup> “Figura que consiste en designar personas o cosas con voces que signifiquen lo contrario de lo que se debiera decir”, DRAE.

<sup>4</sup> Según Schoentjes, la ironía dramática “se presenta cuando un personaje es inconsciente del alcance de su situación, de sus actos o de sus palabras mientras que el público, que dispone de informaciones más amplias, conoce las implicaciones de esta situación” (320). La ironía dramática es de hecho la que corresponde a estos “monólogos dramáticos” (Zambra 14) puestos en escena por una instancia lírica muda, responsable de la organización del conjunto.

a Jesús de Nazaret con Domingo Zárata y al lector de poesía con un espectador frente a un programa de televisión con resabios de predicaciones evangélicas o pentecostales, amén de la referencia concreta al programa *Sábados gigantes* animado a fines de los setenta por M. Kreutzberger (Parra 997). Esto le permitiría al autor ahondar “en dos constantes de su obra: la fascinación por las secuelas psicológicas del catolicismo en tiempos de un agnosticismo radical” y en “la precariedad delirante –producto en parte, de esa crisis religiosa– del lenguaje del hombre moderno” (Parra LXVII).

Estas “secuelas” son perceptibles también en *Purgatorio* de Zurita, poemario en el que se produce un cortocircuito entre el hablante lírico y una serie heterogénea de instancias religiosas, desde la divinidad misma (“Ego sum qui sum”, 12-13) hasta Jesucristo (*Purgatorio* 26) y figuras de santas: “Soy una santa, digo” (15); “Yo soy Juana de Arco” (20). En relación con tales instancias, el “yo” lírico se presenta como portador menos de una “prédica” que de una “visión”: “pasó que estaba en un baño cuando vi algo como un ángel” (17); “Se ha roto una columna: vi a Dios” (21). ¿Cómo relacionar estas plasmaciones de un discurso visionario con las distintas formas de enunciación irónica que hemos destacado más arriba? Mi hipótesis es que no se puede responder a esta pregunta sin un desvío por el tipo singular de dinámica temporal que se despliega en sendas obras.

#### LA PALABRA DEL P(R)O(F)ETA EN EL TIEMPO QUE QUEDA

Empecemos pues con una reconsideración terminológica y conceptual relativa a la profecía antes de adentrarnos en los textos poéticos. Según la *Bible de Jérusalem*, el profeta o *abí* sería “el que es llamado o el que anuncia. [...] Esta palabra que les ha llegado [a los profetas] se impone a ellos y no la pueden callar. [...] No solo sus palabras, sino sus acciones, sino su vida, todo es profecía” (1262, traducción mía). En el mundo judío, el profetismo se concentró en la comunicación de un mensaje que adviene al profeta de distintas formas: mediante visiones, sueños, palabras escuchadas interiormente o, más generalmente, según una potente inspiración sentida en la intimidad del corazón. La comunicación del mensaje se le impone al poeta de forma imperiosa, con lo cual tiene la viva conciencia de que “las palabras que profiere son a la vez suyas y ajenas” (1262, traducción mía); su resistencia al poder, sea religioso o político, hace de él un hombre rebelde y libre, pero su sumisión a la palabra ajena divide esta libertad desde dentro, haciendo de ella un resto doblemente negativizado: es un sujeto no-no-libre. El mensaje profético tiene una doble dimensión temporal. Por un lado, exhorta al pueblo a que se acuerde de las hazañas divinas que inscriben en la violencia de la historia vivida en el presente un camino que lleva a la salvación. Esta salvación sólo se manifestará plenamente en el futuro si Dios encuentra en su pueblo una disposición a la escucha y la conversión. Este futuro entrevisto como plenitud

remite al *eschaton*, el fin de los tiempos, caracterizado por la reconciliación entre los hombres y la naturaleza que será devuelta a su armonía edénica.<sup>5</sup>

En los primeros libros de Zurita, especialmente *Purgatorio* y *Anteparaíso*, encontramos esta tensión entre memoria y esperanza típica del profetismo. La importancia de la intertextualidad dantesca no agota la significación de las elecciones paratextuales (particularmente los títulos) que enfatizan, a mi modo de ver, la apropiación provocativa por parte de un sujeto que sólo dispone de un léxico religioso obsoleto para establecer una relación íntima entre su crisis existencial y la honda crisis política y social que atraviesa su país. En *Purgatorio*, la parte titulada “El Desierto de Atacama” nos presenta siete visiones que nos proyectan en un futuro indeterminado y utópico, como por ejemplo en el segundo poema:

Helo allí Helo allí  
suspendido en el aire  
El Desierto de Atacama

i. Suspendido sobre el cielo de Chile diluyéndose entre auras

ii. Convirtiendo esta vida y la otra en el mismo Desierto de Atacama áurico perdiéndose en el aire

iii. Hasta que finalmente no haya cielo sino Desierto de Atacama y todos veamos entonces nuestras propias pampas fosforescentes carajas encumbrándose en el horizonte (33)

El poema utiliza varios de los recursos propios de la poesía profética. Entre estos recursos sobresalen el paralelismo y la intensificación.<sup>6</sup> Aquí el paralelismo estriba en la repetición amplificadora del cielo y del desierto (“suspendido en el aire / suspendido sobre el cielo de Chile diluyéndose; el desierto de Atacama / el mismo desierto de Atacama áurico perdiéndose [...]”) que terminan fusionando en un horizonte marcado por la presencia de un “nosotros” [...] hasta que veamos nuestras pampas [...]). El énfasis en el futuro, la evocación de “esta vida” y “la otra” nos sitúan de lleno en un tiempo escatológico en el que la situación presente de dolor y desamparo parece encontrar un espacio de reconciliación simbolizado en el “Desierto” como lugar de belleza,

<sup>5</sup> Véase por ejemplo: “El lobo y el cordero serán apacentados juntos, y el león comerá paja como el buey; y el polvo será el alimento de la serpiente. No afligirán, ni harán mal en todo mi santo monte, dijo Jehová” (Isaías 65:25).

<sup>6</sup> Según Robert Alter, la poesía bíblica (y singularmente la de los profetas) estriba en el paralelismo semántico que constituye el marco básico de la intensificación de los contenidos que el poeta quiere enfatizar. En esta perspectiva, Alter cita y desarrolla el principio enunciado por Herder: “dos miembros [paralelos] se refuerzan, se realzan y se dinamizan mutuamente” (24).

identificado con la chilenidad, pero ajeno a la vida de la urbe, espacio vacío, o más bien lleno de aire: “Convirtiendo esta vida y la otra en el mismo Desierto de Atacama áurico perdiéndose en el aire”. El aura del desierto, si bien en un primer momento parece elevar al lector en un movimiento sublime, contrasta con varias menciones que tienden a rebajar lo sublime al nivel de la animalidad más ajena a la vida del espíritu. Es el papel, me parece, del motivo de la vaca que acompaña la mención de la figura crística antes de la serie dedicada al Desierto de Atacama (cf. *supra*), y que vuelve en el poema inmediatamente posterior a esta serie.

La dimensión profética está estrechamente vinculada con un dinamismo temporal específico. En su libro que analiza el comienzo de la epístola de los romanos, Giorgio Agamben se interroga acerca del “tiempo que resta” (como reza el título). ¿A qué se refiere Agamben? En el fondo, su libro versa sobre el tiempo presente tal y como queda aprehendido por la subjetividad humana en el seno de la modernidad occidental imbuida por una estructura temporal que la secularización ha vuelto opaca y que, sin embargo, sigue vigente: es el tiempo mesiánico tal y como ha quedado definido en el pensamiento de San Pablo. Para llegar a definir este régimen temporal que todavía palpita en nuestra época, Giorgio Agamben insiste en la necesaria<sup>7</sup> distinción entre tiempo escatológico y tiempo mesiánico en el marco del cristianismo.<sup>8</sup> El primero se relaciona con el futuro, un futuro que tiende a clausurarse en el *telos* o el *eschaton*, objeto de la visión del profeta, “portavoz extático de Dios” (107). El tiempo mesiánico, como ya ha ocurrido el acontecimiento de la resurrección del mesías, no conoce esta tensión hacia el futuro, sino que se enfrenta con el presente, un presente cuya dinámica se ve totalmente transformada por ese evento. Para decirlo en palabras de Agamben, el profetismo culmina en el discurso apocalíptico:

se sitúa en el último día, el día de la ira: [el profeta] ve el advenimiento del fin y describe lo que ve. [En cambio] El tiempo que vive el apóstol no es el *eschaton*, no es el fin de los tiempos. [...] lo mesiánico no es el fin del tiempo, sino el *tiempo del fin* [...]. Lo que interesa al apóstol no es el último día [...], sino el tiempo que se contrae y empieza a acabar [...], [es decir], el tiempo que queda entre el tiempo y su fin. (110-111, traducción mía)

<sup>7</sup> Como contraejemplo de rigor conceptual, véase este comentario de Bolaño: “Zurita crea una obra magnífica, que descuella entre los de su generación y que marca un punto de no retorno con la poética de la generación precedente, pero su escatología, su mesianismo, son también los puntales de un mausoleo o de una pira funeraria hacia la que se encaminaron, en los años ochenta, casi todos los poetas chilenos. Este *dolce stil novo* pretendió ser renovador y épico y en algunos aspectos lo fue, aunque sus flecos fueron amargos y patéticos” (88-89, énfasis mío).

<sup>8</sup> Esta distinción no opera del mismo modo en el judaísmo (cf. *Dictionnaire critique de théologie*, 872-873).

Este tiempo que se contrae, nos dice Agamben que dice San Pablo, es un tiempo que escapa al *chronos* lineal. Este tiempo que queda no se confunde pues con el lapso temporal entre ahora y el *eschaton*, es una experiencia vivida del tiempo que se contrae, contiene su propia finalización y al mismo tiempo excede una inscripción cuantificable en el tiempo cronológico, lo que impide concebir el tiempo mesiánico como una porción entre el tiempo profano (*chronos*) y el tiempo escatológico (cuando el tiempo cronológico pasa a la eternidad). Para explicar este exceso, Agamben recuerda un apólogo contado por Plinio, relativo a un desafío lanzado a un artista. Un pintor, Protógenes había logrado trazar una línea muy fina, pero Apeles logró, con su propio pincel, cortar en dos esta línea mediante una línea más fina aún (89-90). Para Agamben es posible representarse el tiempo mesiánico como este corte, como una

[...] cesura que, al dividir la división entre los dos tiempos [*chronos* y *eschaton*], introduce en ella un resto que excede la división misma. [...] [E]l tiempo mesiánico se presenta como la parte del eón profano que excede el *chronos*, y como la parte de eternidad que excede el eón futuro, la una y la otra están en posición de resto en relación con la división entre los dos eones. (114, traducción mía)

#### DE LA PROFECÍA AL MESIANISMO EN ZURITA

Esta definición del tiempo mesiánico calza perfectamente con la estructura temporal compleja de la *summa* poética firmada por Raúl Zurita y titulada *Zurita*, publicada en 2011 en Santiago de Chile. Se trata a la vez de un libro nuevo y un volumen que compila y reorganiza la obra anterior en el seno de una estructura muy cuidada que hace hincapié en un tiempo condensado. Las tres partes del libro (I. “Tu rota tarde”, II. “Tu rota noche”, III. “Tu roto amanecer”) se inscriben en tres momentos señalados con nitidez: el atardecer del diez de septiembre de 1973, la noche del diez al once y el amanecer del once de septiembre. Este tríptico está encabezado con un epígrafe que vuelve a enfatizar la dimensión temporal: “Hondo es el pozo del tiempo” (Thomas Mann 9, traducción mía). *Zurita* encierra en la macroestructura ternaria la casi totalidad de la obra anterior bajo la forma de fragmentos rearmados y recontextualizados. El segundo texto del libro, titulado “¿Qué es el paraíso?”, se sitúa también en esta perspectiva recapitulativa al interrogar la noción de “paraíso”, tan presente desde *Purgatorio*, un libro que se clausura con el poema “Paradiso” y un verso del *Paraíso* de Dante: “del amor que mueve el sol y las otras estrellas” (291). Sin embargo, al contrario del libro de 1979, el autor apela ahora a un régimen temporal más directamente mesiánico que escatológico:

El cielo ha sido desde siempre el lugar que hemos ido llenando con las carencias de la vida. Como tantos, despojado, el año 1975 inicié mi trabajo entendido como una

práctica para el Paraíso, no para el cielo vacío. [...] Yo sé [...] que cuando podamos rediseñar nuestros trabajos y por ende romper con cualquier obligación al servilismo físico o mental, todos –muertos y vivos– podremos por fin revertir nuestras carencias y por ende corregir el cielo. Ese es el camino de mi vida, como uno más repetido, el Inferno, el Purgatorio y el Paradiso del Mein Kampf de Raúl Zurita [...]. (15)

Lo que le interesa al poeta es “el tiempo que queda”, un tiempo trabajado interiormente por el despliegue de los acontecimientos fundadores de la vida del poeta (por ejemplo la quemadura de la mejilla a la que alude en el *umbral* de Zurita) que valen como *kairoi* progresivamente llenados de significados orientados hacia un camino de vida intuida como cada vez más pleno, más bello, a pesar del sufrimiento, a pesar de lo abyecto, a pesar del rechazo.

Lo más llamativo en este trabajo de resemantización de la historia pasada, tanto nacional como individual, es que el paratexto echa mano de fragmentos bíblicos proféticos. Veamos el ejemplo siguiente. Se trata de un epígrafe triple que encabeza los apartados de la sección titulada “Verás el mar en las cumbres” de la primera parte del libro (I. “Tu rota tarde”, esto es la tarde del 10 de sept.). De hecho, todas las secciones de esta parte tienen un título que empieza con el verbo ‘ver’ en el futuro: “Verás ...”.<sup>9</sup> Formado de tres segmentos separados por varias páginas, el epígrafe reza así: “podrán correrse las montañas...e invertir el curso de los ríos...pero yo nunca me apartaré de ti...” (146, 154, 160). Se trata de una cita sacada del profeta Isaías 54, 10: “Los cerros podrán correrse y bambolearse las lomas; mas yo no retiraré mi amor, y mi alianza de paz contigo no se bamboleará—dice Yavé, que se compadece de ti” (*Biblia latinoamericana*). El versículo citado en Zurita es profético, pero su fragmentación y rearticulación para agregar nuevos poemas en los que se destacan fragmentos de *Purgatorio* son típicamente mesianicos. Se inscriben en un tiempo en el que los acontecimientos esenciales ya han tenido lugar: a nivel histórico, se trata del Golpe militar que determina el curso histórico chileno hasta el presente; a nivel biográfico, se trata de la publicación de la obra y de los actos sacrificiales que la han acompañado: quemarse la mejilla (como consta en la carátula de *Purgatorio*) e intentar cegarse (como nos lo cuenta la ex-pareja de Zurita, Diamela Eltit, al final de *Anteparaíso*). Estos acontecimientos desbordan, exceden el marco temporal de la macroestructura (tarde-noche-amanecer de los 10 y 11 septiembre de 1973), pero lo exceden desde dentro. Ponen al desnudo la carga mortífera de los acontecimientos vinculados con el Golpe militar de Pinochet, pero al mismo tiempo la recapitulación de la obra y la vida de Zurita hasta el presente otorga a estos acontecimientos y actores un valor tipológico.

<sup>9</sup> “Verás un mar de piedras, Verás margaritas en el mar; Verás un dios de hambre, Verás el hambre, Verás un país de sed; Verás cumbres; Verás el mar en las cumbres; Verás esfumados ríos; Verás amores en fuga; Verás imborrables erratas”.

Siguiendo aquí la lectura de la epístola paulina por Agamben, es muy llamativo que estos dos dispositivos (recapitulación y figuración tipológica) sean centrales en la contracción temporal que Pablo observa en el tiempo mesiánico. Abro un nuevo paréntesis dedicado al libro ya citado de Agamben para subrayar el hecho de que, según el filósofo italiano, la doctrina de Pablo acerca de la recapitulación de la historia que Jesús opera en su propia vida y resurrección es algo fundamental para el pensamiento occidental. Se refiere a la epístola a los Efesios (1, 3, 9-10):

Bendito sea el Dios y Padre de nuestro Señor Jesucristo, que nos bendijo con toda bendición espiritual en los lugares celestiales en Cristo, [...] dándonos a conocer el misterio de su voluntad, según su beneplácito, el cual se había propuesto en sí mismo, de reunir todas las cosas en Cristo, en la dispensación del cumplimiento de los tiempos, así las que están en los cielos, como las que están en la tierra.

Al comentar este pasaje, afirma Agamben, “Este versículo [Eph 1, 10] está realmente cargado de sentido, a tal punto que casi estalla y que ciertos textos fundamentales de la cultura occidental —la doctrina de la apocatastasis de Orígenes y Leibniz, la de la repetición [la reprise] en Kierkegaard, el eterno retorno en Nietzsche y la repetición en Heidegger— solo son fragmentos de esta explosión” (133, traducción mía). Zurita también se puede considerar como un fragmento de este estallido. Ciertos acontecimientos, generalmente traumáticos, se ven repetidos y adquieren un valor tipológico. Así, el encierro en el buque que Zurita padece después del Golpe, es evocado varias veces y prefigura los encierros y vejaciones que sufre el poeta y a través de él el pueblo chileno.<sup>10</sup> Para ciertos episodios biográficos, Zurita remite además al mismo episodio bíblico que lo fascina: el paso del mar rojo. Este episodio que, según la exégesis tradicional, prefigura la liberación del género humano entero, es retomado por Zurita como imagen universal de redención y consuelo:

Hay una imagen en *La vida nueva* y que luego vuelvo a tomar, que es el cruce del mar. Es el episodio del Mar Rojo. En la Biblia ocupa seis líneas [...]. Esa imagen del mar que se ha abierto es una imagen crucial de lo humano, infinitamente más crucial que lo que pudo o no suceder, es una imagen ficticia mucho más poderosa que lo real. [...] *Cuadernos de guerra* parte con la apertura del mar, y lo que van atravesando estos personajes son escenas de desolación. Los tipos logran huir y después viene una parte que se llama “Little Boy”, pequeño niño, tiene mi nombre y simultáneamente es un hijo que ya no tendré y es Little Boy, la bomba que arrojaron sobre Hiroshima. (Santini 262)

<sup>10</sup> Véase la sección “Buque Maipo” de *In memoriam* (49-51) y el poema “Carguero Maipo” en *Zurita* (498).

El breve texto que se sitúa justo después del prólogo “Paraíso” (acompañado por fotos del mar y de los acantilados del norte de Chile y antes del comienzo de la parte I) reza: “Pero no fue el Paraíso, little boy, sino solo el reseco desierto donde hace millones de años estuvo el Pacífico y al frente unas frases de amor, de locura y de muerte, escritas en los acantilados atravesando la rota tarde, la noche rota, tu desollado amanecer” (22). Vemos cómo se imbrican distintas temporalidades: la que tiene que ver con las publicaciones del autor (*Cuadernos/Zurita*), las que remiten a una conceptualización de la modernidad occidental como fracaso (de Hiroshima al 11 de septiembre) y finalmente una temporalidad invertida que nos proyecta en un futuro improbable de dimensiones cósmicas (cuando el desierto haya sustituido el mar) que revierte la imagen inaugural del mar que se abre. Es interesante ver que en la misma entrevista, Zurita explicita la concepción del tiempo que subyace en *Zurita* mediante una imagen marina:

[...] en la poesía, las palabras están en estado salvaje. Y por esta razón, creo que pueden evocar más la complejidad del tiempo que cuando las palabras están domesticadas por la comunicación. Esa danza de las palabras en el poema recoge más profundamente estos movimientos del tiempo, cuyo símil, no es un vector que va del pasado al futuro sino que es mucho más afín al indescriptible movimiento simultáneo de las olas del mar. La gran poesía tiene precisamente la textura infinita de las olas e imita más hondamente el sentido abstracto de la memoria que los discursos en que las palabras cumplen con su función comunicativa. Ya es hora de volver a eso. Los poetas bajaron del Olimpo, afirma Nicanor Parra en sus *Antipoemas*, es verdad, bajaron y la visita se ha hecho tediosa, y es hora de que vuelvan a subir y desde allí volver a representarnos la simultaneidad de todo. (Santini 261)

La lógica poética de la recapitulación que rige el poemario *Zurita* es paradigmática de una concepción que asume la “contracción del presente” en una época mesiánica en la que los acontecimientos fundamentales (Hiroshima/el Golpe del 73) ya han ocurrido y producido un corte irreparable en la temporalidad moderna. Este momento de ruptura estalla desde dentro y desborda su propio marco histórico hacia una anticipación tanto del desastre (ya acontecido y repetido) como de la consolación final.

EL CRISTO DE ELQUI: DEL (FALSO) MESÍAS AL “SIMPLE PREDICADOR EN EL DESIERTO DE CONCRETO ARMADO”

Aparentemente, el discurso radicalmente desacralizador y agnóstico de Parra poco tiene que ver con estas disquisiciones relativas a los fundamentos judeocristianos de las concepciones temporales occidentales. Sin embargo, no son temas ajenos a su

poética. Muy lejos de querer banalizar la subversión parriana<sup>11</sup> o rehabilitar de alguna manera los iconos religiosos pulverizados por la punta acerada de su palabra poética, quisiera sin embargo no dejar de intentar interpretar esta relación entre temporalidad e icono crístico en el seno mismo de la poética de los *sermones*. Son representativos los poemas LIII y LIV:

## LIII

Y éstas son las profecías del Cristo de Elqui:  
 pronto muy pronto vencerá la izquierda  
 prepararse muchachos  
 [...]
   
 un socialista subirá al poder  
 en mala hora me dirán ustedes  
 eso yo no lo sé  
 lo que sé bien es que se suicidará  
 cuando se vea solo y traicionado. (Parra, *Sermones* 62)

## LIV

Ni profeta ni mago  
 –última vez que repito lo mismo–  
 no tengo nada de común con Elías  
 y mucho menos con el Hijo de Dios  
 [...]
   
 para qué me preguntan estupideces  
 saben perfectamente que soy un simple predicador  
 en el desierto de concreto armado. (Parra, *Sermones* 63)

La voz del hablante lírico del poema LIII enfatiza la proyección profética en el futuro al comienzo del texto: “Y éstas son las profecías del Cristo de Elqui: “pronto muy pronto vencerá la izquierda / prepararse muchachos” (62). Para el lector es a primera

<sup>11</sup> Así me ha llamado la atención el paratexto de las obras completas: la carátula lleva un poema visual que reza, para el primer tomo, “La máquina del tiempo” y, para el segundo, “El paso del tiempo”, mientras que las contratas presentan un artefacto compuesto de una cruz con el letrero “voy y vuelvo”. Me interesa interrogar la relación entre las dos isotopías, la del tiempo y la del icono religioso “aniquilado” en un chiste tan sabroso como contundente. Tomo prestado el término “aniquilado” del propio Zurita el cual, al subrayar la fuerza demoledora de la antipoesía (“*subversion and demolishing force*”), añade que la inmensa mayoría de los lectores se niega a reconocer esa fuerza demoledora hasta sus últimas consecuencias como si “estuvieran convirtiendo la visión de la poesía en español más revolucionaria de nuestra época en algo no más o menos aceptable que una risa inoportuna de un estudiante durante una misa” (Zurita 2009, traducción mía).

vista un mero pastiche del profetismo bíblico; el hablante lírico habla en versos breves y directos que distan mucho de la retórica profética sensible en Zurita, caracterizada por el manejo sistemático del paralelismo y de la intensificación. La integración, en el mismo discurso del predicador, de las interpelaciones coloquiales del público, refuerza el dialogismo llanamente humano del discurso, ajeno a toda visión procedente de un eventual más allá. La intención paródica se explicita al final del poema LIII cuando el lector comprueba que la profecía concierne el pasado, la muerte de Salvador Allende: “un socialista subirá al poder / en mala hora me dirán ustedes / eso yo no lo sé / lo que sé bien es que se suicidará / cuando se vea solo y traicionado” (62). Negación pues del discurso explícito. Pero una negación que se ve a su vez negada en el poema siguiente, el LIV. El hablante lírico empieza por desmentir su calidad de profeta (“Ni profeta, ni mago”) pero al final llega a afirmar una sentencia que el lector no puede sino recibir como un destello de lucidez y cordura: “para qué me preguntan estupideces / saben perfectamente que soy un simple predicador / en el desierto de concreto armado” (63). Esta última imagen urbana cancela la figura bíblica (“no tengo nada en común con Elías”) al mismo tiempo que, gracias a la silepsis, la reactualiza: el hablante es, casi a pesar suyo, un predicador que habla en el desierto<sup>12</sup> que es la ciudad moderna inhóspita. La enunciación profética desemboca así en una aporía lógica asumida por el discurso polisémico de la poesía.<sup>13</sup> Voz del bufón que proclama una verdad. Una verdad que tiene que ver con el presente, pero no sólo con el presente. En el arte poética que constituye la “Advertencia al lector”, el hablante poético ya justificaba la legitimidad de su proyecto poético al subrayar que extendía la poesía a nuevas zonas del lenguaje y de la experiencia:

La palabra arcoiris no aparece en él [el libro] en ninguna parte,  
[...].  
Sillas y mesas sí que figuran a granel,  
¡Ataúdes! ¡útiles de escritorio!  
Lo que me llena de orgullo  
Porque a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.  
(Parra, *Poemas y antipoemas* 33)

<sup>12</sup> Léase el relato de la huida de Elías al desierto y al monte Horeb (1 Reyes 19). Véase también el anuncio evangélico que retoma la prédica de Isaías 40, 3: “El dijo: Yo soy la voz del que clama en el desierto: ‘Enderezad el camino del Señor’, como dijo el profeta Isaías”.

<sup>13</sup> Véase este comentario de Parra: “En último término, lo que yo me proponía con el Cristo era poner de manifiesto lo siguiente: que no es posible predicar. Toda prédica cae en el Cristo de Elqui, y ahí se vienen abajo los discursos ideológicos, políticos o religiosos. Lo que hay en acción es una fuerza neurótica, con momentos de lucidez voluntaria, y a ratos involuntario” (Parra LXVII-LXVIII). En este sentido, creo que las glosas de Parra acerca de su propia poesía destacan más la aporía lógica que la dimensión propiamente poética que se despliega en la enunciación del Cristo de Elqui.

La motivación subyacente a la búsqueda poética de Parra tiene que ver con el derrumbe de las estructuras metafísicas de antaño, o sea, según N. Binns quien comenta estos mismos versos, se trata de una “motivación [...] apocalíptica” (Parra XXX). En resumen, si bien la obra de Zurita apunta a lo mesiánico a partir de un énfasis en lo escatológico, la obra de Parra me parece animada por el movimiento inverso.

Para concluir, quisiera volver a la pregunta planteada en el umbral de este trabajo y que apostaba por un vínculo fuerte entre ironía y estructura temporal subyacente en la poética de sendos autores. Cabe matizar esta afirmación a la hora del balance final. Si bien el hablante lírico de *Purgatorio* y *Anteparaíso* es un sujeto lúcido y autocrítico que produce una desestabilización de la voz profética mediante dispositivos que se pueden calificar como irónicos, en *Zurita* (2011), en cambio, la macroestructura que enfatiza el peso del acontecimiento histórico y personal del Golpe de Estado de 1973 echa una sombra fúnebre, de luto perpetuo, sobre el conjunto de la obra zuritiana. La dicción mesiánica de *Zurita* se hace eco del deseo melancólico de que los poetas “vuelvan a subir [al Olimpo]” (cf. cita supra). La repetición obsesiva del desastre (el 11 de septiembre de 1973 abarca pasado, presente y futuro) bloquea pues la liberación anímica que adviene mediante la ironía y la parodia.

En este punto, el contraste no puede ser mayor con la ironía parriana, especialmente la que aparece en las prédicas del Cristo de Elqui. En estos “sermones”, bien podría ser la ironía el recurso discursivo y retórico que plasme este corte de Apeles en la textura poética misma. Retomemos el último ejemplo comentado como ilustración de lo dicho. En el sermón LIII, el primer verso afirmaba de forma rotunda la calidad de profeta del hablante lírico: “Y éstas son las profecías del Cristo de Elqui”, mientras que el primer verso del poema siguiente (LIV) ofrecía una denegación de esta misma calidad –“ni mago, ni profeta”–. Negación negada a su vez al final del poema LIV: “soy un simple predicador en un desierto de concreto” (63). El doble giro irónico produce un resto,<sup>14</sup> algo no ironizable pero al mismo tiempo no legible completamente fuera de la irradiación irónica del texto. La negatividad doble que afecta el enunciado aparentemente profético, se plasma, a nivel de la enunciación de los “sermones”, en la ironía al cuadrado que funciona mediante la negación de la negación.

<sup>14</sup> Véase el comentario de Agamben: “en el tiempo de ahora, que es el único tiempo real, solo hay el resto. Este no pertenece específicamente a la escatología de la ruina, ni a la de la salvación: es más bien, para retomar las palabras de Benjamin, este imposible-de-salvar del que sólo la percepción nos permite alcanzar la salvación” (Agamben 100, traducción mía).

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*. Judith Revel, trad. Paris: Payot/Rivages, 2004.
- Alighieri, Dante. *La divina commedia: Paradiso. Introduzione e not a cura di Ettore Mazzali*. Milán: Nuova Academia, 1964.
- Allemann, Beda. "Del'ironie en tant que principe littéraire". *Poétique* 36 (1978): 385-98.
- Alter, Robert. *L'art de la poésie biblique*. Bruselas: Lessius, 2003. Véase especialmente el cap. VI: "Poésie et prophétie".
- Bible de Jérusalem*. Paris: Cerf, 1998.
- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Cortínez, Carlos. Reseña de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* de Nicanor Parra. *Revista Chilena de Literatura* 24 (1984): 137-43.
- Fabry, Geneviève. "La ironía como juego en *Los sermones y prédicas del Cristo de Elqui* de Nicanor Parra". *Ironía y violencia*. Brigitte Adriaensen, coord. Universidad de Nijmegen, volumen en prensa.
- Huneus, Cristian. "El Cristo de Parra". *Hoy* 29 (14 diciembre 1977).
- Lacoste, Jean-Yves (dir.). *Dictionnaire critique de théologie*. Paris: PUF/Quadrige, 2013.
- Mann, Thomas. *Joseph und seine Brüder*. Frankfurt am Main: Fischer, 1991.
- Parra, Nicanor. *Sermones y prédicas del Cristo de Elquí. Obras completas y algo +*. Niall Binns e Ignacio Echeverría, eds. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Vol. I 2006. Vol. II 2011.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- Rodríguez Fernández, Mario. "Raúl Zurita o la crucifixión del texto". *Revista chilena de literatura* 25 (1985): 115-23.
- Santini, Benoit y Raúl Zurita. "En *Zurita*, van a aparecer las ruinas, pedazos de poemas antiguos". *Revista chilena de literatura* 80 (2011): 253-62.
- Schoentjes, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, 2001.
- Schopf, Federico. "Del vanguardismo a la antipoesía. Introducción a la antipoesía de Nicanor Parra". Prólogo de *Poemas y Antipoemas* de Nicanor Parra. Santiago: Nascimento, 1971. 3-50.
- Valente, Ignacio. "Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elquí". *El Mercurio* (18 marzo 1979).
- Zambra, Alejandro. "Prólogo". *La vuelta del Cristo de Elqui*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2007. 11-16.
- Zurita, Raúl. *Purgatorio*. [1979]. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2007.
- \_\_\_\_\_. "Nicanor Parra: The Worst is Behind". *BOMB* 106 (2009).
- \_\_\_\_\_. *Zurita*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2011.

