

LA CASA = LA FÍSICA DE LA MATEMÁTICA POÉTICA

*Domesticidad como modo de producción en
la Casa-Laboratorio de Nicanor Parra*

Sergio Andrés Ramírez Cadena

LA CASA = LA FÍSICA DE LA MATEMÁTICA POÉTICA

*Domesticidad como modo de producción en
la Casa-Laboratorio de Nicanor Parra*

SERGIO ANDRÉS RAMÍREZ CADENA

PG. EMILIO DE LA CERDA E.

PEDRO CORREA F.



EARQ.UC

2017-2018

Tesis presentada a la Escuela de Arquitectura de la Pontifica
Universidad Católica de Chile para optar al grado de Magister
en Arquitectura

Se autoriza la reproducción de esta tesis, solo con fines
académicos, por cualquier medio, siempre que la presente obra
sea citada en nota y bibliografía correspondiente.

© Febrero 2019, Sergio Andres Ramirez Cadena

A mis padres y a mi hermano.

CONTENIDOS

Agradecimiento	7
Prologo	11
I. Introducción	13
<i>La Anti-Casa y sus Objetos</i>	
II. DOMESTICIDAD Y VANGUARDIA	25
<i>El estudio, el Loft y la Reina</i>	
III. DOMESTICIDAD COMO MODO DE PRODUCCIÓN	39
<i>La casa como contenedor de operaciones prácticas</i>	
IV. LA CASA-LABORATORIO	64
<i>La casa como experimento</i>	
Bibliografía	87

AGRADECIMIENTO

Agradezco

A Emilio de la Cerda y Pedro Correa, mis profesores guía, quien con su conocimiento, confianza y dedicación me acompañaron en el desarrollo de la investigación y el proyecto.

A David Tait, Alejandro Matamala, José Luis Garrido, Álvaro Lagos, Maite Raschilla y demás personas con las cuales compartí y aprendí a lo largo de mi experiencia en la universidad y en Chile.

A mis padres, Santiago, Nelcy y mi hermano Juan José quienes desde el principio de esta etapa han sido parte fundamental con su apoyo incondicional a pesar de la distancia. A mis abuelos José Máximo y Cecilia, mi tía nana, Daniel Rojas, y todas las personas que me brindaron su apoyo en diferentes circunstancias a lo largo de este viaje. A todos gracias ...



Ronald Kay. "Rewritting". Manuscritos [1975]. Fig 01

PROLOGO

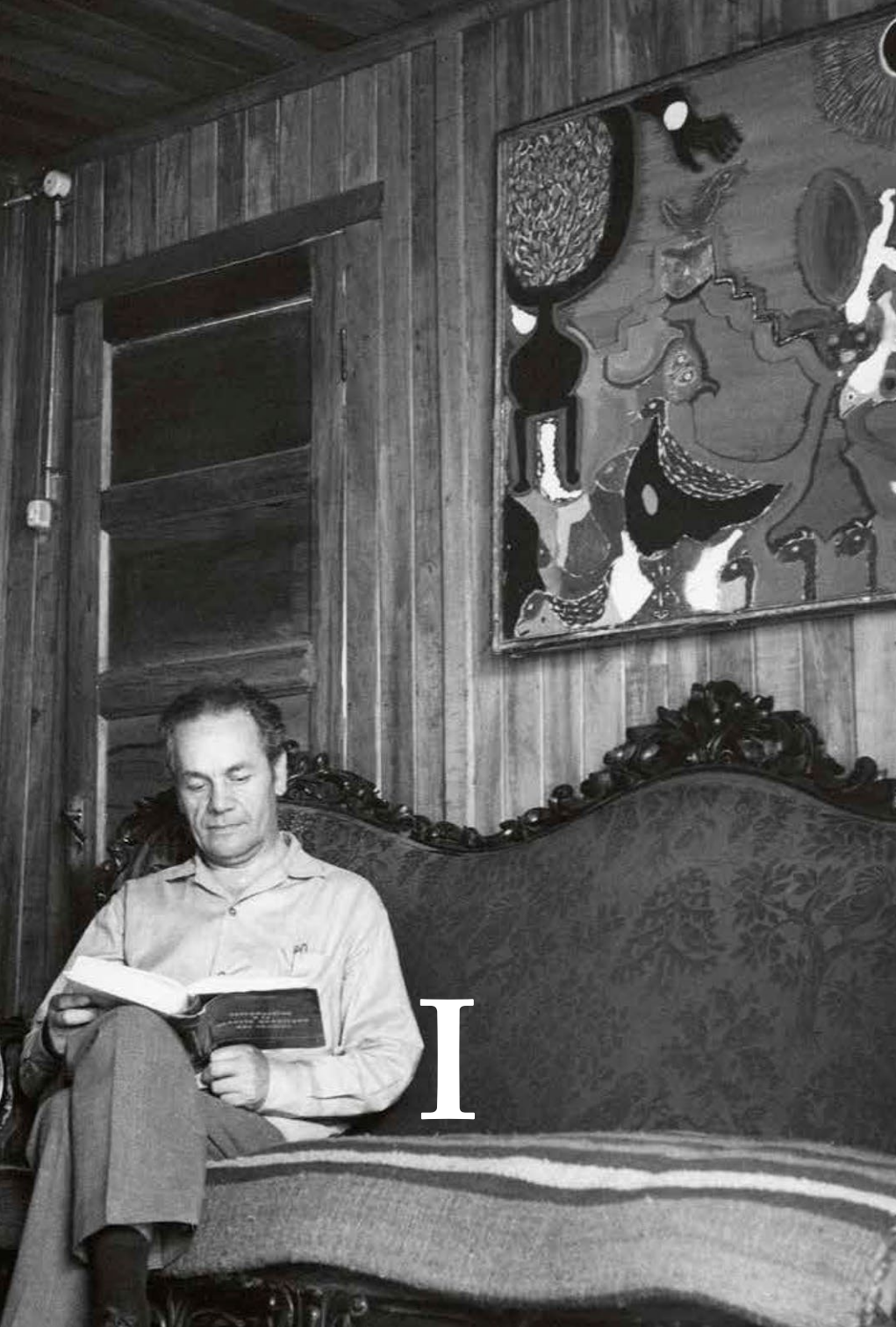
Ronald Kay, poeta y artista allegado a Nicanor Parra, escribió un texto en torno al proyecto *Quebrantahuesos* (1952)¹ desarrollado por el antipoeta en conjunto con Enrique Lihn y Alejandro Jodorowski. En el texto, titulado *Rewriting*, hacía referencia a la incidencia de los *collages* de titulares de prensa: “no tan solo por sus modos y condiciones de producción, sino principalmente por los efectos que genera su salida a la calle: su inscripción en el cuerpo social vivo: multitud en tránsito”². Kay encontraba en la calle y en la lectura de la ciudadanía el principal potencial lingüístico del proyecto *Quebrantahuesos*. En este se mezclaba lo científico con lo poético a tal punto que en el texto resalta la frase *La calle = la física de la matemática poética*. [Fig 01]

¹ Quebrantahuesos, fue un proyecto alrededor de recortes de periódicos santiaguinos expuestos durante un año la calle Ahumada y la calle Bandera. En estos fragmentos se buscaba transmitir “poesía bruta, *happenings* textuales, humor diagramático, poesía mural, grafiti mecánico”.

² Allende, Felipe; Arbea, Antonio; Barceló, Joaquín; Goic, Cedomil; Góngora, Mario; Guzmán, Jorge; Jara, Álvaro; Lihn, Enrique; Morales, José Ricardo; Vial, Juan de Dios; Parra, Nicanor. “*Manuscritos*”. Revista Manuscritos. Departamento Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1972. Pg. 25-33

El objeto de estudio de esta investigación es la casa de Nicanor Parra, ubicada en lo alto de la comuna de La Reina, ya que este espacio se presenta fundamentalmente como un dispositivo en donde se diluye el límite entre lo doméstico y lo artístico. La producción de su obra, principalmente la yuxtaposición entre objetos cotidianos y su obra material, dota al espacio de una cualidad particular.

Así como Ronald Kay encuentra en la calle el lugar ideal para transmitir el mensaje lingüístico del *Quebrantahuesos*, la hipótesis de esta investigación plantea la casa como un espacio donde Parra transgrede la idea de *lo doméstico* y donde logra superponer su faceta poética con la científica como físico y matemático. Haciendo referencia al texto original de Kay, esta investigación se presenta como *La casa = la física de la matemática poética*.



Nosotros sostenemos

Que el poeta no es un alquimista

El poeta es un hombre como todos

Un albañil que construye su muro:

Un constructor de puertas y ventanas.

Nicanor Parra (2011)¹

¹ Parra, Nicanor; *Obra Gruesa, Cambios de Nombre* (1969). Ediciones Diego Portales (2014). P. 218

INTRODUCCIÓN

La Anti-Casa y sus Objetos

Una característica transversal en la obra poética de Nicanor Parra fue la transgresión y posición contestataria ante los cánones mismos del lenguaje evitando la poesía de “cuello y corbata”³. Esta condición se ve reflejada a lo largo de su obra desde *Quebrantahuesos* (1952) en el que construye frases a partir de recortes de periódicos a manera de *collage* lingüístico; en *Poemas y antipoemas* (1954) hace uso de un lenguaje popular en los versos más que a una lírica ornamental “evitando la Alquimia verbal Baudelariana”⁴, hasta los *Artefactos visuales* (1969 -2002) en el que a partir de una serie de postales, añade una dimensión gráfica al lenguaje escrito en la que plantea que “la creación del poeta consiste en dar forma a algo que existe fuera de él, algo que marca un espíritu de época, una herencia cultural común”⁵. En palabras de Leónidas Morales toda su obra “se propone arrancar al espectador de su cómoda posición contemplativa. El método: atacar la ilusión estética”⁶.

³ Cahn, Guillermo (dirección y montaje). Documental “*Cachureo apuntes sobre Nicanor Parra*”. TVN, 1977. Minuto 19:41

⁴ Ibidem.. Minuto 16:57

⁵ Gottlieb, Marlene. “*Del antipoema al artefacto al ...: La trayectoria poética de Nicanor Parra*”. *Hispanérica*, Año 2, No. 6. Saul Sosnowski, 1974. Pg. 32-33

⁶ Morales, Leonidas. “*La Poesía de Nicanor Parra, Capítulo IV La antipoesía: Estructuras Formales*”. CEME- Archivo Chile, p. 1; http://www.archivochile.cl/Cultura_Arte_Educacion/np/s/npsobre0017.pdf

Entre los *Artefactos visuales*, la serie de *Trabajos prácticos* (T.P)⁷ no es ajena a esta condición transgresora de la obra de Parra. Esta consiste en la reinterpretación de objetos cotidianos, en la que por medio de una etiqueta las cosas adquieren un carácter *gestáltico* en el sentido que actúan como figura dentro de un código cultural de fondo; el contexto social y cultural en el cual está inmerso el objeto es fundamental para el mensaje que Parra busca transmitir⁸. Trabajos como «*Calcetines huachos*», «*El vaso roto*», «*La Sagrada Familia*», «*Burgueses y proletarios*», entre otros, ilustran esta condición en el que el contexto cultural es necesario para su adecuado entendimiento [Fig 02].

La obra escrita de Parra ha sido ampliamente abordada desde el campo de la literatura, la filosofía y el arte, en contraste, se ha escrito poco respecto al objeto de estudio de esta investigación: su casa en La Reina y el vínculo con su obra visual y material. En el marco de una entrevista al antipoeta realizada por Cecilia Valdés en 1989, la periodista describió la casa de la siguiente manera:

*“Anti-casa» de madera y piedra, más parecida a un laberinto, donde las bibliotecas y piezas se conectan y desconectan a través de múltiples puertas y escaleras. Roperos antiguos, pizarras con cálculos matemáticos, guitarras, pinturas, fotografías familiares, y muchas «violetas» esparcidas en el jardín revelan su espíritu”*⁹

⁷ Los *Trabajos prácticos* fueron una serie de objetos comunes asociados a etiquetas con un mensaje crítico que buscaban problematizar el contexto político, social o ecológico.

⁸ Diez, Cristina; Durá, Carlos; Rico, Amparo; Mattalia, Sonia. “*Parra, Artefactos Visuales*”. Introducción “Justificación teórica”. Parra, Colombina (Curadora). Dirección de extensión/pinacoteca Universidad de Concepción. 2002. Pg. 14

⁹ Cárdenas, María Teresa ed. “*Así hablo Parra en el Mercurio*”. Valdés, Cecilia. “*Nicanor Parra: La verdadera seriedad es cómica*”. El Mercurio Aguilar 2011 (1989). Pg. 152



PRADO
(El primer gran museo de arte de España)



EL CRISTO



EL ÚLTIMO CARTUCHO



ROMEO & JULIETA



EL VASO ROTO



LA SAGRADA FAMILIA



BURGUESES & PROLETARIOS



LA ÚLTIMA CENA



EL MALETÍN DEL VICTOR MORTIS



EL CORAZÓN DE LOS REYES



ESTILO CHARLES CHAPLIN



CALCETINES HUACROS



Casa de La Reina de Nicanor Parra [Fig 03]

En el marco de esta investigación y el levantamiento planimétrico de la casa, se identificaron dos condiciones particulares relacionadas al caso de estudio. La primera, como lo describe Valdés, está relacionada con la constitución física particular de la casa que fue construida progresivamente: “*la barraca de los Parra siguió creciendo en función de las necesidades, de los materiales encontrados y de la espontaneidad de la inspiración*”¹⁰. Esto le concedió una condición laberíntica y de apariencia singular a raíz del uso de materiales de demolición en su construcción. En primera instancia la casa se presenta como un objeto particular constituido por partes que, en ocasiones, no cumplen ninguna función más allá de ser el resultado de los experimentos prácticos de Parra [Fig 03]

La segunda condición es la cualidad de la casa como contenedor de objetos particulares en donde no hay distinción entre el objeto cotidiano y el objeto artístico. Específicamente, la cualidad doméstica de los objetos usados por Parra en la creación de sus *Trabajos prácticos*, la transformación progresiva en arte y la condición de la casa como “Locus”¹¹ de este proceso. En este caso, la experimentación del poeta no se da solo en el contenedor, sino en el propio contenido de la casa.

Bajo esta cualidad, la casa es abordada desde la idea de “espacio practicado” desarrollado por Michel de Cer-

¹⁰ Reuter, Sabine. “Nicanor Parra en su casa: La idea central es el laberinto”. La Época, Espacios, decoración, arquitectura, diseño, jardines (suplemento). Santiago, 28 mayo 1994. Pg. 11

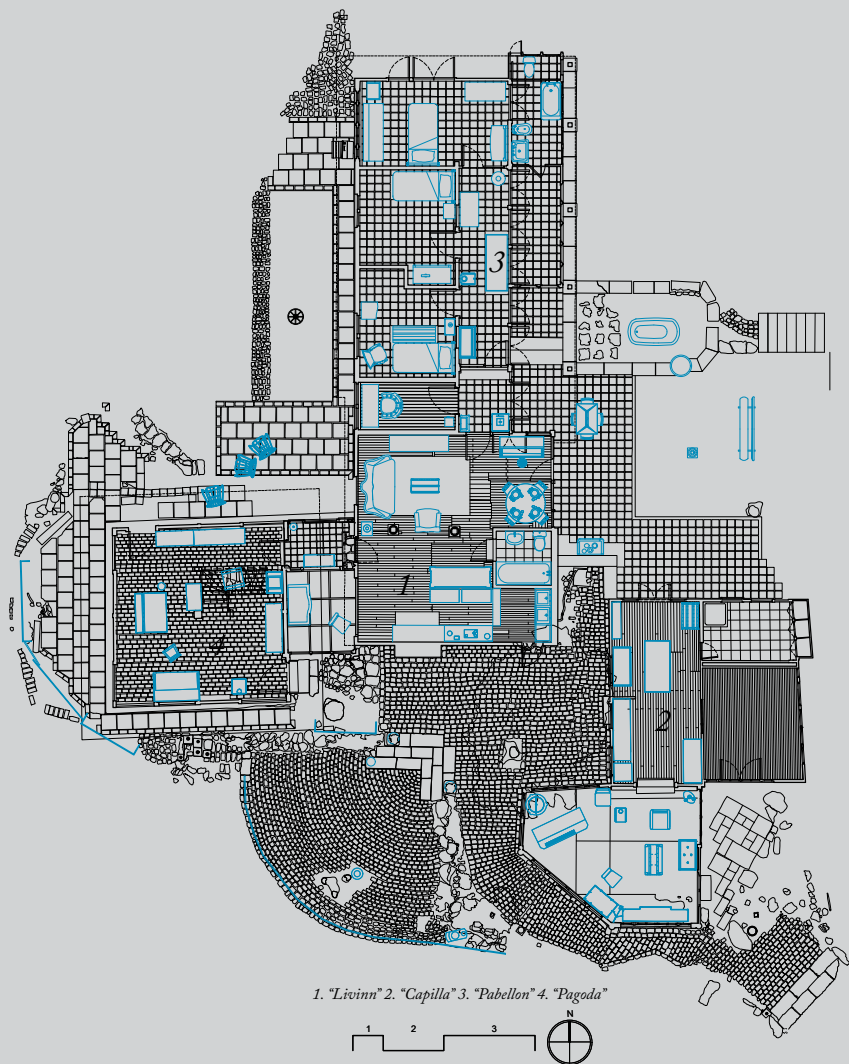
¹¹ “Lugar como espacio singular y concreto...Hecho singular determinado por el espacio y el tiempo, por su dimensión topográfica y su forma, por ser sede de vicisitudes antiguas y modernas a partir de la memoria” Rossi, Aldo. “*La Arquitectura de la Ciudad*”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2015 (1978). Pg. 119-123

teau en *La invención de lo cotidiano* (1979) en la que más que una comprensión del espacio como condición geométrica, es una aproximación a un espacio antropológico. Es decir, el espacio está definido por toda acción que en él suceda donde toman protagonismo los objetos y sujetos que en él confluyen¹².

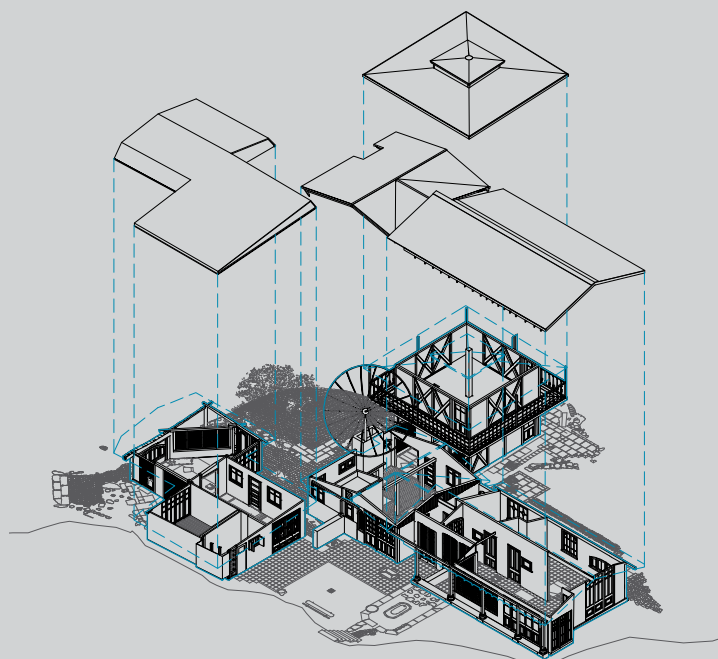
La aproximación a los objetos y la casa, como su contenedor, parte por la yuxtaposición temporal entre el habitar del poeta y la producción de sus *Trabajos prácticos*. Nicanor Parra vivió en la Reina entre 1958, fecha de la adquisición del inmueble, hasta finales de los años noventa, época en la que se trasladó a Las Cruces. En paralelo, desarrolló gran parte de sus *Trabajos prácticos* específicamente en el periodo comprendido entre 1969 y 2002.

La casa se presenta así como un dispositivo en el que convergen el habitar con la producción ya que los *Trabajos Prácticos* fueron expuestos y fotografiados reemplazando su condición doméstica por una artística. A su vez, la casa, en sí misma como objeto, presenta cualidades particulares a partir de su constitución física. En este sentido este espacio es abordado bajo dos miradas: desde su condición como contenedor de objetos y operaciones prácticas, y como objeto singular con cualidades particulares que le dan una doble posición de contenedor y de contenido.

¹²De acuerdo a Michel de Certeau "el espacio es un lugar practicado. Merleau-Ponty ya distinguía del espacio "geométrico" ("espacialidad homogénea e isótropa" similar a nuestro "lugar") otra "espacialidad" que él llamaba un "espacio antropológico". Esta distinción era signo de una problemática diferente, que buscaba separar de la univocidad. "geométrica" la experiencia de un "afuera" dado bajo la forma del espacio y para el cual "el espacio es existencial" y "la existencia es espacial". Certeau, Michel de. "La invención de lo cotidiano". Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México, 2000 (1979). Pg. 129



Planta General Casa de La Reina [Fig 04]



Axonometria Casa de La Reina [Fig 05]

Según esto, si el paso de un objeto doméstico en la casa a un objeto artístico en una exposición implica un método de transformación de uno en el otro, ¿cuál es el modo de producción del *Trabajo práctico* ligado a la Casa de Nicanor Parra en La Reina? De igual forma vale preguntarse ¿qué tipo de casa es? y si la casa en sí misma, como objeto, tiene cualidades particulares, ¿qué relación tiene con el modo de producción?

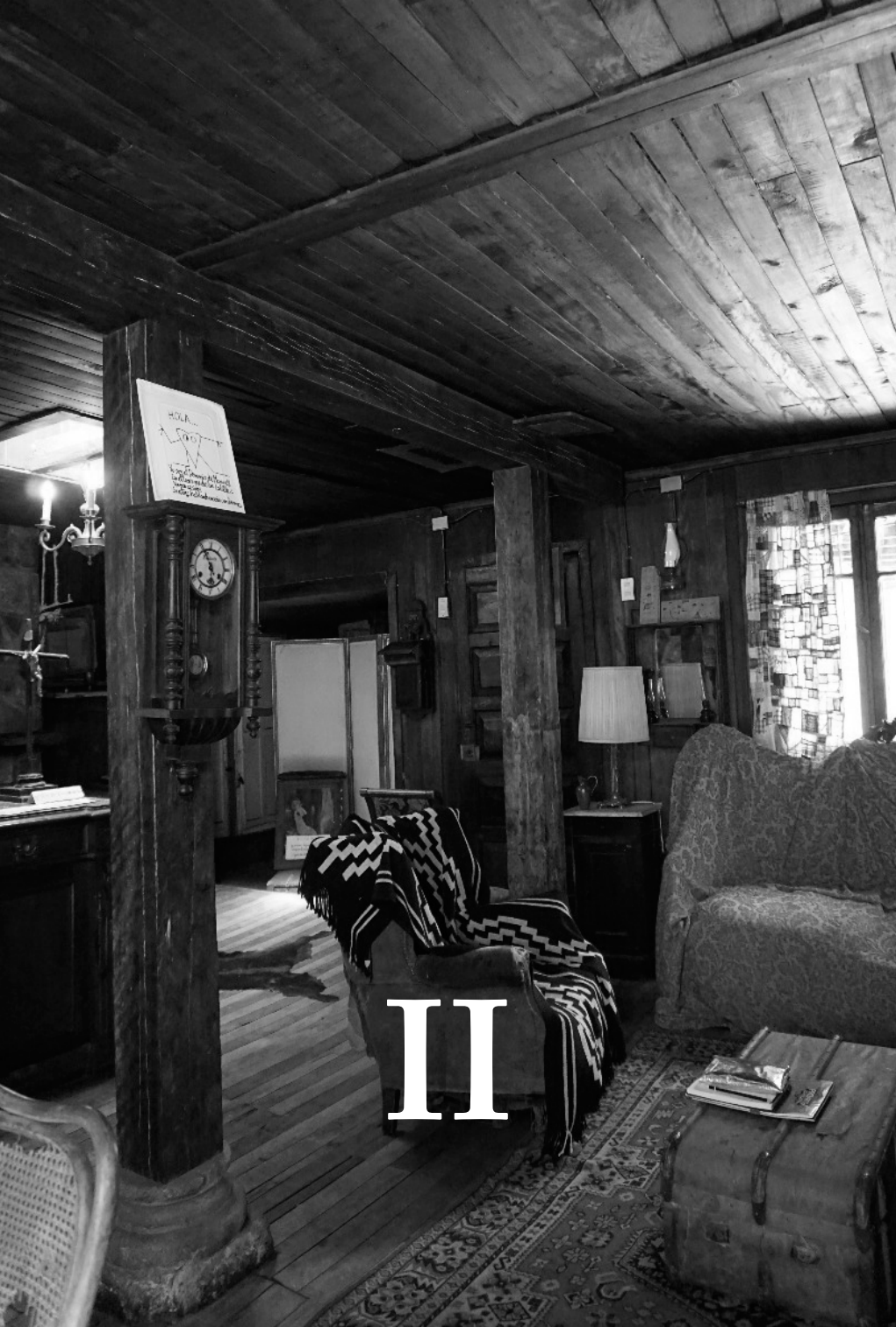
Es necesario hacer precisiones en torno al desarrollo de esta investigación. Como se mencionó con anterioridad, la obra escrita ha sido ampliamente abordada a diferencia de su trabajo material, visual, y en especial, la incidencia de la condición doméstica en su proceso creativo. Es a partir del levantamiento que se realizó de la casa –enmarcado en el taller de investigación–; la recopilación de información escrita y visual –entrevistas y documentales–, y los propios escritos de Parra que fue posible enmarcar la casa dentro de una discusión disciplinar mayor [Fig 04-05]. En consecuencia se plantea la hipótesis de que la casa de la Reina se puede entender bajo la figura de una ‘casa-laboratorio’ en donde Nicanor Parra solía experimentar, tanto con el contenedor –la casa– como con el contenido –los objetos y operaciones prácticas–.

En este sentido, en el capítulo I se hace una contextualización del caso de estudio en relación a la discusión de lo doméstico y la producción artística a partir del vínculo del caso de estudio con las vanguardias artísticas del siglo XX, desde los casos del taller y la obra de Marcel Duchamp y los *loft* norteamericanos de los años sesenta y setenta.

En el capítulo II se identifica y desarrolla el modo de producción¹³ de los *Trabajos prácticos* asociado a la casa y sus objetos a partir del método compuesto por *el objeto encontrado, la energía contenida y el lenguaje aplicado*. En esta sección se plantea una aproximación a la casa desde su condición de contenedor.

En el capítulo III se aborda la casa a partir de su construcción y apariencia particular transformándola en un objeto singular digno de ser estudiado. En este caso la casa es tanto contenedor, como contenido. Esta aproximación se hace desde una comparación con los casos de “The Factory” de Andy Warhol y “Menlo Park” espacio de trabajo de Thomas Alva Edison. Los capítulos II y III buscan reafirmar la figura de ‘casa-laboratorio’ en donde Parra experimenta con el contenido y con el contenedor.

¹³ El término *Modo de producción* implementado en el texto, hace referencia al método aplicado en la creación de los *Trabajos Prácticos*.



II

"The uninhabited dwelling described in 'The Deserted House' presents itself to the street, like Hugo's ruin, with its openings blocked, its dilapidation strange in comparison with its magnificent boulevard setting... None of these houses exhibits the structure of the uncanny as well as that described in the tale of 'Councilor Krespel', however... The story opens with an apparently incidental description of the building of a house:... A Councilor had proceeded to amaze his neighbors by refusing all architectural help, directly employing a master mason, journeymen, and apprentices on the work... Four walls... were built up by the masons, without windows or doors, just as high as the Councilor indicated... The the Councilor began a most strange activity, pacing up and down the garden, moving toward the house in every direction, until, by means of this complex triangulation, he 'found' the right place for the door and ordered it cut in the stone. Similarly, walking into the house, he performed the same method to determine each window and partition... The result of his maneuvers was a home "presenting a most unusual appearance from the outside,... but whose interior arrangements aroused a very special feeling of ease"... This house is a structure that in fact reverses the general drift of the uncanny movement from homely to unhomely, a movement in most ghost stories where an apparently homely house turns gradually into the site of horror... Art is uncanny because it veils reality, and also because it tricks. But it does not trick because of what is in itself. Rather, it possesses the power to deceive because of the projected desire of the observer"

Anthony Vidler (1992)¹

¹ Vidler, Anthony. *"The Architectural Uncanny, Essays in the Modern Unhomely"*. The MIT Press, Cambridge 1992. Pg. 29-30

DOMESTICIDAD Y VANGUARDIA

El Estudio, El Loft y la Reina

Es necesario precisar ciertos aspectos del contexto cultural y la discusión en la cual se inserta la casa de Nicanor Parra convirtiéndola en un caso complejo digno de ser estudiado con el fin de entender el problema de los límites del espacio doméstico.

La discusión en torno a “*lo doméstico*” y su relación con el ámbito productivo a lo largo del siglo XX ha sido ampliamente abordado. De igual forma la intromisión y los aportes de las vanguardias artísticas en esta discusión se vuelven significativos ya que se establece un vínculo con el caso de estudio que el propio Parra reconoce. Al referirse a la creación de los *Trabajos prácticos* y al criticar la noción del artista tradicional, manifiesta que “hay una relación con el dadaísmo y compañía.... Esto no resulta en el aire. Es la culminación de una tradición cultural”¹⁴.

El surgimiento de *Lo doméstico*, (ibid.) es abordado por Witold Rybczynski en su historia en torno de la idea de la *casa*. En esta, se centra en la casa urbana burguesa del siglo XIV porque a diferencia del aristócrata establecido en un castillo o el clérigo, en un monasterio, la casa era el refugio del burgués¹⁵. Esta “combinaba la residencia con el trabajo...El piso

¹⁴ Espina, Verónica. “Nicanor Parra, *Trabajos prácticos, Engendros visuales del anti-poeta*”. Revista Diseño etc. No. 56. Santiago, 1998. Pg. 41

¹⁵ Rybczynski, Witold. “*La casa. Historia de una idea*”. Editorial Nerea, Madrid. 2009 (1986). Pg. 36

principal de la casa, o por lo menos la parte que daba a la calle, era una tienda o —si el propietario era un artesano— un lugar de trabajo... La gente cocinaba, comía, recibía y dormía en este espacio”¹⁶. No había necesidad de subdividir los espacios ya que la vida social se desarrollaba en el exterior de la casa. Con la aparición progresiva de las viviendas de alquiler “muchacha gente ya no vivía y trabajaba en el mismo edificio”¹⁷. Paulatinamente la casa se estaba convirtiendo el lugar exclusivo de la familia, un lugar netamente privado. Rybczynski identificó que la casa se estaba transformando en hogar y con esto surgieron términos como domesticidad, intimidad y confort¹⁸. John Lukacs reafirma esta condición al aseverar que “La domesticidad, la intimidad, el confort, el concepto del hogar y de la familia son, literalmente, grandes logros de la Era Burguesa”¹⁹. Con el surgimiento de la domesticidad como idea, a lo largo del siglo XX, se han manifestado diferentes interpretaciones y posiciones en referencia a su vínculo con ámbitos productivos.

En *The Arcades Project* (1982) Walter Benjamin afirma que la aparición del individuo privado en el siglo XIX supuso la separación del trabajo del ámbito del hogar. Refiriéndose al París de ese siglo sostuvo que “para el individuo privado, el lugar de vivienda es por primera vez opuesto al lugar de trabajo. El primero se constituye como el interior. Su complemento es la oficina. El individuo privado, que en la oficina tiene que lidiar con la realidad, necesita el interior doméstico para

¹⁶ Rybczynski, Witold. “La casa. Historia de una idea”. Editorial Nerea, Madrid. 2009 (1986). . Pg. 37

¹⁷ Ibidem. Pg. 50

¹⁸ Ibidem. Pg. 85

¹⁹ Lukacs, Witold. “The Bourgeois Interior: Why the most maligned characteristic of the Modern Age may yet be seen as its most precious asset”. The American Scholar, Vol. 39. The Phi Beta Kappa Society, 1970. Pg. 624



Calle de París en un día de lluvia, Gustave Caillebotte, 1877 [Fig 06]

SCIENTIFIC MANAGEMENT IN THE HOME

BY
MRS. CHRISTINE FREDERICK
HOUSEHOLD EFFICIENCY ENGINEER,
FOUNDER "THE AFFLICKHOFF EXPERIMENT STATION"
CONSULTING HOUSEHOLD EDITOR, "LADIES' HOME JOURNAL"
CHAUTAUQUE LECTURER, AUTHOR "THE NEW HOUSEKEEPING"

A CORRESPONDENCE COURSE
ON THE APPLICATION OF THE PRINCIPLES OF EFFICIENCY ENGINEERING
AND SCIENTIFIC MANAGEMENT TO THE EVERY DAY
TASKS OF HOUSEKEEPING

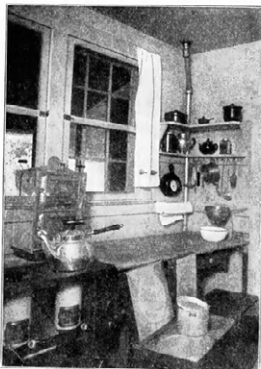


CHICAGO
AMERICAN SCHOOL OF HOME ECONOMICS
1923



VEGETABLE PREPARING TABLE

Paring directly or scraping dishes into pull underneath saves soiling any surface. Note knives, parers, graters, etc., directly above working surface. (The opening as shown is too large; should be about eight inches.)



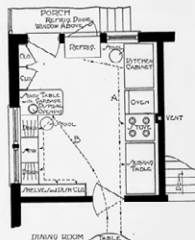
CORNER OF KITCHEN SHOWING GOOD GROUPING

Note tea-pot and tea-supply, coffee and coffee-pot grouped together, so that with one motion they can be lifted down, and cup-of-tea easily made on table adjoining stove. All the small stools, spoons, etc., under the shelf are used on this table.

22 HOUSEHOLD ENGINEERING

In other words, we (1) REMOVE, (2) SCRAPE, (3) WASH, and (4) LAY AWAY dishes and utensils according to these definite steps, in this definite order at every meal.

It therefore follows that the equipment connected with these two processes and their respective chain of steps should be arranged in a corresponding order. *This prin-*



EFFICIENT GROUPING OF KITCHEN EQUIPMENT
A. Preparing route. B. Clearing away route.

ciple of arranging and grouping equipment to meet the actual order of work is the basis of kitchen efficiency. In other words, we cannot leave the placing of the sink, stove, doors and cupboards entirely to the architect. The reason

sostenerlo en sus ilusiones”²⁰. Esta condición además de asegurar la separación entre lo doméstico y el trabajo como ámbitos de lo privado y lo público, respectivamente, también transforma el espacio doméstico en el apéndice del espacio de trabajo. De acuerdo a esto, “el reducido papel de la producción en el hogar fue reemplazado gradualmente por el consumo”²¹. En términos generales, la asimilación de la separación entre la vida del hogar y el trabajo es una condición propia de la modernidad surgida a partir de la Revolución Industrial y que se mantuvo vigente en gran parte del siglo XX. No obstante, ante esta posición surgió la pregunta acerca de cómo debían entenderse las actividades realizadas en el interior del hogar.

La visión de Benjamin sería insostenible desde una perspectiva feminista, afirma Helen Molesworth (1998), ya que no se tiene en consideración las acciones en el interior del hogar como productivas, reafirmando una división de género²². La autora sostiene que hubo una relectura de las científicas domésticas de inicios del siglo XX por parte de los grupos feministas de los setenta, generando otra interpretación de este proceso. Principalmente hace referencia a Christine Frederick, autora de *The New Housekeeping* y editora de *Ladies Home Journal*, quien planteó una versión de domesticidad “basada en los principios de proceso y trabajo en oposición a la estasis y el descanso”²³ [Fig 07]. Según esto, el trabajo doméstico debía replantearse y

²⁰ Benjamin, Walter. “*The Arcades Project*”. “*Paris, the Capital of the Nineteenth Century*”. The Belknap of Harvard University Press, Cambridge Massachusetts. 1982. Pg. 8

²¹ Molesworth, Helen Anne. “*At Home With Duchamp: The Readymade and Domesticity*”. (Disertación/Tesis doctoral filosofía). Cornell University. 1998. Pg. 57

²² Ibidem. Pg. 58

²³ Molesworth, Helen Anne. “*At Home With Duchamp: The Readymade and Domesticity*”. (Disertación/Tesis doctoral filosofía). Cornell University. 1998. Pg. 59

re-contextualizarse como trabajo científico. A diferencia de la afirmación de Benjamin, el espacio doméstico no es el complemento para el trabajador, por el contrario, dicho espacio justifica la existencia de fábricas y oficinas. Esta posición de Frederick y las científicas domésticas estuvo fuertemente influenciada por las ideas del Taylorismo, fundamentalmente en términos de la eficiencia y el monitoreo de los movimientos para mejorar la ganancia que implicaba el trabajo en el hogar²⁴. Aun así, y como lo identifica Molesworth, la principal dificultad de este trabajo era la “invisibilidad virtual del trabajo doméstico”. No había prueba física del producto que surgía de las tareas domésticas como la limpieza, la cocina o el cuidado de los niños.

Ambas posiciones ejemplifican visiones diametralmente opuestas respecto a la idea de *lo doméstico* y su relación con el ámbito productivo a lo largo del siglo XX. La intromisión de las vanguardias artísticas en esta disyuntiva y su posición ante la relación del espacio doméstico con temas productivos, son atingentes para poder abordar el objeto de estudio de esta investigación.

En el libro *Después de la Gran División* (1986), Andreas Huyssen aborda el paradigma de la autonomía de la obra de arte, la idea de “arte elevado” y la separación entre cultura y vida cotidiana a partir de la intromisión de movimientos artísticos como el dadaísmo, el constructivismo o el surrealismo pertenecientes a la Vanguardia Histórica de inicios del siglo XX²⁵. El

²⁴ Molesworth, Helen Anne. “*At Home With Duchamp: The Readymade and Domesticity*”. (Disertación/Tesis doctoral filosofía). Cornell University. 1998. Pg. 78

²⁵ Huyssen, Andreas. “*Después de la gran división*”. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2002 (1986). Pg. 6. Otro autor que aborda la relación de las Vanguardias Históricas con la praxis cotidiana es Peter Bürger ver: Bürger, Peter. “Teoría de la Vanguardia”. Editorial Las Cuarenta, Buenos Aires 2009 (1974).

proyecto principal de la vanguardia giraba en torno a la reconciliación entre arte y vida surgida a partir de la fermentación social y política de las décadas del diez y veinte²⁶. De igual forma, en referencia al *pop art* perteneciente a los grupos de vanguardia surgidos entre los años cincuenta y setenta, Huyssen afirma que “desde su nacimiento, el pop declaró su intención de eliminar la separación histórica entre lo estético y lo no estético, uniendo y reconciliando el arte y la realidad.... El pop art parecía poseer el potencial para convertirse en un arte auténticamente ‘popular’ y resolver la crisis del arte burgués, evidente desde el comienzo del siglo veinte”²⁷. En ambos casos, las vanguardias no solo presentaban una transgresión y crítica al arte como institución, también planteaban el desarrollo “de una relación alternativa entre arte elevado y la cultura de masas”²⁸. Tomando como referencia a Henri Lefevre en *La vie quotidienne dans le monde moderne* (1968), Huyssen afirma que el arte debía no solo proyectar una transformación del Estado, la política, la economía y las estructuras judiciales, sino también la transformación de la vida cotidiana²⁹.

La figura de Marcel Duchamp y la creación de los *ready-mades* es un caso paradigmático que ilustra esta condición. Su obra opera en las fisuras del discurso en relación al espacio doméstico como espacio de producción ya que subvierte tanto la posición planteada por Benjamin, como los planteamientos feministas

²⁶ Huyssen, Andreas. “*Después de la gran división*”. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2002 (1986). Pg. 283

²⁷ Ibidem. Pg. 249

²⁸ Heynen, Hilde. “*Modernidad y domesticidad: tensiones y contradicciones*”. Revista Bitácora arquitectura, No. 13. Universidad Nacional Autónoma de México, 2016. Pg. 08

²⁹ Huyssen, Andreas. “*Después de la gran división*”. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2002 (1986). Pg. 6

basados en el trabajo de las científicas domésticas norteamericanas. Retomando las ideas de Molesworth (1998), la autora plantea que el contenido doméstico de las obras de Duchamp ha sido ignorado principalmente porque se ha visto como un ámbito alejado del factor artístico de sus obras. La rueda de bicicleta sobre un taburete, el primer *ready-made* preparado por Duchamp, surgió como “un objeto que tenía la ‘función’ de no ser funcional. Era un objeto para ser ‘disfrutado’ mientras se miraba, un objeto liberado del trabajo, de la función”³⁰. De este modo, actúa como un anatema del espacio doméstico Taylorizado y sistematizado desarrollado por las científicas domésticas³¹. De igual forma, al exponer y firmar el objeto está incorporando un objeto doméstico a la esfera artística. Es decir, además de cuestionar la idea de arte elevado, pone en crisis la relación entre lo que es público y lo privado, entre lo artístico y lo doméstico.

Otro caso vinculable al planteamiento de Huyssen y a las neovanguardias surgidas durante los sesenta y setenta es el caso de los espacios denominados *loft* ubicados en el barrio SoHo de Nueva York³². Tras el

³⁰ Molesworth, Helen Anne. “*At Home With Duchamp: The Readymade and Domesticity*”. (Disertación/Tesis doctoral filosofía). Cornell University. 1998. Pg. 93

³¹ Ibidem. Pg. 110

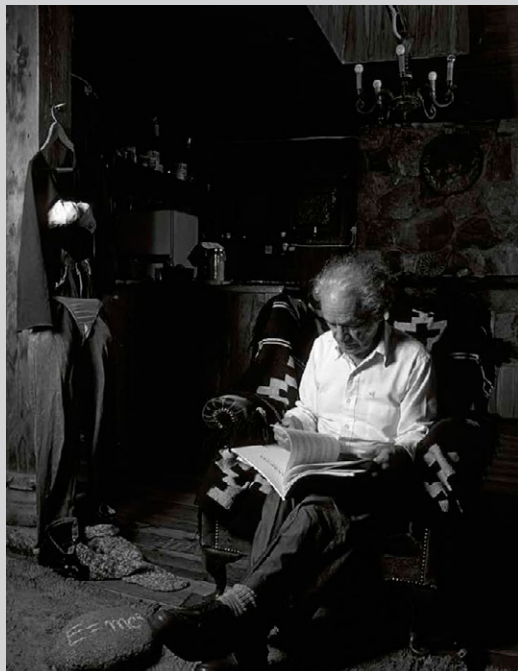
³² “*Soho es un acrónimo que significa un área de 43 cuadras al sur de Houston Street en el distrito de Manhattan en la ciudad de Nueva York*” (Hudson, 1984; 121). “Mientras que el SoHo como área de fabricación estaba disminuyendo, se estaban produciendo otros cambios que ofrecerían nueva vitalidad al área. La Segunda Guerra Mundial marcó un cambio en el centro de la producción artística innovadora. La hegemonía de los europeos en el arte moderno comenzó a declinar. Los nuevos movimientos en la producción artística y los nuevos materiales, técnicas y filosofías se han localizado en la ciudad de Nueva York. Especialmente durante los años formativos de la década de 1950, artistas como Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg y George Maciunas estaban experimentando en nuevas técnicas y direcciones. Su arte era, para muchos, (continúa) escandaloso. Pero el punto más importante para este análisis es que el arte necesitaba mucho espacio para la producción y la exhibición... A ellos se unieron otros por un tiempo y esta pequeña área se convirtió en un caldero de nuevas ideas. La intrusión en estos lofts fue breve y los nuevos desarrollos urbanos los desplazaron.” (Hudson, 1984; 124)



*Marcel Duchamp y el primer Readymade
Una rueda sobre un taburete [Fig 08]*



*Loft Donald Judd, 101 Spring Street
Sobo Nueva York, 1970 [Fig 09]*



Nicanor Parra leyendo en el "Living" de su casa en la Reina, en la imagen se identifican dos de sus trabajos prácticos «El Orden de los Factores» y «La Última Piedra». [Fig 10]

abandono progresivo de la industria establecida en el lugar, grupos pertenecientes a corrientes artísticas como *fluxus*, *op art*, minimalismo y *pop art* se instalaron en esta zona deteriorada de la ciudad fundamentalmente por dos motivos: la necesidad de grandes espacios por el tipo de obras artísticas que se realizaban y la necesidad de un espacio para vivir y trabajar³³. En este contexto “los materiales de producción se mezclaron con los materiales de la vida; las herramientas cotidianas de la producción artística se yuxtapusieron a las herramientas cotidianas de la vida. Las cocinas abiertas se veían tan fácilmente como los montones de lienzos”³⁴. El trabajo no estaba separado de los demás aspectos de la vida cotidiana, no hubo intento por distinguir los espacios de acuerdo a una actividad.

De acuerdo a esto, la combinación del trabajo con uso residencial significó “una declaración artística sobre la totalidad de la vida, que es una característica del arte en sí mismo y una declaración del valor de todos aquellos que son productivos sin importar dónde trabajan”³⁵.

Ambos casos ilustran las condiciones bajo las cuales las vanguardias, en diferentes periodos, fijaron una posición crítica no solo ante el arte elevado, sino ante el límite entre lo doméstico (*ibid.*) y la producción artística. A su vez, puede encontrarse el vínculo con el caso de estudio a través del propio Parra. El poeta afirmaba que la intención de los *Trabajos prácticos*

³³ Hudson, James. “*The Material Culture of the SoHo Artist*”. *Material Culture*, Vol. 16, No. 3. International Society for Landscape, Place & Material Culture, 1984. Pg. 124

³⁴ *Ibidem*. Pg. 125

³⁵ Hudson, James. “*The Material Culture of the SoHo Artist*”. *Material Culture*, Vol. 16, No. 3. International Society for Landscape, Place & Material Culture, 1984. Pg. 135

era la de “... terminar con el arte como enajenación. ¡No hay que aprender ningún oficio para esto ¡Porque, en realidad, el trabajo práctico viene a uno!. El trabajo práctico se fabrica a sí mismo. Uno es un simple vehículo. O sea, la noción tradicional de artista a la Leonardo Da Vinci, desaparece..”³⁶. Asimismo Parra reafirma la idea de que “...los poetas hoy no operan en los espacios literarios, sino que están embarcados en el estudio y el análisis de los problemas de la vida diaria (*los poetas bajaron del Olimpo*)”³⁷. La influencia de las vanguardias artísticas en la obra de Parra es clara, y se extiende más allá de una coincidencia temporal.

Así, como Duchamp, por medio de sus *ready-mades* desdibuja el límite entre lo artístico y lo doméstico, y los *loft*, en Nueva York, se transformaron en espacios artísticos en donde este límite desapareció, al usar objetos domésticos para la creación de sus *Trabajos prácticos*, Parra, consciente o inconscientemente, manifiesta una crítica a la idea de arte elevado exponiendo un modo de habitar particular, pero, sobretodo, pone en crisis la idea de *lo doméstico*. Su vida cotidiana se yuxtapuso con su obra como lo refleja la fotografía de Jorge Brantmayer en 1992, en donde se ve a Parra leyendo, rodeado, tanto por objetos domésticos, como por *Trabajos prácticos* [Fig 10].

³⁶ Espina, Verónica. “Nicanor Parra, *Trabajos Prácticos*, *Engendros visuales del anti-poeta*”. Revista Diseño etc No. 56. 1998. Pg. 34-43

³⁷ Costa, Lucas Ed.. “*Chanchullos, Parra antes de las Cruces*”. Lerzundi, Patricio. “Ene Pe sometido a interrogatorio (1972), Nicanor Parra: antes y después de Jesucristo. Antología de artículos críticos”. Ed. Gottlieb, Marlene. Princeton: Linden Lane Press, 1993. 383-399 Impreso. Alquimia Ediciones. 2014, Pg. 33



III

“A los edificios se los apropia de dos maneras: con el uso y con la percepción, o mas bien con el tacto y con la vista. Tal apropiación no puede entenderse en términos de la concentración atenta de un turista ante un edificio famoso...La apropiación táctil no se alcanza tanto por la atención como por el hábito”

Walter Benjamin (1936)¹

“La división del átomo, la reacción en cadena, la explosión nuclear y la matanza perfecta, todo, en la fórmula que Parra introdujo en su obra perversa: $E=MC^2$ ”

Verónica Espina (1998)²

¹ Benjamín, Walter. “La obra de Arte en la era de su Reproductibilidad Técnica y Otros Textos”. Ediciones Godot, Buenos Aires 2012 (1936). Pg. 66

² Espina, Verónica. “Nicanor Parra, Trabajos Prácticos, Engendros visuales del antipoeta”. Revista Diseño etc No. 56. 1998. Pg. 41

DOMESTICIDAD COMO MODO DE PRODUCCION

La Casa como contenedor de operaciones prácticas

Hannah Arendt en *La Condición Humana* (1958) plantea la “*Vita activa*”³⁸ como aquello en lo que confluyen *labor*, *trabajo* y *acción*. Define la *labor* como la actividad correspondiente al proceso biológico de crecimiento, desarrollo y decadencia propio del ser humano, es decir toda actividad de supervivencia biológica en un contexto cotidiano como comer, dormir, descansar, entre otros. El *trabajo*, por su parte, está determinado por las actividades no naturales del hombre que no están inmersas en el ciclo vital del mismo y que proporcionan un mundo ‘artificial’ de cosas. Por último, la *acción* se plantea como la actividad que se da entre los hombres sin mediación de cosas o materia³⁹. Arendt identifica que “La objetividad del mundo –su carácter de objeto o cosa– y la condición humana se

³⁸ Arendt, Hannah. “*La Condición Humana*”. Editorial. Paidós SAICF. Buenos Aires, 2005 (1958). Pg. 21-23. “Con la expresión *vita activa* me propongo designar tres actividades fundamentales: *labor*, *trabajo* y *acción*. Son fundamentales porque cada una corresponde a una de las condiciones básicas bajo las que se ha dado al hombre la vida en la tierra”.

³⁹ Ibidem. Pg. 21

complementan mutuamente”⁴⁰. Las cosas existen gracias a la actividad humana a la vez que condicionan la existencia de su creador.

En el marco de lo que Arendt denominó *Vita activa*, la relación de Nicanor Parra con su casa a través de la creación de sus *Trabajos prácticos* diluye el límite entre labor y trabajo entre las condiciones necesarias para la vida y los objetos artificiales de su entorno. Esta yuxtaposición de condiciones se hace evidente en el momento en el que desaparece la distinción entre lo que es y no es parte de la obra artística del poeta. Los objetos que condicionan la vida cotidiana son a su vez objetos que se exhiben como arte, convirtiendo la casa en el escenario en donde se transforma uno en el otro, en la medida que Parra lo determina.

En cuanto a la condición doméstica de los objetos usados, Parra afirmaba “Yo sigo con mi práctica del ‘cachureo’. Jamás voy a comprar artefactos a los anticuarios”⁴¹, de manera que la condición doméstica de los objetos usados está implícita, en la medida que están presentes en el contexto inmediato del poeta. Basta con revisar algunos de los *Trabajos Prácticos* que denotan el tipo de material que usaba Parra como unas botellas de vino vacías en «*Las botellas vacías del autor*»; unos calcetines entrelazados «*Calcetines huachos*»; un zapato con papel enrollado «*Mensaje en una zapatilla: levántate y anda*»; rollos de papel higiénico con un diario «*Burgueses y proletarios*»; un vaso roto «*El vaso roto*»; una máquina de escribir «*La máquina del tiempo*»; un matamoscas

⁴⁰ Arendt, Hannah. “*La Condición Humana*”. Editorial. Paidós SAICF. Buenos Aires, 2005 (1958). P. 23

⁴¹ Cárdenas, María Teresa ed. “*Así hablo Parra en el Mercurio*”. Sierra, Malú. “*Otro Nicanor Parra ha nacido*”. Revista El Domingo 1982. El Mercurio Aguilar 2011. Pg. 149.



LAS BOTTILLAS VACÍAS DEL AUTOR



LA MÁQUINA DEL TIEMPO



MERCADO PERSA



ARMAS NUCLEARES NO
BASTA & SOBRA CON UN MATAMORLAS



NATURALEZA MUERTA



EL HUEVO DE COLÓN

Objetos domésticos transformados en Trabajos Prácticos [Fig 11]



*Objetos domèsticos expuestos como Trabajos Pràcticos
Exposicion Obras Pùblicas, Madrid 2013 [Fig 12]*

«*Armas nucleares no. Basta y sobra con una matamoscas*»; una silla «*Please, sit down*»; un huevo «*El huevo de Colón*», o un cúmulo de cachureos «*El mercado persa*», entre otros casos. Todos los objetos se encuentran en la vida cotidiana: no los crea ni los compra, de esta manera cualquier objeto dentro de la casa puede ser transformado por Parra.

Es así como el *trabajo* que muestra una máquina de escribir Underwood Standard Typewriter N.5 con el mensaje «*La máquina del tiempo*», podría haber sido compuesto por cualquiera de las siete máquinas que Parra tenía alrededor de su casa. «*El Insecto de Edison*» no se limita a una única ampolla⁴². Cualquier silla de la casa tiene el potencial de vincularse al mensaje «*Please, sit down*». O cualquier tomate, con un clavo puede convertirse en la «*Naturaleza muerta*» [Fig 11]. En términos generales, cualquier objeto cotidiano en la casa tenía el potencial de convertirse en *Trabajo práctico*. Es necesario decir que esta condición ocurre en el contexto privado de Parra y solo se convierte en arte en el momento que se exhibe. En ese justo instante la cualidad doméstica desaparece y es reemplazada por una artística.

En contraposición a la condición doméstica, los objetos se presentaron como arte por primera vez en la exposición *Obras públicas* en 1990 para el Encuentro Nacional de Artes de Santiago (ENART). En 1992 en la Universidad de Valencia y en el Smart Museum of Modern Art of Chicago. De allí, se volvieron a exhibir en el año 2001 y *Artefactos visuales, Dirección obligada* y *Obras públicas* en 2006. Ambas exposi-

⁴² Marra, Sergio (Director). Documental «*Materiales de Demolición*» año 2001. Fragmento charla dictada en la Universidad de Concepción, 2001. Minuto 1:11. En medio de la conferencia Nicanor Parra solicita una ampolla cualquiera, para luego quebrarla y generar el artefacto *El Insecto de Edison*.

ciones fueron curadas por Colombina Parra y Hernán Edwards. La última exposición en la que estuvieron presentes fue en *Voy y vuelvo* (2014) para la Universidad Diego Portales. Adicionalmente, las fotografías de *Trabajos prácticos* se mostraron en formato impreso en *Hojas de Parra* (1996[1985]), *Parra, Artefactos visuales* (2002), *Obras completas & Algo* † (2011[2006]) y en la revista *Diseño etc* No. 56.

Justamente es en esta transición entre un objeto doméstico a uno artístico en la que se revela un método aplicado a la producción del *Trabajo práctico*. En una entrevista concedida a Juan Andrés Piña en 1990, Nicanor Parra no solo describe de manera más detallada el surgimiento del primer *Trabajo práctico*, '*La mamadera mortífera*' (1969) [Fig 13], también ilustra su modo de producción en el que se yuxtapone la condición cotidiana del objeto con la condición artística del T.P. Parra expresaba:

"Un día ocurrió que estuvo una amiga con su guagua aquí. Después que se fue, me encontré con una mamadera que se le había quedado. Adentro tenía leche descompuesta. 'Aquí hay gato encerrado', dije yo, y se me ocurrió ponerle una etiqueta: 'peligro: no dejar al alcance de los niños', y abajo dibujé una calavera con una tarjetita que dice 'anti DDT'. 'La mamadera mortífera' la titule. Einstein dice que la teoría no está equivocada, si no que la energía está acumulada en alguna parte. Este principio yo lo he llevado al plano de la poesía, ya que el mundo está lleno de objetos aparentemente inertes, lleno de piedras que no tienen energía potencial ni cinética. ¿No ocurrirá que también son acumuladores de energía? La respuesta es sí. Por ejemplo, lo único que se podía hacer con esa mamadera era desecharla por inútil, pero con el tratamiento que se le da, irradia, despierta energía"⁴³.

⁴³ Arroyo, Guido Ed. "Chanchullos, Parra antes de Las Cruces, extractos de entrevistas de Nicanor Parra". Alquimia Ediciones 2014. P. 66. Entrevista Piña, Juan Andrés. "Nicanor Parra: La Antipoesía no es un juego de salón". Conversaciones con la poesía Chilena. Santiago: Pehuén Editores 1990. Pp. 13-51. Pg. 66.



LA MAMADERA MORTIFERA
CRUZADA ANTI→DDT

"La Mamadera Mortífera", Primer Trabajo Práctico [Fig 13]



Trabajo Pràctico "Revolución Industrial" [Fig 14]

De acuerdo a las palabras de Parra, hay tres rasgos identificables que demarcan el método aplicado en la creación de la serie de trabajos posteriores. El primero está relacionado con el acto casual de *encontrarse* un objeto cotidiano, el segundo el *potencial* que observa en ese objeto y el tercero la *transformación* de algo sumamente doméstico en un *Trabajo práctico* al asociarlo al lenguaje a través de una etiqueta.

El Objeto Encontrado

En cuanto al primer factor: el acto de encontrarse, en el documental *Nicanor Parra 91* el poeta hace referencia a otro *Trabajo práctico* en el que es posible observar su aproximación hacia el objeto antes de ser transformado. Parra decía: “«Revolución Industrial», bueno esta es una simple, una plancha económica, una plancha de sastre que está humeando y la tarjeta correspondiente dice ‘Revolución Industrial’, ese fue el primer *Trabajo práctico* con el que me encontré, digo con el que me encontré, porque estos *Trabajos prácticos* no se improvisan, no se inventan, no hay relación de causa efecto”⁴⁴ [Fig 14]. En ambos casos, tanto en la *Mamadera mortífera*, como en *Revolución Industrial*, el objeto *encontrado* se convierte en un factor tácito en su acto creativo.

Como se mencionó con anterioridad, se pueden establecer paralelismos entre la obra de Parra y el dadaísmo, encarnado en la figura de Marcel Duchamp. Fundamentalmente en la relación *Trabajo práctico* (*ibid.*)-*ready-made* y el espacio doméstico como lugar de producción. Nicanor Parra, reconocía la influencia

⁴⁴ Camiruaga, Gloria; Rosenfeld, Lotty. Documental “*Nicanor Parra 91*”. Televisión Nacional de Chile. 1991. Minuto 20:20

de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX. En una entrevista realizada en 2006 afirmaba que “sin dadaísmo no hay surrealismo y sin surrealismo no hay poesía”⁴⁵. Además, en *Manuscritos* (1975), realiza un dibujo denominado *La columna transparente* en la cual, como homenaje a Duchamp, establece un vínculo entre la sala del museo de arte de Nueva York y la alcantarilla⁴⁶.

Duchamp desarrolló los *ready-mades* entre 1913 y 1925, periodo en el cual estuvo asentado en Nueva York⁴⁷. Al igual que Parra, el espacio de trabajo actuó como *locus* creativo para el artista y la condición doméstica fue clave en este proceso. Helen Molesworth (1998) menciona al respecto: “...durante la primera estadía de Duchamp en Nueva York a principios de la década de 1910, su lugar de trabajo (su estudio) y su espacio habitable/doméstico fueron los mismos... La mayoría de los encuentros con los *ready-mades* ocurrieron, en ese momento, en las habitaciones de Duchamp. Por lo tanto, la recepción inicial de los *readymades* y el trabajo inicial de Duchamp se llevó a cabo en un entorno doméstico”⁴⁸. Los objetos con los que trabajó: un riel, un perchero, un peine, una cubierta de una máquina de escribir, un urinario, un estante

⁴⁵ Cárdenas, María Teresa ed. “*Así hablo Parra en el Mercurio*”. García, Macarena. “*Nicanor Parra: No hay que dejarse tragar el discurso cuico*”. Cuerpo E, Artes y Letras, 2006. El Mercurio Aguilar 2011. Pg. 43.

⁴⁶ Allende, Felipe; Arbea, Antonio; Barceló, Joaquín; Goic, Cedomil; Góngora, Mario; Guzmán, Jorge; Jara, Alvaro; Lihn, Enrique; Morales, José Ricardo; Vial, Juan de Dios; Parra, Nicanor. “*Manuscritos*”. Revista Manuscritos. Departamento Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1972. Pg. 106-107

⁴⁷ Marcel Duchamp, residio en diferentes lugares a lo largo de Nueva York. 1915-1917- 33 West 67th Street, 1917-1918 - 34 Beekman Place and 1947 Broadway, 1920 - 246 West 73rd Street, back to 1947 Broadway

⁴⁸ Molesworth, Helen Anne. “*At Home With Duchamp: The Readymade and Domesticity*”. (Disertación/Tesis doctoral filosofía). Cornell University. 1998. Pg. 68

y una pala son objetos mundanos de la vida cotidiana. En su estado normal sirven para limpiar, colgar, almacenar, secar y orinar, pero al ser seleccionados para convertirse en *Readymade*, el artista bloquea el valor de uso de sus objetos y altera el significado de valor de cambio⁴⁹.

Es en esta condición de *seleccionar* en la cual se distancian operativamente las obras de Duchamp y Parra. André Breton reafirma esta cualidad cuando declara que los *readymade* son “objetos manufacturados alzados a la dignidad de las obras de arte a través de la elección del artista”⁵⁰. A diferencia de Duchamp, y como se mencionó con anterioridad, Parra tenía un discurso alrededor de lo *encontrado*, marcando una relación diferente con su espacio doméstico. De acuerdo a la lógica de Parra, el filtro del artista que selecciona desaparece ante el acto espontáneo de encontrarse algo casualmente.

Otra diferencia entre ambas expresiones artísticas está relacionada con el uso de los objetos. Los objetos seleccionados por Duchamp perdían su condición original práctica al transformarse en obra artística. El orinal, o la rueda sobre el taburete no volvían a su condición de uso original. En contraste, los *Trabajos prácticos* conservan la propiedad de ser usados más allá de ser presentados como arte. Así como cualquier objeto doméstico tiene el potencial de ser *Trabajo práctico* en la medida que Parra lo *encuentre*, sigue conservando su cualidad de uso al retornar a la casa.

⁴⁹ Ibidem. Pg. 71

⁵⁰ Citado en: Iversen, Margaret. “Readymade, Found Object, Photograph”. En: Art Journal; 2004, Vol 63, Pg. 54-57. Tomado de Andre Breton, “Lighthouse of the bride” (1935), in *Surrealism and Painting*, 88

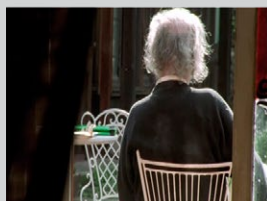
En el marco de la investigación, el levantamiento planimétrico de la casa y la cercanía temporal con el fallecimiento del poeta fue posible observar el límite difuso entre los objetos domésticos y los *Trabajos prácticos* en este espacio. Esto queda manifiesto en algunos fragmentos de documentales realizados sobre la vida del poeta. En la misma grabación antes mencionada del año 1991, se puede observar a Parra en los primeros segundos del video usando «*El teléfono de Hitler*» (Colección Vicente Huidobro), acto seguido se prepara un café y usa un fósforo de «*El último cartucho*» para prender la estufa, y una cuchara para revolver el líquido «*Madre e hija*»⁵¹. En 2009 se graba *Retrato de un antipoeta*⁵² en el que se observa cómo concede una entrevista usando las sillas que conforman el *Trabajo práctico* con la etiqueta «69» al igual que la «*La Mesa imaginaria*» que se vuelve a usar por Cristalina Parra para enseñar un texto de su abuelo, en el documental *Materiales de demolición* (2012)⁵³. En 1998 Parra declaraba: “debo haber buscado *La poética* de Aristóteles o Hamlet. Y fíjese que buscaba y buscaba y en lugar de encontrar el libro encontré una mamadera. ¡Una mamadera!”⁵⁴. La condición de *encontrar*, es quizás el factor más vinculado al ámbito cotidiano, al presentarse como un acto espontáneo [Fig 15].

⁵¹ Camiruaga, Gloria; Rosenfeld, Lotty. Documental “*Nicanor Parra 91*”. Televisión Nacional de Chile. 1991. Minuto 00:52 02:30 02:58

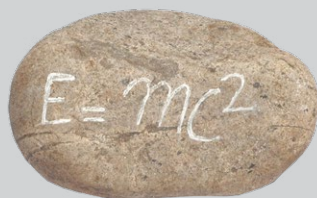
⁵² Jiménez Atkin, Victor (Director). “*Retrato de un antipoeta*”. Inacap. Año 2009 Minuto 14:50 y 57:17

⁵³ Marra, Sergio (Director). Documental “*Materiales de demolición*”. Año 2001. Minuto 06:55

⁵⁴ Espina, Verónica. “*Nicanor Parra, Trabajos prácticos, engendros visuales del antipoeta*”. Revista Diseño etc No. 56. 1998. Pp. 37



Limite difuso entre objeto de uso doméstico y Trabajos Prácticos, Fragmentos Documental Nicanor Parra 91 (1991) y Retrato de un Antipoeta (2009)
[Fig 15]



LA ÚLTIMA PIEDRA

Trabajo Pràctico, "La Última Piedra" [Fig 16]

La Energía Contenida

“La división del átomo, la reacción en cadena, la explosión nuclear y la matanza perfecta, todo, en la fórmula que

Parra introdujo en su obra perversa: $E=MC^2$ ”⁵⁵

La faceta como físico y matemático de Parra es fundamental en la segunda etapa del modo de producción de los *Trabajos prácticos*. Tras *encontrar* el objeto, el poeta hace referencia a la energía potencial de los objetos basado en la fórmula $E=mc^2$ planteada por Albert Einstein⁵⁶. La ecuación formulada por el físico alemán fue interpretada e implementada por Parra trasladándola del campo de la física al ámbito cotidiano. Además del surgimiento de la anteriormente mencionada «*Mamadera mortífera*», y en torno al *trabajo* «*Páginas amarillas*», Parra declaraba: “Páginas amarillas, Delincuentes Comunes, Región Metropolitana, Índice Alfabético, algo ocurre ahí. Las páginas amarillas se supone que emiten cierto tipo de onda, liberan una cierta cantidad de energía, esa, es más o menos la aproximación teórica o la antipoética de los *Trabajos prácticos*”⁵⁷. El poeta se convierte en el medio por el cual los objetos *liberan* esa energía acumulada a través del lenguaje.

«*La última piedra*», es el *Trabajo práctico* que ilustra de manera literal la relación de la fórmula con el objeto

⁵⁵ Espina, Verónica. “Nicanor Parra, *Trabajos prácticos*, engendros visuales del antipoeta”. Revista Diseño etc No. 56. 1998. . Pg. 41

⁵⁶ Ibidem. Pg. 41. “Surge de la integración de la ecuación de movimiento con la ecuación de la dinámica...la enigmática ecuación acarrea un término nuevo, desconocido, ni siquiera encontrado en la ecuación newtoniana: la Energía. Fíjese, $E=mc^2$. Einstein se dio cuenta inmediatamente: gramos por centímetros partidos por segundos al cuadrado. ¡Esa es una unidad de energía!”.

⁵⁷ Camiruaga, Gloria; Rosenfeld, Lotty. Documental “Nicanor Parra 91”. Televisión Nacional de Chile. 1991. Minuto 21:18

[Fig 16]. De este Parra decía: “(Energía) Porque como ella no está visible ni perceptible, urge inventar un método para extraerla. Bueno, esto es lo que él (Einstein) hizo en la bomba atómica. Al fin y al cabo, la bomba atómica es similar a una piedra en reposo a la que se le ha hecho liberar toda su energía almacenada. Se la ha hecho explotar. ¡Fíjese a donde hemos ido a parar, a la relatividad!”⁵⁸. Este trabajo es capaz de representar de manera dialéctica lo activo a través del lenguaje, y lo inerte por medio del objeto.

La relación dialéctica entre el ser humano y los objetos, lo activo y lo inerte, lo vivo y no vivo ha sido abordado por diferentes autores que pueden relacionarse con el trabajo de Parra. Jane Bennet en *Vibrant matter a political ecology of things* (2010) plantea la necesidad de explicitar la idea del rol activo de los materiales no vivos en la vida pública a partir de dos ideas. El primer concepto es el “*Thing power*”, la cual describe como la capacidad de los objetos inanimados de ser animados y producir efectos dramáticos. A su vez, Bennet citando a Benedict de Spinoza⁵⁹ plantea el concepto de “*Conatus*” como la tendencia a persistir, presente en todos los cuerpos, sin distinción entre humanos y no humanos, situándolos en igualdad de condiciones⁶⁰. Tanto el *Thing Power*, como *Conatus* actúan como fuerzas capaces de alterar otros cuerpos dándole voz a lo aparentemente inerte y ubicándolo en el mismo plano que el ser humano⁶¹.

⁵⁸ Espina, Verónica. “Nicanor Parra, Trabajos Prácticos, Engendros visuales del anti-poeta”. Revista Diseño etc No. 56. 1998. Pp. 41

⁵⁹ Spinoza, Ethics, pt. 3, proposition 6. Citado por Bennet, Jane. “*Vibrant Matter, A Political Ecology of Things*”. Duke University Durham and London, 2010.

⁶⁰ Ibidem. Pg. 2

⁶¹ Bennet, Jane. “*Vibrant Matter, A Political Ecology of Things*”. Duke University Durham and London, 2010.. Pg. 3

Bruno Latour explora la posibilidad de tener en consideración los elementos “no humanos” como agentes capaces de participar en una situación determinada⁶² alrededor de su teoría del *Actor-red* en *Reensamblar lo social* (2005). A su vez, él plantea que los objetos en términos sociales y a medida que son incorporados en relatos, pasan de ser *actantes* a *actores* conforme a su incidencia en una situación particular⁶³. Latour sugiere que a los objetos se les debe “hacer hablar, es decir, hacerlos ofrecer descripciones de sí mismos, producir guiones de lo que hacen hacer a otros, humanos o no humanos”⁶⁴.

Atendiendo a estas consideraciones, la identificación de la energía contenida surge de la necesidad personal del poeta por comunicar un mensaje a través del lenguaje. Los *Trabajos prácticos* tienen la energía acumulada o el *Thing Power* implícitos, y Parra al yuxtaponer un objeto doméstico a la categoría de *Trabajo práctico* y al unir el lenguaje al objeto los hace hablar, los vincula a un relato —en este caso al contexto cultural en el cual está inmerso— expulsando así su energía contenida y transformado los objetos en actores de ese contexto.

El Lenguaje Aplicado

Tras *encontrar* el objeto e identificar la *energía potencial*, el poeta establece que el “objetivo: (es) sacar esa energía del cuerpo”⁶⁵. La última condición del modo

⁶² Latour, Bruno. “*Re ensamblar lo Social, Una introducción a la teoría del actor-red*”. Ediciones Manantial. Buenos Aires, 2008 (2005). Pg. 107

⁶³ Ibidem. Pg. 106

⁶⁴ Ibidem. Pg. 117

⁶⁵ Espina, Verónica. “Nicanor Parra, *Trabajos Prácticos*, *Engendros visuales del anti-poeta*”. Revista Diseño etc No. 56. 1998. Pg. 41

de producción de los *Trabajos prácticos* está vinculada con el lenguaje y ¿el método? Asociar el objeto a una etiqueta. En la entrevista *Trabajos prácticos: engendros visuales del antipoeta* (1998), Nicanor Parra identifica que los *trabajos* surgen a partir de la crisis de los discursos y de la muerte de los metarrelatos. En este sentido, el mensaje asociado al objeto está conformado por un “chorro de palabras”, que eliminan cualquier tipo de discurso. Las palabras en este contexto “son armas prohibidas, armas nucleares”⁶⁶. El verso es reemplazado por el eslogan, una palabra compuesta que tiene significado en sí misma. Parra ve en el lenguaje su principal herramienta crítica y así lo manifestaba:

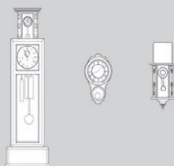
*“Sin palabras no pasa mucho. La cuestión opera en la intersección de la imagen con la palabra. Pero lo que se escribe ahí no es un poema, usted ya ve que se escoge una frase hecha, un eslogan. En el fondo se dispara una ráfaga de palabras que bombardea el objeto. Ahí se va todo para arriba. Entonces resulta este engendro, una especie de rollo de alambra de púas, que se redondea y se revuelve. Y en último término se resuelve en logos, en la mente, transformándose entonces en un planteamiento crítico”*⁶⁷

Retomando el caso de Marcel Duchamp, a pesar de que existen vínculos entre el poeta y las vanguardias artísticas, como se mencionó anteriormente, es en el factor lingüístico en el que Parra establece su distinción. En consecuencia, otra diferencia entre *readymade* y *Trabajo práctico* está dado en sus intenciones; mientras el artista francés buscaba generar un “desafío a las nociones tradicionales de “arte”⁶⁸ poniendo en

⁶⁶ Espina, Verónica. “Nicanor Parra, *Trabajos Prácticos, Engendros visuales del antipoeta*”. Revista Diseño etc No. 56. 1998. Pg. 41. Pg. 41

⁶⁷ Idem. Pg. 41

⁶⁸ Molesworth, Helen Anne. “*At Home With Duchamp: The Readymade and Domesticity*”. (Disertación/Tesis doctoral filosofía). Cornell University. 1998. Pg. 35



LA MÁQUINA DEL TIEMPO



Trabajos Prácticos y objetos domésticos de la casa con potencial de ser transformados. [Fig 17]



LA ÚLTIMA PIERRA



Los Trabajos Prácticos se mezclan con los objetos domésticos al interior de la casa, la Casa, en este contexto actúa como contenedor tanto de objetos, como de operaciones prácticas [Fig 18]

crisis la idea de ‘arte elevado’, Parra, como poeta, se enfoca en las relaciones lingüísticas. El antipoeta lo reconoce al afirmar que “(Duchamp) no fue un poeta, no trabajo con el lenguaje y para mí lo fundamental es la configuración lingüística de estas frases”⁶⁹. Ambos personajes, utilizan elementos cotidianos en la conformación de su obra, pero Parra y su relación con el lenguaje suscita que “*la connotación mítica de los objetos cotidianos se (ponga) de relieve mediante la connotación significativa del lenguaje, en permanente torsión sobre sí mismo*”⁷⁰.

Del acto operativo de asociar una etiqueta a un objeto como última fase del modo de producción se desprenden dos condiciones asociadas al lenguaje: la primera es el uso del eslogan como herramienta lingüística antidiscurso, y la segunda es la condición *gestáltica* del *Trabajo práctico*. Como lo afirma Verónica Espina: “la Gestalt parriana, planchas, cruces, tomates, papel higiénico, máquina de coser, falos de goma, guías de teléfono y teteras entre otros, asumen el rol de figuras. Y el debate crítico sobre la iglesia, la política, las ideologías, el imperialismo norteamericano, la ciencia y la poesía misma, el rol de fondos”⁷¹.

El mayor atributo del modo de producción identificado, —*el objeto encontrado, la energía contenida y el lenguaje aplicado*—, es que se da en el espacio de la casa

⁶⁹ Cárdenas, María Teresa ed. “*Así hablo Parra en el Mercurio*”. García, Macarena. “*Nicanor Parra: No hay que dejarse tragar el discurso cuico*”. Cuerpo E, Artes y Letras, 2006. El Mercurio Aguilar 2011. Pg. 43.

⁷⁰ Diez, Cristina; Durá, Carlos; Rico, Amparo; Mattalia, Sonia. “*Parra, Artefactos Visuales*”. Introducción “*Justificación teórica*”. Parra, Colombina (Curadora exposición). Dirección de extensión/pinacoteca Universidad de Concepción. 2002. Pg. 14

⁷¹ Espina, Verónica. “*Nicanor Parra, Trabajos Prácticos, Engendros visuales del antipoeta*”. Revista Diseño etc No. 56. 1998. Pg. 37

como parte de la vida cotidiana de Parra. Antes de ser objeto artístico hace parte de la realidad doméstica del antipoeta de manera que yuxtapone la vida cotidiana con la producción artística. Así, como Parra es transgresor en términos lingüísticos a través de su obra escrita, también lo es en términos de su modo de habitar, encontrando un enlace directo con la transgresión de *lo doméstico* manifestada por las vanguardias artísticas del siglo XX abordado en el capítulo anterior.

En este contexto, la casa actúa como contenedor de objetos y operaciones prácticas. La domesticidad de Parra estuvo determinada por la continua experimentación en el interior de su casa. En este sentido, bajo la lógica de un escenario hermético en donde se presentan experimentos prácticos y en donde opera solo el poeta con sus objetos/instrumentos es que se plantea la hipótesis de que puede entenderse la casa de La Reina bajo la figura de una *casa-laboratorio*. La doble condición de los objetos con los que trabajaba Parra, que son tanto domésticos como artísticos, les confieren una cualidad híbrida. Esta característica híbrida de los objetos en la que existe una ambigüedad entre lo que es parte de la obra de Parra y lo que no, no solo se limita a los objetos contenidos, sino al contenedor en sí mismo, es decir a la casa.

A black and white photograph of a wooden structure, possibly a book cover or a wall, with the Roman numeral IV centered in the lower half. The wood is weathered and shows various textures and grain patterns. The numeral is white and stands out against the darker wood.

IV

“La ciencia junto al sentido teórico debe poseer una dirección práctica”

Nicanor Parra (1937)¹

“la ausencia de espacios se convirtió en el sello distintivo de los laboratorios modernos, como sucedió con las instituciones modernas en general. Marca el laboratorio como una forma social que viaja y es fácil de adoptar, porque parece que no está arraigado en ningún terreno cultural en particular sino, más bien, en una modernidad universal”

Robert Kohler (2008)²

¹ Parra, Nicanor. *“Antiprosas, René Descartes”*. (Memoria grado de profesor de Matemática y Física). Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago, 2015 (1937). Pg. 118

² Kohler, Robert E. *“Lab History: Reflections”*. The University of Chicago Press on Behalf of the History of Science Society. Isis, Vol. 99, No. 4, 2008. Pg 766

LA CASA-LABORATORIO

La Casa como Experimento

Duchamp, además de ser uno de los principales exponentes de las vanguardias nacidas en la primera mitad del siglo XX, fue una gran influencia y referente para las neovanguardias artísticas de los sesenta y setenta. Esto se fundamenta en la actitud “desinteresada” hacia el arte, la desaparición del artista y la relación arte-mercancía.⁷² La figura de Andy Warhol, perteneciente al *pop-art*, movimiento artístico surgido en este contexto, y su trabajo en *The factory* (1963-1968) es un caso que ilustra las condiciones en las que la domesticidad se yuxtapone con un modo de producción.

No existe evidencia que certifique una relación directa entre Parra y Warhol. A pesar de que ambas prácticas confluyeron temporalmente, su obra tiene un carácter transgresor, y ambos reconocen cierta cercanía con la obra de Duchamp, nunca confluyeron en un mismo lugar. Su vínculo está ligado al círculo intelectual en el que estaban inmersos ambos personajes, principal-

⁷² Iversen, Margaret. “*Readymade, Found Object, Photograph*”. En: *Art Journal*; 2004, Vol 63, Pg. 47

mente en su relación con Allen Ginsberg, reconocido poeta *beatnik*. Ginsberg hizo parte del Encuentro de Poetas Americanos en 1960 que tuvo lugar en Concepción; “vino por una semana y se quedó tres meses, la mayor parte del tiempo en la casa de Nicanor Parra, en La Reina”⁷³ [Fig 19]. Años después hizo parte de dos películas de Warhol: *The couch* (1964) y *Screen shot test* (1966) ambas filmadas en la fábrica [Fig 20].

The factory actuaba como una casa abierta, un lugar en donde la fiesta y el trabajo se mezclaban generando un desorden aprovechado para el uso improvisado del espacio⁷⁴. Warhol era el activador de estas condiciones en donde objetos y personas operaban como herramientas a los designios del artista⁷⁵. El modo de producción en *The Factory* giraba en torno al artista norteamericano y funcionaba en la medida que Warhol disponía. A su vez, personajes como Billy Linich, Gerard Malanga⁷⁶, los múltiples modelos, poetas, artistas y desprevenidos eran fundamentales en el funcionamiento del espacio⁷⁷. Tanto las películas, las fotografías y la producción

⁷³ Simonetti, Marcelo. “Parrabeat: Nicanor y los poetas beatnik”. La Tercera, Culto, 2018. Consultado el 28/10/2018 en: <http://culto.latercera.com/2018/01/23/parrabeat-nicanor-los-poetas-beatnik/>

⁷⁴ Abalos, Iñaki. “La Buena Vida, Visita Guiada a las Casas de la Modernidad”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005 (2000). Pg. 126-127

⁷⁵ Finkelstein, Nat. “Andy Warhol, The Factory years”. Powerhouse Books, Nueva York 2000. Pg. 11

⁷⁶ Billy Linich (Encargado del espacio y de mantener la pintura plateada distintiva). Gerard Malanga (Encargado de traer modelos y artistas al espacio).

⁷⁷ “El tamaño de la Factory y la variedad de sus actividades crearon un escenario diversificado, con focos de actividad aquí y allí, con meros espectadores mezclados entre gente que estaba trabajando o haciendo algo. La mayoría de los intrusos se limitaban a pasearse y a lanzarse miradas heladas. Nadie parecía seguro de quienes eran los otros y de que estaban haciendo allí. Todos intentaban captar la atención de Andy. El galvanizaba a la gente con solo pasar por su lado, pero su expresión pocas veces revelaba si ignoraba a sus visitantes voluntaria o involuntariamente.”. Bourdon, David. “Warhol”. Editorial Anagrama, Nueva York 1989. Pg. 179-180



Nicanor Parra, junto a Allen Ginsberg y Mario Benedetti en el Encuentro de Poetas Americanos desarrollado en Concepción en 1960. [Fig 19]



Screen Shot Test (1966), fue una serie de cortometrajes en forma de retratos de diferentes personajes filmado en The Factory. En la imagen Allen Ginsberg. [Fig 20]



The Factory, fue el hogar/taller de Andy Warhol en el periodo comprendido entre 1963 a 1968. Fue el lugar principal de creación del artista neoyorquino. [Fig 21]

de las esculturas de Warhol implicaban una cadena jerárquica de producción, convirtiendo los objetos producidos en serie en su principal expresión artística⁷⁸. Tal como lo identifica John Cale: “No fue llamada la Fábrica por nada. Fue donde ocurrió la línea de montaje de las serigrafías. Mientras una persona estaba haciendo una serigrafía, otra persona filmaría una prueba de pantalla”⁷⁹ [Fig 21].

Tanto en el caso de The Factory y Warhol como en la Casa de La Reina de Parra existe un vínculo entre un modo de producción y un espacio en el que se desarrolla. Si las lógicas de la fábrica son asociadas al espacio y al modo de operar de Warhol, vale preguntarse: ¿cuál es la cualidad particular que el modo de producción identificado le confiere a la casa en La Reina?. De igual forma hasta este punto se ha abordado la casa como contenedor de objetos y de operaciones prácticas, pero la casa en sí misma, como objeto, presenta condiciones particulares que pueden dar pistas respecto a qué tipo de casa es.

Vale mencionar dos cualidades particulares propias de la casa que le dan atributos particulares: la primera se inscribe en su progresiva construcción. En 1958, Nicanor Parra adquiere el sitio en donde se emplazarían dos casas mediaguas prefabricadas: el “*living*” y la “capilla” denominadas así por el propio Parra. Con el tiempo, a estas dos construcciones iniciales se le fueron añadiendo nuevos espacios. Es así como en 1973 se le hace una adición a la capilla; cinco años después, en 1978, se

⁷⁸ Bourdon, David. “*Warhol*”. Editorial Anagrama, Nueva York 1989.. Pg. 185

⁷⁹ Jones, Jonathan. “*My 15 minutes*”. Entrevista John Cale, respecto a su relación con Warhol. John Cale (1942), Fundador junto a Lou Reed, de la banda neoyorquina The Velvet Underground. Consultado en <https://www.theguardian.com/culture/2002/feb/12/artsfeatures.warhol>

construye el pabellón de dormitorios, obra de Francisca Parra (hija de Nicanor Parra). Finalmente, en 1986 aparece la “Pagoda”, planteada por Kim Cordua. De esta manera, la conformación de la casa surge a partir de la adición progresiva de recintos, y a la participación de personas cercanas a Parra.

La segunda condición está relacionada con la construcción de la casa a partir de escombros y objetos. Así como en la conformación de sus *Trabajos prácticos*, Parra utilizó objetos pre-existentes e implementó la misma lógica en la constitución de su casa al usar escombros. Es en el límite de la casa, es decir, en sus muros en donde es más evidente esta condición.

En el texto *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966), Robert Venturi aborda diferentes manifestaciones en las que la arquitectura es capaz de ser compleja y contradictoria a partir de su riqueza y ambigüedad⁸⁰. Una de las manifestaciones de la contradicción en la arquitectura más importantes, según el autor, se encuentra en el contraste entre el interior y el exterior de una obra. Venturi, al abordar diferentes casos que constituyen la base de su argumento a lo largo del texto, se enfoca fundamentalmente en encontrar las relaciones y diferencias entre el exterior y el espacio interior. En torno a esto concluye que “la arquitectura se da en el encuentro de las fuerzas interiores y exteriores de uso y de espacio. Estas fuerzas interiores y ambientales son generales y particulares, genéricas y circunstanciales. La arquitectura como muro entre el interior y el exterior es el registro espacial y el escenario de este acuerdo”⁸¹. El muro, en este sentido, toma el

⁸⁰ Venturi, Robert. “Complejidad y Contradicción en la Arquitectura”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2014 (1966). Pg. 25

⁸¹ Ibídem. Pg. 139

protagonismo como un hecho arquitectónico⁸², como el mediador entre interior y exterior.

En relación al caso de estudio, es necesario remarcar las contradicciones entre el exterior y el interior de la casa de La Reina a partir de la condición particular de los muros que demarcan sus límites. Al observar el muro del *living* que da hacia el patio trasero, esta cualidad queda manifiesta en el momento en que Parra superpone una ventana a la pared exterior, sin que exista un vano. Es decir, existe como objeto en la fachada externa, pero no influye interiormente. La ventana, en este caso pierde su condición de uso y se convierte en un objeto particular impuesto a la casa por el propio Parra [Fig 22]. De igual forma, al observar las fachadas externas e internas de la capilla y el pabellón de dormitorios es posible identificar que existe una diferenciación clara entre ambas. El mismo muro se presenta como una adición de elementos independientes, en donde no hay correspondencia entre el exterior y el interior [Fig 23]. En ambos casos el muro, no solo se convierte en un hecho arquitectónico de acuerdo al argumento de Venturi por mediar entre el exterior y el interior; sino que actúa como el registro de las acciones del propio Parra, que es tanto constructor como habitante de la casa.

Sumado a estos casos relacionados con los límites físicos de la casa, aparecen objetos singulares como la antena de dos metros de diámetro ubicada sobre el *Living*, denominada por el propio Parra como “Andrea 2000”. En los jardines se sitúa una bañera que el poeta asociaba a Vicente Huidobro y numerosos respaldos de cama son usados como las barandas que delimitan las terrazas [Fig 24].

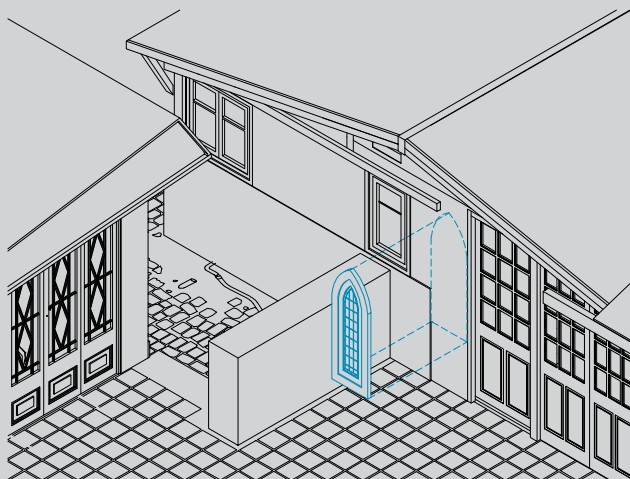
⁸² Venturi, Robert. “Complejidad y Contradicción en la Arquitectura”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2014 (1966). Pg. 138

En este punto es necesario hacer una síntesis de las dos cualidades particulares que se han identificado alrededor de la casa de La Reina: una se expresa en el modo de producción identificado y en cómo la casa actúa a manera de contenedor de objetos y operaciones prácticas. La segunda es cuando el límite entre los objetos contenidos y la propia casa se desdibuja, en este caso actúa no solo como contenedor, sino como contenido. Así como existe una relación entre las figuras de Andy Warhol y Marcel Duchamp, con *The factory* y el *Départamento-estudio* respectivamente, se plantea la hipótesis de que la casa de La Reina de Nicanor Parra trasciende no solo la idea de lo doméstico, sino que la casa en sí misma tiene una condición híbrida en donde se experimenta tanto con los objetos al interior de la casa, como con la casa en sí misma.

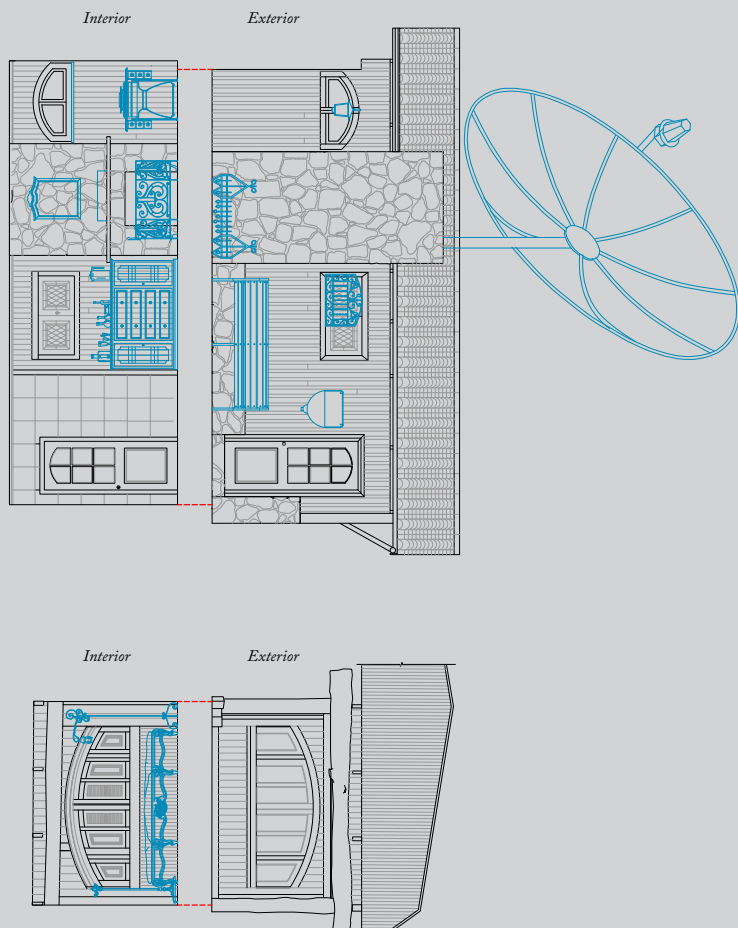
A diferencia de Warhol o Duchamp, Parra no era artista y él mismo lo decía. En torno a los *Trabajos prácticos* declaraba: “no son obras artísticas sino trabajos prácticos. Aunque para algunos sí lo son. Desde luego para la Universidad de Valencia y la de Chicago lo fueron, probablemente para Chile no”⁸³. De igual forma, él no creaba o inventaba nada, afirmaba: “...Yo prefiero seguir buscándole el cuesco a la breva. O la quinta pata al gato. No me gusta la palabra «crear», la encuentro enorme”⁸⁴. De acuerdo a esto y observando la obra de Parra es posible determinar que el poeta trabajaba con objetos preexistentes a los cuales transformaba y de esta manera más que crear o inventar, había una lógica de experimentar. Esta idea de experimentación no es

⁸³ Espina, Verónica. “Nicanor Parra, *Trabajos Prácticos*, *Engendros visuales del anti-poeta*”. Revista Diseño etc No. 56. 1998. Pp. 43

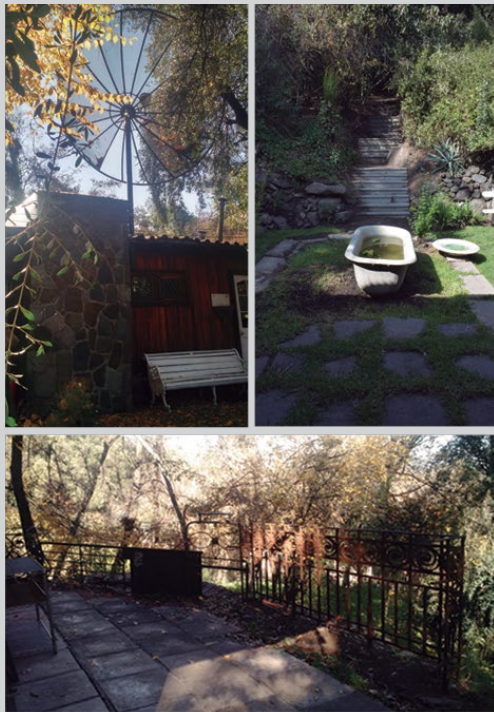
⁸⁴ Cárdenas, María Teresa ed. “*Así hablo Parra en el Mercurio*”. Larraín, Ana María. “Nicanor Parra: *«¿ Remember: hacéis mal en sacarme de mi tumba»*”. El Mercurio Aguilar 2011 (1990). Pg. 133



La ventana sobrepuesta en el muro sin vano, al perder su condición de uso se transforma en un objeto particular impuesto por Parra a la casa. . [Fig 22]



En la casa no solo se hace evidente su constitución a partir de partes y escombros, sino que pone de manifiesto la contradicción entre el interior y el exterior de la casa a través del muro.
Imagen superior, Fachada sur del Living. Imagen inferior, Fachada sur Capilla [Fig 23]



Aparecen en la casa elementos singulares impuestos por Parra, convirtiendo a la casa en sí misma en objeto de experimentos. En las imágenes “Andrea 2000” (Antena), Bañera vinculada a Vicente Huidobro y Barandas de las terrazas (Respaldos cama)

[Fig 24]

ajena a Nicanor Parra, ya que supo combinar su faceta poética con la científica⁸⁵.

Una situación que ilustra el vínculo entre lo poético y lo científico aparece en el origen del término *Trabajo práctico*. Parra sostenía que “el nombre nació de un par de palabras que me llamaron la atención desde que yo era muchacho. De cuando estudiaba Física en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile (1933). Resulta que durante la semana trabajábamos con ecuaciones no más y los miércoles en la tarde –gran día gran –pasábamos al *laboratorio* para realizar los *trabajos prácticos*. Siempre me sorprendió el sonido y lo que encerraba esta expresión. Y de ahí surgió el nombre”⁸⁶. Bajo esta afirmación del propio Parra en torno a la figura del laboratorio y las condiciones asociadas a la casa antes identificadas, se plantea la hipótesis de que la casa opera bajo la figura de una casa-laboratorio.

Así como los objetos y la casa en sí misma operan bajo una condición híbrida en la que todo tiene el potencial de ser transformado por Parra. La figura del laboratorio a la cual se hace referencia es al origen más heterogéneo del término. *Laboratorio* ha sido atribuido a

⁸⁵ Ambas facetas se desarrollaron en simultáneo. Sus estudios iniciales en Física y Matemática en 1933 en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, fueron antecedidos por estudios en humanidades en el *INBA* un año antes. En 1943, recibe una beca para estudiar mecánica avanzada en Brown University, habiendo publicado ya *Cancionero Sin Nombre* (1938) y *Sinfonía de Cuna* (1942). Su estadía en Oxford, gracias a una beca para estudiar Cosmología en 1949 se transformó en la etapa en donde Parra formuló las bases para lo que luego se conocería como la antipoesía a partir de la lectura de T.S. Eliot, William Blake y Ezra Pound. En su regreso a Santiago, continuó desarrollando su trabajo poético publicando sus obras más reconocidas como *Poemas y Antipoemas* (1954), *Versos de Salón* (1962), *Obra Gruesa* (1969), entre otras. Paralelo a su labor docente, impartió clases de física, matemática y poesía, tanto en el exterior, como en la Universidad de Chile entre 1972 y 1994.

⁸⁶ Espina, Verónica. “Nicanor Parra, *Trabajos Prácticos*, *Engendros visuales del antipoeta*”. Revista Diseño etc No. 56. 1998. Pg. 34-38.

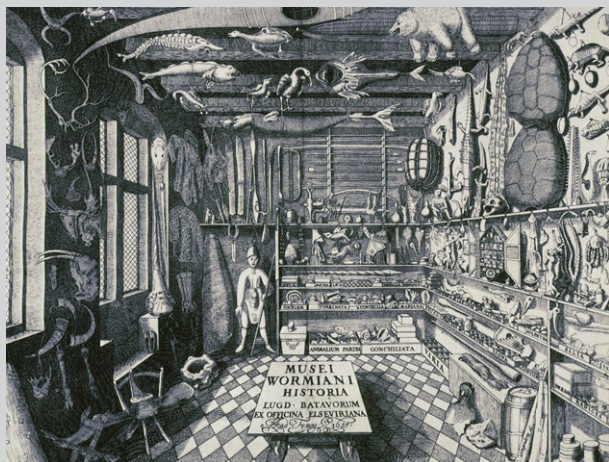
múltiples condiciones espaciales, antes de ser reducido al entorno artificial, pulcro, con aparatos y utensilios para la experimentación que se implementó a lo largo del siglo XX. Una primera aproximación al término puede encontrarse bajo la figura del gabinete de curiosidades del siglo XVII. El gabinete funcionó bajo la idea de la recolección y conservación de objetos particulares, tanto naturales como artificiales. Al respecto Nikolaus Pevsner afirma “El *Kunstammer* o gabinete de curiosidades de finales del siglo XVII y del XVIII mezclaba no solo la escultura con la pintura, sino también los objetos propios de las ciencias naturales, tipos de rocas, corales, rarezas”⁸⁷. En su origen no había un límite claro en el tipo de objetos que se contenían en estos espacios, de igual forma, existía una mezcla de usos, entre la exhibición y la experimentación [Fig 25].

En el siglo XIX, el término *laboratorio* fue usado para la designación de un pequeño espacio —usualmente el sótano o cuarto trasero— subordinado a una institución matriz: el museo⁸⁸. En este contexto, el laboratorio fue progresivamente separándose y estableciéndose como una entidad propia. Como afirma Greame Gooday en tanto “los museos evolucionaban hacia instituciones dedicadas más a la exhibición y educación públicas que a la investigación y la capacitación”, los científicos encontraron el laboratorio como el lugar ideal para la investigación⁸⁹. A su vez, espacios como cocinas o talleres domésticos, por su condición experimental/práctica, establecieron el hogar como el lugar en donde

⁸⁷ Pevsner, Nikolaus. “*Historia de las tipologías arquitectónicas*”. “*Museos*”. Editorial Gustavo Gili Barcelona, 1979. Pg. 134

⁸⁸ Gooday, Graeme. “*Placing or replacing the laboratory in the History of Science*”. *Isis*, Vol. 99, No. 4, 2008. Pg. 787

⁸⁹ Ídem. Pg. 787



La condición espacial y funcional híbrida de los gabinetes de curiosidades o Kunstkammer, hacen parte de las primeras aproximaciones a la idea del Laboratorio. Grabado Gabinete de Curiosidades Ole Worm, 1655 [Fig 25]

se practicaba “el arte del laboratorio”⁹⁰. Al no tener acceso a un espacio institucional, el espacio doméstico se convirtió en el lugar ideal para la experimentación. En otros casos el laboratorio era el espacio complementario al taller industrial en donde se probaba y medía antes de la producción en masa de algún objeto⁹¹. En términos generales, el origen del término laboratorio tiene su raíz en condiciones espaciales híbridas en donde se combinaban diferentes condiciones de uso.

El científico Thomas Alva Edison fue continuamente citado por el propio Nicanor Parra tanto en entrevistas como en su obra, como lo refleja el *Trabajo práctico* el «*Insecto de Edison*» [Fig 26], es un caso vinculable a la condición híbrida del laboratorio y a la casa de La Reina. Menlo Park fue el lugar de residencia y de trabajo de Edison entre 1876 y 1886 [Fig 27]. El lugar fue constituyéndose como un complejo híbrido en usos y espacios en donde se yuxtapusieron las condiciones de casa, taller, fábrica y laboratorio. En este contexto el laboratorio era el lugar donde se comprobaba el debido funcionamiento de las invenciones para su producción en masa en el taller/fábrica. Debido a esta forma de operar, el sitio acuñó el nombre de “Fábrica de inventos”⁹². En este espacio “el trabajo experimental del laboratorio y las labores inventivas del taller se fusionaron en un todo sin fisuras, especialmente en el trabajo sobre el telégrafo y la luz eléctrica”⁹³. La condición híbri-

⁹⁰ Gooday, Graeme. “*Placing or replacing the laboratory in the History of Science*”. Isis, Vol. 99, No. 4, 2008. Pg. 795

⁹¹ Ibidem. Pg. 792

⁹² Consultado en: <http://www.menloparkmuseum.org/history/thomas-edison-and-menlo-park/#menlo-park>. El día 01/11/18

⁹³ Gooday, Graeme. “*Placing or replacing the laboratory in the History of Science*”. Isis, Vol. 99, No. 4, 2008. Pg. 794

da de este lugar estaba dado por la yuxtaposición entre la experimentación práctica y la invención con temas relacionados a la producción en masa y los asuntos domésticos del propio Edison.

De la misma forma en la que se pueden encontrar vínculos entre el caso de estudio y el origen más heterogéneo del término *laboratorio*, se pueden establecer conexiones con la condición moderna del término, especialmente en su forma de operar. Además de su planteamiento sobre la teoría ‘actor-red’—abordado en el capítulo anterior—, Bruno Latour también ha desarrollado parte de sus investigaciones alrededor del espacio del laboratorio y sus implicancias en términos científicos y sociológicos. En *Give me a laboratory and I will raise the world* (1983), a partir del estudio del laboratorio de Louis Pasteur identifica algunas condiciones propias del funcionamiento de este tipo de espacio. A lo largo del texto se evidencian tres condiciones bajo las cuales opera este tipo de espacio: el *trabajo de campo*, la *experimentación* y la *publicación*. Además, explica que es en el espacio hermético del laboratorio, al cual solo tiene acceso el científico y sus colaboradores, en donde hay una *traducción* de la información recopilada en campo y al cual el público solo tiene acceso a través de una publicación o exposición⁹⁴. Es así como el laboratorio adquiere una cualidad inherente de ser en *ese* espacio, y no en otro, en donde se llevan a cabo los descubrimientos científicos.

En este sentido se puede realizar una lectura de la casa de La Reina y el modo de producción a partir

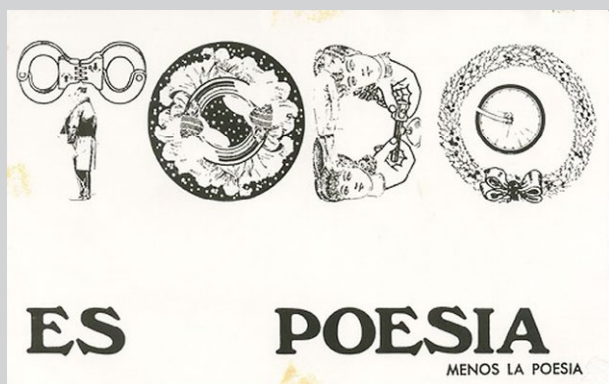
⁹⁴ Knorr-Cetina, Karin, Mulkay, Michael ed. “*Science observed, perspectives on the social study of Science*”. Latour, Bruno. “*Give me a laboratory and I will raise the world*”. Sage Publications 1983. Pp. 141-171



Trabajo Práctico "El Insecto de Edison" [Fig 26]



Menlo Park, Complejo de edificios pertenecientes a Thomas Alba Edison. La condición híbrida del espacio, estaba dado por la multiplicidad de usos. Allí se estableció la casa del científico, su laboratorio, un taller/fabrica y una casa de empleados. [Fig 27]



Artefacto Visual “Todo es Poesía, Menos la Poesía” [Fig 28]

de las condiciones propias del laboratorio planteadas por Latour. Al trabajar con objetos domésticos de su contexto inmediato, Parra yuxtapone los instrumentos o artefactos con la materia prima de trabajo, no hay distinción entre ambos, a la vez que no son objetos externos ya que están ahí mismo. De igual forma es en *ese* espacio, al igual que en el laboratorio, en donde se da la experimentación. Aplicado en el caso de estudio, el modo de producción –lo *encontrado*, la *energía potencial* y el *vínculo con el lenguaje*– representa esta experimentación. Bajo el planteamiento de Latour descrito con anterioridad, el *trabajo de campo* y la *experimentación* se dan en el espacio de la casa sin perder la condición doméstica de la misma. La tercera etapa; la publicación está dada por la exposición y publicación de los *Trabajos prácticos*. Los objetos pierden su calidad doméstica siendo reemplazada por una condición pública. Por medio de esta transformación, las personas se enteran de lo que ocurre en el ambiente privado y hermético de la casa de Parra.

Tomando como referencia el caso de T.A. Edison y el origen híbrido del laboratorio en donde los límites entre experimentación y otros usos asociados no era tan claro, se puede reafirmar la idea de la casa de La Reina como una casa-laboratorio. Allí se transgrede el límite de la idea de lo doméstico a partir de las operaciones prácticas que realizaba Parra. De igual forma, la condición híbrida y ambigua de estos objetos que son tanto artísticos como domésticos se traspasa a la casa en sí misma. La casa es laboratorio e instrumento de experimentación de Parra. Sumado a esto, las operaciones prácticas que determinan el modo de producción de Parra sugieren otro vínculo con la idea del 'laborato-

rio', especialmente en términos del entorno hermético de este tipo de espacio y la manera de operar a partir de tres condiciones: el trabajo de campo, la experimentación y la publicación. Finalmente, así como Parra afirmaba que todo tenía el potencial de ser parte de su obra, a través de su *Artefacto visual* "Todo es poesía" [Fig 28], vale preguntarse hasta qué punto al activar un modo de producción en base a objetos sumamente cotidianos, la condición de la casa-laboratorio es una cualidad potencialmente aplicable a todo tipo de casa.

BIBLIOGRAFÍA

— Allende, Felipe; Arbea, Antonio; Barceló, Joaquín; Goic, Cedomil; Góngora, Mario; Guzmán, Jorge; Jara, Alvaro; Lihn, Enrique; Morales, José Ricardo; Vial, Juan de Dios; Parra, Nicanor. “*Manuscritos*”. Revista Manuscritos. Departamento Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1972.

— Gottlieb, Marlene. “*Del antipoema al artefacto al ...: La trayectoria poética de Nicanor Parra*”. Hispamérica, Año 2, No. 6. Saul Sosnowski, 1974.

— Diez, Cristina; Durá, Carlos; Rico, Amparo; Mattalia, Sonia. “*Parra, Artefactos Visuales*”. Introducción “Justificación teórica”. Parra, Colombina (Curadora exposición). Dirección de extensión/pinacoteca Universidad de Concepción. 2002.

— Rossi, Aldo. “*La Arquitectura de la Ciudad*”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2015 (1978).

— Venturi, Robert. “Complejidad y Contradicción en la Arquitectura”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2014 (1966).

— Certeau, Michel de. “*La Invención de lo Cotidiano*”. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México, 2000 (1979).

— Rybczynski, Witold. “*La Casa Historia de una Idea*”. Editorial Nerea, Madrid. 2009 (1986).

— Lukács, Witold. “*The Bourgeois Interior: Why the most maligned char-*

acteristic of the Modern Age may yet be seen as its most precious asset". The American Scholar, Vol. 39. The Phi Beta Kappa Society, 1970.

— Benjamin, Walter. "*The Arcades Project*". *"Paris, the Capital of the Nineteenth Century"*. The Belknap of Harvard University Press, Cambridge Massachusetts. 1982.

— Molesworth, Helen Anne. "*At Home With Duchamp: The Readymade and Domesticity*". (Disertación/Tesis doctoral filosofía). Cornell University. 1998.

— Huyssen, Andreas. "*Después de la gran división*". Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2002 (1986).

— Bürger, Peter. "Teoría de la Vanguardia". Editorial Las Cuarenta, Buenos Aires 2009 (1974).

— Hudson, James. "*The Material Culture of the SoHo Artist*". Material Culture, Vol. 16, No. 3. International Society for Landscape, Place & Material Culture, 1984.

— Arendt, Hannah. "*La Condición Humana*". Editorial. Paidós SAICF. Buenos Aires, 2005 (1958).

— Iversen, Margaret. "Readymade, Found Object, Photograph". En: Art Journal; 2004, Vol 63.

— Bennet, Jane. "*Vibrant Matter, A Political Ecology of Things*". Duke University Durham and London, 2010

— Latour, Bruno. "*Re ensamblar lo Social, Una introducción a la teoría del actor-red*". Ediciones Manantial. Buenos Aires, 2008 (2005).

— Parra, Nicanor. "Antiprosas, René Descartes". (Memoria grado de profesor de Matemática y Física). Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago, 2015 (1937).

— Abalos, Iñaki. "*La Buena Vida, Visita Guiada a las Casas de la Modernidad*". Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005 (2000).

- Quezada, Jaime. “*Biografía de Nicanor Parra*”. Revista Chilena de Literatura No. 39 (1992).
- Porta, Marcelo. “*Sobre Clases y Fotografías de Nicanor Parra*”. Revista Chilena de Literatura, No. 91 . Universidad de Chile 2015.
- Morales, Leonidas. “*La Poesía de Nicanor Parra, Capítulo IV La Anti-Poesía: Estructuras Formales*”. CEME- Archivo Chile, p. 1; http://www.archivochile.cl/Cultura_Arte_Educacion/np/s/npsobre0017.pdf
- Gooday, Graeme. “*Placing or Replacing the Laboratory in the History of Science*”. Isis, Vol. 99, No. 4, 2008.
- Knorr-Cetina, Karin, Mulkay, Michael ed. “*Science Observed, Perspectives on the Social Study of Science*”. Latour, Bruno. “*Give Me a Laboratory and I will Raise the World*”. Sage Publications 1983
- T.A. Edison and Thomas A. Edison. “*Progress At Menlo Park*” Scientific American, Vol. 41, No. 4. Julio 26, 1879.

— Livingtone. David N. “Making Space for Science (Produktion von Räumen der Wissenschaft)”. Erdkunde, Bd. 54., H. 4, 2000.

ENTREVISTAS

- Cárdenas, María Teresa ed. “*Así hablo Parra en el Mercurio*”. Valdés, Cecilia. “*Nicanor Parra: La verdadera seriedad es cómica*”. El Mercurio Aguilar 2011 (1989)
- Cárdenas, María Teresa ed. “*Así hablo Parra en el Mercurio*”. Sierra, Malú. “*Otro Nicanor Parra ha nacido*”. Revista El Domingo 1982. El Mercurio Aguilar 2011.
- Cárdenas, María Teresa ed. “*Así hablo Parra en el Mercurio*”. García, Macarena. “*Nicanor Parra: No hay que dejarse tragar el discurso cuico*”. Cuerpo E, Artes y Letras, 2006. El Mercurio Aguilar 2011
- Reuter, Sabine. “Nicanor Parra en su casa: La idea central es el laberinto”. La Época, Espacios, decoración, arquitectura, diseño, jardines (suplemento). Santiago, 28 mayo 1994.

— Espina, Verónica. “Nicanor Parra, Trabajos Prácticos, Engendros visuales del antipoeta”. Revista Diseño etc. No. 56. Santiago, 1998.

— Costa, Lucas Ed.. “Chanchullos, Parra antes de las Cruces”. Lertzundi, Patricio. ‘Ene Pe sometido a interrogatorio (1972), Nicanor Parra: antes y después de Jesucristo. Antología de artículos críticos’. Ed. Gottlieb, Marlene. Princeton: Linden Lane Press, 1993. 383-399 Impreso. Alquimia Ediciones. 2014, Pg. 33

— Arroyo, Guido Ed. “Chanchullos, Parra antes de Las Cruces, extractos de entrevistas de Nicanor Parra”. Alquimia Ediciones 2014. P. 66. Entrevista Piña, Juan Andres. “Nicanor Parra: La Antipoesía no es un juego de salón”. Conversaciones con la poesía chilena. Santiago: Pehuén Editores 1990.

— Simonetti, Marcelo. “Parrabeat: Nicanor y los poetas beatnik”. La Tercera, Culto, 2018. Consultado el 28/10/2018 en: <http://culto.latercera.com/2018/01/23/parrabeat-nicanor-los-poetas-beatnik/>

DOCUMENTALES

— Cahn, Guillermo (dirección y montaje). Documental “Cachureo apuntes sobre Nicanor Parra”. TVN, 1977.

— Marra, Sergio (Director). Documental “Materiales de Demolición” año 2001. Fragmento charla dictada en la Universidad de Concepción, 2001.

— Camiruaga, Gloria, Rosenfeld, Lotty. Documental “Nicanor Parra 91”. Televisión Nacional de Chile. 1991.

— Jiménez Atkin, Victor (Director). “Retrato de un Anti poeta”. Inacap. Año 2009

