

*Un hombre*¹, de Nicanor Parra, al payaso desmitificado

- 1 La madre de un hombre está gravemente enferma
- 2 Parte en busca del médico
- 3 Lloro
- 4 En la calle ve a su mujer acompañada de otro hombre
- 5 Van tomados de la mano
- 6 Los sigue a corta distancia
- 7 De árbol en árbol
- 8 Lloro
- 9 Ahora se encuentra con un amigo de juventud
- 10 ¡Años que no nos veíamos!
- 11 Pasan a un bar
- 12 Conversan, ríen
- 13 El hombre sale a orinar al patio
- 14 Ve una muchacha joven
- 15 Es de noche
- 16 Ella lava los platos
- 17 El hombre se acerca a la joven
- 18 La toma de la cintura
- 19 Bailan vals
- 20 Juntos salen a la calle
- 21 Ríen
- 22 Hay un accidente
- 23 La muchacha ha perdido el conocimiento
- 24 El hombre va a llamar por teléfono
- 25 Lloro
- 26 Llega a una casa con luces
- 27 Pide teléfono
- 28 Alguien lo reconoce
- 29 Quédate a comer, hombre
- 30 No
- 31 ¿Dónde está el teléfono?

¹ «Un hombre», *Obra gruesa* (Santiago, Ed. Nascimento, 1969), pp. 191-192.

- 32 Come, hombre, come
- 33 Después te vas
- 34 Se sienta a comer
- 35 Bebe como un condenado
- 36 Ríe
- 37 Lo hacen recitar
- 38 Recita
- 39 Se queda dormido debajo de un escritorio.

Tal vez sea *Un hombre* uno de los antipoemas más sintéticos y condensados de sentido de Nicanor Parra. Esto se aprecia ya desde el título, donde la mención numérica a un solo hombre se pruraliza a través del texto al *Ecce Homo*, al hombre en general, hombre «de carne y hueso» que sufre su «agonía», su «cruz», como el hombre-Cristo de Unamuno.

Se trata de una historia contada y condensada en fragmentos. Todo el antipoema es un continuo deambular. La historia avanza a través de diversos estadios que simbolizan diferentes etapas de la vida del hombre. Visto así, hay una oscilación entre andar y pararse, para proseguir el peregrinaje, al modo de las *Soledades* gongorianas.

Este presenta dos dimensiones. Una es la vida del hombre como esencia. Esencia que se caracteriza como un continuo peregrinaje. Se define así por su aspecto ambulatorio. La obra es la representación de la vida humana como pasión estoica: un continuo sufrimiento. La figura clásica en este caso es la de Cristo, con su simbología de las diferentes estaciones de la Pasión.

El personaje se debate entre dos actitudes primarias: llorar y reír. Llorar y reír marcan la transición de un estadio a otro. Se inicia el poema como una tragedia con dos hechos que anuncian la desgracia del protagonista: la enfermedad de la madre y el descubrimiento de la infidelidad de su mujer. Ambos sucesos están separados (o unidos) por «llora», acción que puede visualizarse, al modo de máscaras del teatro griego. A las dos acciones del llanto inicial le suceden dos acciones de risa que apuntan, respectivamente, al encuentro con el amigo de la juventud y, luego, con la muchacha.

Los estadios finales están marcados por la acción de llorar y luego reír, pero ahora una sola vez cada acción. La última risa, sin embargo, ha cambiado el signo de felicidad que parecía tener antes por otro nuevo. El último estadio ya no estará marcado por acciones de llorar o reír, sino por «recita» y «se queda dormido». Si observamos los momentos de dolor, siempre ellos se dan con algo individual, lo que indica el carácter de soledad entre el enfrentamiento con lo trágico; no sucede así con los momentos de placer, los que se comparten con el amigo o con la amada. La

última risa, sin embargo, en el verso 36, en casa del amigo, cambia de lo colectivo a lo individual. Ello significa también un cambio de sentido: la risa individual, solitaria, participa en algo del signo de la tragedia. La acción final de recitar no es sino la suma dialéctica de las tensiones.

Se trata de una extraña oscilación entre el patetismo y la cotidianidad. La presentación de la vida como un peregrinaje que se desenvuelve en medio de explosiones de llanto y risas. El texto se abre como una tragedia, pero no se cierra como tal, sino irónicamente: con una mezcla de burla y de dolor que da la ironía. La apertura nos muestra el primer conflicto:

La madre de un hombre está gravemente enferma

verso que será el motor para el segundo estadio, donde al propósito de encontrar al médico y al dolor por la gravedad de la madre sucede el descubrimiento de la infidelidad de la esposa:

- v. 3 Llorá
- 4 En la calle ve a su mujer acompañada de otro hombre
- 5 Van tomados de la mano
- 6 Los sigue a corta distancia
- 7 De árbol en árbol
- 8 Llorá

De la emoción del llanto y de la acción de la búsqueda de auxilio para la madre se pasa a otra acción. El paso de un estadio a otro se ha hecho dejando incompleto el anterior. Es decir, no se ha resuelto el problema de la enfermedad de la madre; esta irresolución trágica se va a establecer en los siguientes estadios. Todo va quedando incompleto; el hombre olvida sus propósitos condicionado por sus circunstancias. También esto sucede ante el dolor debido al engaño de su mujer: «De árbol en árbol / Llorá». Pero esa explosión que es el llanto permite superar esa etapa y proseguir el peregrinaje. Superación defectuosa, puesto que arrastra dos situaciones trágicas sin solución. La madre no tiene socorro médico y la esposa infiel marcha con otro. El tercer estadio viene luego del llanto:

- v 8. Llorá
- 9 Ahora se encuentra con un amigo de juventud

El estadio con el amigo está inserto en un tiempo de juventud, en un *illo-tempore*. Es el tiempo que se opone al tiempo de la peregrinación del poema que pareciera transcurrir en un día y una noche. Este momento de

olvido y alegría junto al amigo se presenta estilísticamente con la introducción del cambio del discurso indirecto en tercera persona al discurso directo: «Años que no nos veíamos». Recurso que será retomado en los versos finales, justamente en el encuentro con otro amigo. Así la relación con los demás va presidida de esta forma que permite el acercamiento directo a las frases y los dichos de los personajes. Pero, en el último caso (al final del poema), más que asistir al encuentro de dos amigos, asistimos a la alienación del protagonista.

El tercer estadio significa un cambio. Los versos siguientes son la culminación de este cambio del sufrimiento hacia la plenitud. Hay, además, la instalación de lo prosaico como aspecto mediador entre dos momentos de tragedia y plenitud. Lo prosaico viene anunciado desde versos anteriores (ya desde la acción del protagonista de esconderse entre los árboles para espiar a su esposa, en lugar de enfrentar la situación); como también en aspectos de estilo, uno de los cuales es el caso del verso 10, «años que no nos veíamos», donde el lenguaje familiar y cotidiano reemplaza a la descripción lejana en tercera persona del estilo narrativo básico. Lo prosaico se hace más evidente en el verso 13, «el hombre sale a orinar al patio», que, curiosamente, anuncia aspectos de plenitud: el descubrimiento de la muchacha y su amor. El peregrinaje del protagonista esta vez ha sido motivado por la necesidad de orinar y en un lugar correspondiente a su condición de peregrino: el patio. El cuarto estadio presenta a través de elementos prosaicos el momento más feliz del protagonista: el amor de la mujer. La misma joven es mostrada por detalles relacionados a la cotidianeidad de los deberes domésticos, «Ella lava los platos». Sin embargo, estos héroes que orinan y lavan los platos también se comportan como personajes románticos:

- v. 18 La toma de la cintura
19 Bailan vals

La alusión al amor se hace a través de metonimias de uso común. La joven aparece representada por una sola imagen: por la acción de lavar los platos, lo que además de definirla básicamente en el círculo de lo hogareño la separa de la vampiresa-víbora de otros poemas. La otra metonimia, «Bailan vals» (el baile por el sentimiento espiritual), imagen típica del amor romántico, representa a nivel general la plenitud de la pareja.

Hasta aquí se nos ha presentado la vida de un hombre en sus desgracias y alegrías. Lo que interesa es que esas desgracias y alegrías se proyectan con visos de cotidianeidad y, es más, de un prosaísmo muy espe-

cial. La contigüidad de los versos en el poema permite la yuxtaposición de estilos e imágenes contradictorias: de un lado, esta pareja que baila vals y, de otra parte, el protagonista que sale a orinar al patio. Este choque, donde el prosaísmo irrumpe con cierta comicidad en la historia, es una suerte de intento de desmitificación de imágenes manidas y sentimentales. Lo sentimental queda, mas algo ha variado en su signo. Pero, así y todo, este momento de plenitud del vals y sus connotaciones parece sostenerse a pesar de lo otro. Pero, una vez más, la mirada irónica que sostiene el texto no va a permitir una historia romántica más. La plenitud está amenazada por el pasado irresuelto: la madre gravemente enferma y la esposa infiel, estadios todavía vigentes. Y está amenazada por el porvenir: dentro del continuo deambular, se anuncia la nueva desgracia. Primero, ambiguamente; luego, ya en forma concreta:

- v. 20 Juntos salen a la calle
- 21 Ríen
- 22 Hay un accidente
- 23 La muchacha ha perdido el conocimiento

El deambular se inicia ahora en compañía de la joven, y la felicidad de ambos, expresada en el verso 21, es, al mismo tiempo, el inicio de un nuevo cambio de estadio: «Ríen». El accidente está anunciado impersonal y ambiguamente, puesto que desconocemos de qué se trata y a quién afecta; pero el verso siguiente se adelanta a la pregunta: la muchacha es la víctima del accidente. Este nuevo estadio es el más largo del poema y significa el deambular del protagonista en busca de socorro para la amada. La desgracia que se anuncia con el «ríen» del v. 21 y que es, paradójicamente, agorera del accidente, queda irresuelta. Esta desgracia empuja al nuevo estadio:

- v. 24 El hombre va a llamar por teléfono
- 25 Llora
- 26 Llega a una casa con luces

El elemento temporal se hace notar aquí. Ya antes se había anunciado la noche (v. 15) cuando el protagonista conoce a la joven. Ahora la visión de la casa con luces insiste en este aspecto de la entrada a la nocturnidad. Del *illo-tempore* que enmarcaba al amigo y a la joven, se llega nuevamente al tiempo concreto y doloroso del presente. Del llanto a la risa, de la risa al llanto. Este nuevo estadio viene a reiterar el carácter patético. El estilo directo del diálogo presenta el encuentro con otro amigo y el con-

flicto del protagonista por conseguir el teléfono para pedir socorro. Se pasa del estilo indirecto al diálogo:

- v. 28 Alguien lo reconoce
 29 Quédate a comer, hombre
 30 No

El nuevo estadio marcado por el encuentro con el amigo va a dejar incompleta y sin solución la situación dramática del accidente de su amada. Una vez más se reiterará esta situación. La presencia del diálogo permite que la tragedia se acentúe con mayor rigor. Se trata de una densificación de estadios irresueltos anteriores: así como la madre gravemente enferma pareciera prolongar su agonía y la espera eterna de socorro médico, la joven accidentada necesita ser atendida de urgencia. Pero ni la madre ni la amada tendrán auxilio.

Los demás, el Otro, simbolizados en este caso por el estadio con el segundo amigo, no se preocupan por averiguar el problema del protagonista; la insistencia en invitarlo a comer no es necesariamente sólo un signo del ágape de la amistad, sino que indica la enorme distancia que media entre hombre y hombre. Es decir, la invitación a comer señala la alienación entre una falsa imagen de la amistad. Pero, y sobré todo, es una proposición que implica el abandono y la destrucción de lo amado. Aunque no pareciera, el hombre sumido en la cotidianeidad está escogiendo. Cuando acepta la invitación a comer es completamente dueño de negarse, lo que efectivamente intenta hacer, para luego olvidarse:

Quédate a comer
 No
 ¿Dónde está el teléfono?
 ...
 ...
 Se sienta a comer

En cada uno de los estadios el hombre está escogiendo, aunque él crea que quien decide es el azar. Ha escogido no oponerse a las circunstancias y, en cambio, explotar llorando. Hay proyectos de acciones que se deshacen en el camino y con ello deja irresueltos estadios anteriores. Va de una imperfección a otra, pero va. Como en el *Lazarillo*, su manera de resignarse es una mueca irónica: no quiere admitir la tragedia; se trata de un juego entre la ilusión y la necesidad.. Es así como, ante el accidente de la joven, al ir por teléfono para pedir auxilio, accede finalmente a quedarse a comer. Ello implica la capitulación del propósito de salvar la tra-

gedia². Desde este momento cambia la perspectiva de la historia. Si bien antes el hombre sufría experiencias trágicas que le obligan moralmente a buscar su remedio, ahora, en cambio, permite pasivamente que esos hechos trágicos lleguen hasta las últimas consecuencias. Si antes la madre quedó sin auxilio debido al descubrimiento de la infidelidad de la esposa, ahora la amada quedará sin auxilio sin otra razón: la evasión se centra en un plato de comida. La nueva perspectiva es la de la ironía. La visión que se proyectará del hombre será la de un monigote sin voluntad:

- v. 34 Se sienta a comer
35 Bebe como un condenado

Grotesco resulta comer en esas circunstancias. Y más aún el idiotizamiento a través de la bebida. El último estadio es la progresión del anterior hasta sus últimas consecuencias. Marcado por la risa del protagonista (ya no acompañado de la joven, como antes), en el último estadio asistimos a una suerte de «comedia» cuyas acciones representan una intensificación de otras anteriores:

- v. 36 Ríe
37 Lo hacen recitar
38 Recita
39 Se queda dormido debajo de un escritorio.

Tenemos así un personaje, «un hombre», que en la determinación de su individualidad señala, paradójicamente, a través de lo individual, lo general: el hombre total. Como si lo uno fuera un signo más de los rasgos

² MARLENE GOTTLIEB ha acusado al protagonista de *Un hombre* de egoísta, y esta definición la ha extendido como símbolo del personaje de la antipoesía: «Es egoísta. No piensa sino en sí mismo. En *Un hombre*, Parra relata la historia de un hombre cuya madre...», en *La poesía de Nicanor Parra* (Madrid, Colección Nova Scholar, 1979), pp. 96-97.

Se debe recordar, sin embargo, que dicha acusación debe ampliarse no sólo al protagonista de la antipoesía, sino de la acusación de Parra a la condición humana. Y se le debe mirar con cierta consideración por la insatisfactoria situación a que está el hombre sometido.

De otra parte, no podemos aceptar interpretaciones como la de Alvaro Salvador Jofré, el que, sin análisis ni base suficientes, concluye de *Un hombre*, que se trata de un complejo de Edipo. Jofré se permite separar el primer verso y el último, para concluir arbitrariamente que esos versos son los únicos importantes y significativos: «la madre de un hombre está gravemente enferma» y «se queda dormido debajo de un escritorio». Suprime todos los demás versos, y concluye:

Creo que es suficiente con estos argumentos / sic / para que podamos establecer las bases de nuestra tesis: inseguridad producida a partir de unas relaciones afectivas anormales. Inseguridad que engendra una necesidad de Mito, una necesidad de ciencia de lo inexplicable, de respuesta, en suma, una necesidad de verdad. / *Para una lectura de Nicanor Parra: el proyecto ideológico y el inconsciente* (Sevilla, Editorial Universitaria, 1976), p. 38.

De otra parte, hay aquí otras contradicciones internas. En Parra la necesidad de verdad tiende a la destrucción del mito, y no a lo contrario, dicho sea de paso.

de privación y carencia. El hombre, esencialmente, es carencia. Esa esencialidad se va formando por medio de estadios incompletos, un camino que nos arroja al sufrimiento.

Los versos finales muestran una serie de acciones que el protagonista realiza, y representan un retroceso del hombre sensitivo hacia lo primitivo, la animalidad: comer y beber. El verso construido por la frase común «bebe como un condenado», indica no sólo la inserción de los dichos comunes, sino que, además, está cargado del sentido literal: «estar condenado». El hombre va a presentarse ahora por medio de rasgos de regresión, y despertando un fuerte choque con la realidad trágica exterior que espera que él solucione. Pero no estamos ante un héroe, ni mucho menos. Nuestro hombre —el hombre— termina realizando una actividad absolutamente alienada en vez de salvar a los suyos. La misma risa final es una acción alienada e incongruente ante la situación. Dicha risa enmarca un estadio final donde las acciones del protagonista lo proyectan en sus aspectos grotescos y risibles. Todo está mirado oblicuamente: no se come o bebe para sobrevivir, sino para evadirse de lo realmente importante. La declamación final es parte de una ceremonia falsa y enajenante: nada tiene que ver con la amistad. Esta declamación no es una actividad superior del espíritu, sino, por el contrario, representa un embotamiento mental. Todo está marcado con su signo opuesto. Así, el protagonista, que accede a la solicitud de recitar, muestra a un triste payaso entregado a una acción absurda y farsesca, en tanto que deja de lado las acciones con verdadero sentido. Así, también, la acción de recitar es la condensación de la suma dialéctica de los estadios que simbolizan la vida de un hombre. El protagonista ha de terminar como un «esperpento», señalado por el grotesco de su precariedad y alienamiento. La visión final condensa sarcásticamente las imágenes anteriores:

v. 38 Recita

39 Se queda dormido debajo de un escritorio

Así, la última imagen del protagonista muestra chaplinescamente a un antihéroe tocado por su precariedad y ridículo, el que cierra su historia durmiendo borracho bajo un escritorio. Triste espectáculo del sujeto humano imposibilitado de ser héroe. Payaso desmitificado arrojado a una vida que se le niega y lo acosa. Los acontecimientos dramáticos condicionan su vida. Es necesario luchar heroicamente contra ellos. Pero nuestro protagonista desiste de la lucha, es incapaz de concentrarse y darles a los acontecimientos la solución y seriedad necesarias. Es un sujeto sufriente que estalla en acciones de bufón trágico: del llanto a la risa, y viceversa.

La mirada irónica señala el ridículo de nuestro antihéroe. Sin embargo, gracias precisamente a la ironía, él mantiene una esperanza, una ilusión que no muere del todo. Hay una ilusión muy fina que se debate entre la realidad y el deseo. Por un lado, las cosas son como son: el hombre se encuentra rodeado de una realidad hostil que lo amenaza: la madre enferma, la esposa infiel, la joven accidentada, lo trasuntan de negatividad. Pero, de otra parte, hay un lado ideal que permite la ilusión y la esperanza, a pesar de todo. Es así como la actitud irónica no significa sólo pasividad o resignación ante la desprovista condición humana, ante la ridícula figura real del hombre. La ironía, pues, quiere mantener abierto cierto ideal. El único modo de aceptarlo es irónicamente.

El final es imagen de la mueca irónica, y no trágica. No hay lugar aquí para los héroes de la epopeya, cuyo universo cerrado daba sentido trascendente a sus acciones. Nuestro protagonista, el hombre, termina su día del modo más burdo: borracho debajo de un escritorio. El enajenamiento mental que significa ponerse a recitar en circunstancias dramáticas como las suyas, encuentra su cierre redondo y perfecto en la estupidez y la miseria de este borracho tirado como un saco inservible, olvidado de sí y de todo. En este sentido el personaje es un caído, el «culpable-inocente» como lo llama Ibáñez-Langlois, observando su similitud con los personajes de Kafka³.

El antipoema presenta, a través de la contigüidad sintagmática en el contexto y el estilo narrativo, una serie de acciones que apuntan a una estructura novelística. Tenemos un héroe (un antihéroe, más precisamente) cuyas acciones simbolizan momentos significativos, al modo de condensaciones temporales en la vida del hombre. La vida se plantea como un continuo peregrinaje. Cada estación le demandará la búsqueda de soluciones. Pero cada búsqueda acabará en una enajenación: no encontrará al médico, sino a la esposa infiel; no llamará por teléfono para pedir socorro, sino que terminará borracho en el suelo. Los momentos de plenitud líricos, anunciados desde el encuentro con el amigo y llevados a su

³ JOSÉ MIGUEL IBÁÑEZ-LANGLOIS, «La poesía de Nicanor Parra», *Antipoemas* (Barcelona: Seix-Barral, 1972), p. 31, se refiere a la figura del personaje de *Un hombre*, signada por la culpabilidad, «la vida nos lleva oscuramente de un lado para otro, con el siniestro vaivén de ese poema metafísico llamado «un hombre», donde lo anecdótico y lo existencial, lo ridículo y lo trágico se mezclan con tanta inocencia. Y, sin embargo, la culpabilidad abruma la atmósfera secreta de esos poemas...». Y agrega:

El hombre es el inocente culpable. Muy pocas veces se había sentido vibrar en la literatura esa conmovedora cuerda kafkiana con la pureza de los antipoemas, después del propio Kafka. sólo que aquí la última palabra es el despecho sarcástico, una autodefensa del hombre que, con todo, debe seguir viviendo (pp. 31-32, Ibáñez-Langlois cita los versos finales de «Los vicios del mundo moderno»).

punto máximo en el vals con la joven, están enmarcados por la risa. Esta es una risa auténtica y sana, connotada por los aspectos de juventud de la amada y el amigo (ambos poseen este carácter de juventud: «un amigo de juventud», «una joven»).

Pero el momento de plenitud lírica se encuentra rodeado de tragedia y sarcasmo: la última vez que el protagonista ríe lo hace solo (aun cuando está en casa de un amigo) y borracho:

Bebe como un condenado
Ríe

Es la risa de la borrachera, de la evasión y de la estupidez. Es necesario subrayar que el estadio final en casa del amigo se encuentra lleno de aspectos que otorgan a esta amistad elementos negativos para el protagonista: se le insiste en que se quede a comer, a pesar de la tragedia que él está viviendo. Se le emborracha, y él acepta todo, con pasiva actitud ante los acontecimientos. El deambular «novelesco» del «héroe» y su lucha contra las vicisitudes termina en alienación y en derrota. Su figura deriva a la de un «payaso desmitificado». Sin embargo, este moderno Ulises del grotesco y la derrota, deja una apertura a la mirada conmisericordiosa e incluso a la esperanza.

Raúl Silva-Cáceres apunta a esta relación del sujeto de la antipoesía con la condición humana, cuando afirma:

A través de la antipoesía se revela la peligrosa condición abisal del hombre contemporáneo, su trágica condición de payaso desmitificado y grotesco, obligado a "bailar un vals al borde del abismo"⁴.

RICARDO YAMAL

Bradley University, Peoria, Illinois

⁴ RAÚL SILVA-CÁCERES, «Los Artefactos en la poesía de Nicanor Parra», *Revista de Bellas Letras* (Santiago), núm. 27, 1969, p. 27.