



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE  
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y ESTUDIOS URBANOS

# ACRÓPOLIS CALLAMPA

**Contradicciones sin conflicto: De la obra a la casa de Nicanor Parra**

POR

BENJAMÍN HOWARD SEPÚLVEDA

Tesis para optar al título de Arquitecto  
y al grado de Magíster de Arquitectura

Profesores Guía:  
Emilio de la Cerda E.  
Pedro Correa F.

5 de Abril, 2019  
Santiago de Chile

© 2019, Benjamín Howard Sepúlveda



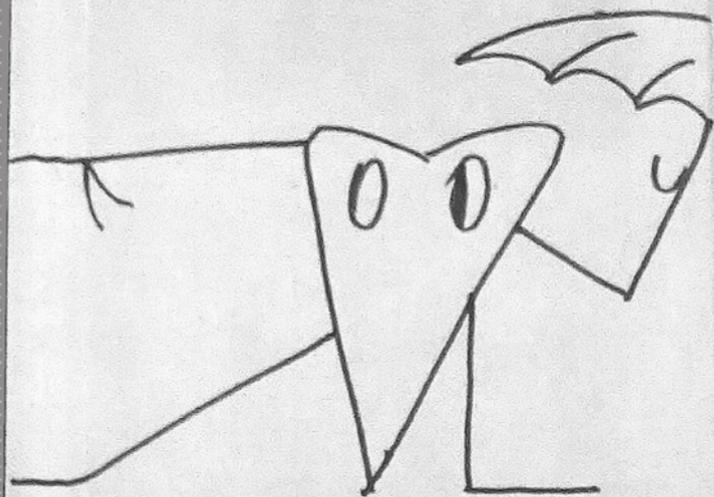


# INDICE

---

INTRODUCCIÓN	4
I. EL ANTI	
Una manera de pasarlo bien	15
II. ANTIGÜEDADES ULTRAMODERNAS	
Domesticidad anti-anticuada	47
III. ANTICASA	
Plataforma y efectos	76
IV. ACRÓPOLIS CALLAMPA	
Conclusiones	119
V. ACRÓPOLIS CALLAMPA, ANTIMUSEO	
Memoria de proyecto	126
Imágenes de proyecto	134
	156
BIBLIOGRAFÍA	

# TAREA PARA LA CASA



Aprender a vivir en la contradicción  
Sin conflicto

# INTRODUCCIÓN

---

Nicanor Parra: En contradicción sin conflicto

Desde gallardas exclamaciones que otrora se escaparían del entendimiento colectivo de lo que es arte, pelepas resignificadas a partir de rotulados como ollas para comer, hasta presidentes colgados en la horca, la obra de Nicanor Parra parece barajar una infinidad de ideas y temas. Entreviendo en el más irónico e infantil de los comentarios la más profunda de las escatologías, las múltiples manifestaciones de su llamada antipoesía, más que encontrar una clave común como mensaje o significado, bien podría entenderse como la construcción de una ideología o metodología.

Es decir, si se buscara resumir a Parra, su forma, relativamente consistente, sería tanto más relevante que su contenido, siempre variable, para conformarse como contenido en sí mismo. Como Marshall McLuhan dice “el medio es el mensaje”, parecería que el medio de Parra, dígase la antipoesía, los artefactos o los trabajos prácticos, constituyen el valor del trabajo del autor sobre el contenido que abarcan.

Pero su diversidad temática no es deleznable, pues es en su amplitud donde el artista encuentra la necesidad de un método que lo aglutine, tal como su propio personaje aglutinaría a la persona que se veía tanto codeándose con la elite intelectual como paseando entre cachivaches de feria. Parra viajaría a las más importantes universidades de Inglaterra y los Estados Unidos, reuniéndose con intelectuales y artistas, y apenas al llegar de vuelta a Chile, se refugiaría en sus casas casi campestres o en la carpa de su hermana Violeta, participando en fiestas con guitarra y zapateos de cueca.

Serían justamente esas fuerzas opositoras las que lo amalgaman y le otorgan sentido. El autor citó innumerables veces a las oposiciones dialécticas, y su propia propuesta incurrió en el prefijo “anti” –cual antítesis– para definir la antipoesía, una propuesta literaria insatisfecha, disconforme y de protesta contra el dogma y la conformidad que la poesía constituía e imponía a una sociedad ajena a sus problemas, necesidades e intereses.

En cuanto a su contenido, la antipoesía se concentraría en abandonar el relato uniforme de la vida y representarla en sus múltiples valores facetas, incurriendo consistentemente en un malabarismo dialéctico entre distintos valores binarios o dispares que, enfrentados, conforman un relato más completo de la realidad que el arte y poesía tradicionales, que se quedaban en el extremo más agradable, presentable o virtuoso, una suerte de historia monumental como la describiría Nietzsche. Diferente de Benjamin, que reaccionariamente buscaría la historia de los perdedores, Parra reuniría ambas.

En cuanto a su forma, la antipoesía influyó en el desarrollo de otras manifestaciones artísticas que rayan lo conceptual e introducen objetos cotidianos dentro del juego lingüístico

gracias a su relatividad restringida, una suerte de fuerza potencial a liberarse en forma de comentarios afines al proyecto antipoético. Estos objetos se acumularon en los distintos interiores de diferentes casas, formando relaciones escalares redundantes y confusas.

Si las oposiciones que le dan sentido a su obra reconocida se filtraron y expandieron a distintas manifestaciones materiales de su vida, en un relato multiescalar que abarca desde la propia antipoesía, sus artefactos y luego los trabajos prácticos, cabe preguntarse cómo la arquitectura, influida por el desarrollo de tales expresiones –y nutrida por las oposiciones que las definen– se constituiría como una obra análoga perteneciente a la propuesta del autor.

Nicanor Parra tuvo cuatro casas: La Reina, Isla Negra, Conchalí y Las Cruces. La primera de ellas, donde vivió gran parte de su vida, concentra la atención de este trabajo debido a la evidente prolongación del carácter contradictorio presente en la obra del autor, primero por la conformación de un interior anticuado y oscuro que contrasta con el carácter vanguardista y contemporáneo de su obra, y, por otro lado, sus cualidades materiales, constructivas y de diseño, que se someterían a contradicciones análogas.

Este estudio propone, por un lado, ofrecer un relato que expanda los límites de un autor ya profusamente estudiado, al relacionarlo con un aspecto postergado o incluso olvidado de su vida, –La casa que habitó y reformó durante varias décadas– como también ofrecer nuevas perspectivas dentro de un campo disciplinar que no ha sufrido con anterioridad el roce con tal complejo y cifrado personaje.

Para ello, se estudian definiciones y alcances de su obra con

tal de ofrecer una interpretación de sus lógicas o método, que será asimismo aplicada sobre el espacio interior con tal de entender tanto las fuerzas que en él operan, como la manera en que se organizan. El mismo esfuerzo es trasladado luego al campo de la arquitectura, que, al comprenderse como una acumulación de partes, presenta una organización análoga a la del interior y complejidades similares a las del propio método literario del autor, enfrentando fuerzas opositoras como la totalidad y la fragmentación, o la temporalidad y la permanencia.

Sobre la antipoesía y sus dualidades, la antigüedad y modernidad, el interior y la arquitectura, este trabajo se plantea como un trabajo constructivo, tanto de experimentación con los materiales que la forman, como domesticándolos para redescubrir sus valores y volverlos operativos para interpretar y entender la casa del autor. Como los elegantes muebles burgueses dentro de una casa construida informalmente a partir de piezas de demolición, el universo de Parra infunde la construcción de un argumento multidisciplinar, ambicioso y probablemente ingenuo o insuficiente, pero con el desafío de que la prolongación de la lógica literaria y artística hacia la arquitectura, terminará por impregnar la casa del poeta, superando su carácter hasta ahora anecdótico.

Esta interpretación devendría en el descubrimiento de que la llamada relatividad restringida por el antipoeta, que esconde en los objetos una energía cautiva a punto de explotar en nuevos significados, no solo existiría también en su casa, aguardando su resignificación dentro de la obra de Nicanor Parra, sino también ofreciendo las piezas para un argumento arquitectónico.

Tal como el universo parriano mezcla constantemente los opuestos, debatiéndose entre lo alto y lo bajo, la oscuridad

y la claridad, lo chabacano y lo erudito, una sola obra de arquitectura podría debatirse entre opuestos similares. La casa en la Reina bien podría abarcar extremos arquitectónicos equivalentes a los presentados por la obra del autor. Un experimento deductivo de esta naturaleza reuniría al epítome de la arquitectura como arte, el templo griego, con la improvisación callejera de la necesidad, las poblaciones.

En un sistema donde el medio es el mensaje, conformándose la antipoesía como un retrato aglutinante de las distintas versiones de la realidad, una “Acrópolis Callampa” podría ser un retrato aglutinante de las distintas realidades de la arquitectura.



CONTRADICCIONES SIN CONFLICTO  
Nicanor y Violeta Parra en la carpa de La Reina, 1966



CONTRADICCIONES SIN CONFLICTO  
Nicanor Parra en Metro de Nueva York, 1984

I



## EL “ANTI”

---

### Una manera de pasarlo bien

La obra de Nicanor Parra ha sido estudiada y revuelta inagotablemente. Probablemente algo de morboso hay en la mente de los mortales al observar tal inexplicable conjunción de chabacanería y erudición, de opuestos que normalmente se anularían y sin embargo coexisten con tal naturalidad. Desde su lápiz, verdades potentes se rebajan a la broma callejera, y así como pierden seriedad, libra a sus lectores del sudor frío de lo ineludible, del gato encerrado, de la condena.

Pero más allá de todo humor, ingenio y tomadura de pelo, la obra de Nicanor Parra es consistente en un esfuerzo por encontrar una verdad, que, si bien es cierta y muchas veces obvia, ha sido consistentemente relegada por la poesía. Tempranamente, el futuro *antipoeta* se daría cuenta de qué se trataría su proyecto; Parra se preocuparía de dismantelar los supuestos, dogmáticos y maquillados, impuestos por los dogmas que la modernidad infundía sobre el cómo hacer arte, aturdiendo a un mundo poético del cual cada vez menos quería ser parte.

La constricción, formalidad y deificación mesiánica de la modernidad habría catapultado un espíritu reactivo en Parra. A través de sus múltiples manifestaciones tanto literarias como artísticas, desde su *antipoesía*<sup>1</sup>, los *artefectos visuales*<sup>2</sup> y los *trabajos prácticos*<sup>3</sup>, siguió una tendencia contra el relato monumental moderno, como explica Adolfo Vazquez Rocca<sup>4</sup>:

*“Nicanor Parra es uno de los primeros grandes descontentos de la modernidad. Lo ha sido de un modo radical y sistemático, poniendo en duda la racionalidad hegemónica de lo moderno en su mismo centro: el discurso humanista. Su poesía, por ello, no se deriva de ningún relato mayor: es más bien, la puesta en duda –sospecha– de todos los relatos totalizadores y sus agentes privilegiados; empezando por la poesía misma, siguiendo con el poeta y terminando con el lector o, al menos, con la lectura idealista de las sumas armónicas, y propiciando, en cambio, una práctica de sustracciones, que hacen del poema una actividad refleja, de reacciones simultáneas; gracias a las cuales se descuentan del lenguaje la sobrecarga interpretativa, las ataduras ideales y metafísicas, líricas y globalizantes, que mal explican la experiencia empírica, la vulnerable cotidianeidad.”*<sup>5</sup>

1 —Principal proyecto y método literario del poeta. Originario de la categorización desprendida del título de su segundo libro, “Poemas y Antipoemas” sufrió múltiples redefiniciones a lo largo de su vida.

2 —Primera incursión en lo visual, el artefacto combina mensajes escritos con imágenes, donde el significado del segundo resume o interactúa con el del primero.

3 —Intervención artística caracterizada por la combinación de un objeto cotidiano y un rotulo con un mensaje como título o comentario. Su asociación tiende a ser irónica y revelar nuevas maneras de interpretar el objeto.

4 —Adolfo Vazquez Rocca es doctor en filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y la Universidad Complutense de Madrid.

5 —Adolfo Vazquez Rocca: “Nicanor Parra: Antipoemas, Parodias y Lenguajes Híbridos. De la Antipoesía al Lenguaje del Artefacto”

La necesidad de oponerse a esta fuerza, casi insuperable, le llevaría a buscar una vereda desde donde contraatacar, lo que configuró un producto binario de oposiciones; la poesía de Parra habría comenzado, según él mismo describió, como un intento de desembelesar a la poesía, achacar a los “poetas de gafas oscuras”, de la “poesía del tonto solemne”, o los “poetas dioses” del *establishment* que “vivían en el Olimpo, olvidados de la vida real”<sup>6</sup>.

La abundancia de sobrenombres y caricaturas era proporcional al desdén del autor. Según ha descrito el crítico literario José Miguel Ibáñez Langlois, la poesía chilena estaba “más bien cargada de oscuridad lírica, de mortal gravedad, de cansancio vanguardista”<sup>7</sup>. Parra, por el contrario, se autodefiniría como un “poeta de la claridad”; contrario al Dios del Olimpo que habla en códigos lingüísticos excluyentes, Parra buscaba ser un mortal como cualquier otro, que hablara “la lengua de la tribu” y pudiese ser escuchado y entendido:

*“¿Si Dios murió, quien lo reemplaza? El poeta. Y eso es modernismo. El poeta como Dios. El poeta como sabelotodo. El poeta como alma noble. El poeta como guía de la sociedad. Bueno, hace mucho tiempo, cuantos años, que publiqué ese poema, que se llama manifiesto. Harán 20 años, más ya, más. Se dice con todas sus letras que el poeta es un hombre como todos. O sea, la idea central de la antipoesía sería la idea de la precariedad humana. Y habría que asumirla esa precariedad. No habría que sacarle el cuerpo a esa precariedad a través de la alquimia verbal modernista.”*<sup>8</sup>

6 —Parra se refería recurrentemente mediante distintos sobrenombres a los poetas del *establishment*.

7 —José Miguel Ibáñez Langlois: “Para leer a Parra”, El Mercurio-Aguilar, Santiago, 2003, p. 9.

8 —Nicanor Parra en el documental “Parra 91”

Parra propuso la *antipoesía* como una respuesta sintética contra la llamada “alquimia verbal modernista”. Entre varias explicaciones, definiciones, *artefactos* propios del autor y trabajos realizados durante décadas por docentes y estudiosos, resulta atractiva una definición simple y escueta que el propio autor entregó entre varias otras: la antipoesía consistiría en “lo mismo que la poesía tradicional, pero con la savia surrealista”<sup>9</sup>.

Aun dentro de la ya mencionada rebeldía no encasillable del autor, resulta ineludible no solo el parentesco entre algunas de sus obras con referentes de la corriente del surrealismo<sup>10</sup>: La función de traer al surrealismo como marco de discusión dentro del contexto de Nicanor Parra, es la condición de ambigüedad y reunión simultánea de extremos que el surrealismo propuso<sup>11</sup> y que la *antipoesía* retomó.

*“El antipoema, que, a la postre, no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista –surrealismo criollo o como quieran llamarlo. Debe ser aun resuelto desde el punto de vista psicológico y social del país y del continente al que pertenecemos, para que pueda ser considerado como un verdadero ideal poético. Falta por demostrar que el hijo del matrimonio del día y la noche, celebrado en el ámbito del antipoema, no es una nueva forma de crepúsculo, sino un nuevo tipo de amanecer poético”*<sup>12</sup>

9 —Ricardo Yamal, “La Antipoesía de Nicanor Parra y su deuda con el Surrealismo”

10 —Un ejemplo de esto es la similitud del Quebrantahuesos (junto a Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky) con el Poem-Collage o del trabajo práctico con el *objet-trouve* o *Poème-objet*, de André Breton.

11 —André Breton, “Manifiesto Surrealista”

12 —Nicanor Parra, “Poetas de la claridad”. Revista Atenea, 1958

Esta relación es abordada por Ricardo Yamal en su texto “La deuda de Nicanor Parra con el Surrealismo”, que explica la influencia de esta corriente en los primeros trabajos del autor, y que perduró a lo largo de toda su creación:

*“(...) Ahora bien, sucede que la poesía de Nicanor Parra de ningún modo puede llamarse surrealista pura. Hay incluso en ella un afán de ironizar las técnicas surrealistas. Pero comparte la preferencia de lo sorprendente a través de la contigüidad, en este caso, la metonimia, y la declarada influencia recibida del surrealismo, según lo ha manifestado el propio Parra. El suyo es un surrealismo posterior, de ningún modo inocente. El acercamiento por medio del surrealismo a Freud le permitirá a Parra desmitificar la cultura a través de lo más escondido del hombre: los sueños, el subconsciente. Para leer un texto de Parra, como bien lo ha dicho Leonidas Morales, citando a Paul Ricoeur, hay que usar el método de la sospecha, despojándose de toda inocencia. Este método de la sospecha ha dicho Leonidas Morales, “consistiría en concebir toda realidad estructurada, ya sea de los sueños, la del lenguaje o de las convenciones sociales, como ‘texto’ en que las significaciones aparentes, obvias, enmascaran otras significaciones profundas. No podemos pues, leer ingenuamente textos semejantes. Lo que se impone es el desnudamiento de lo simulado”. Parece más lícito afirmar que Parra aprovecha el legado surrealista, con la visión del hombre cuyo escepticismo le revela la apetencia y la imposibilidad al mismo tiempo. Escepticismo que no impide que la antipoesía se abra a todas las tendencias en un intento totalizador y, por ello mismo, antidogmático.”<sup>13</sup>*

13 —Ricardo Yamal: “La Antipoesía de Nicanor Parra y su deuda con el Surrealismo”

XI

*Heureux présage*

**On dit que**

**Les FUMEURS ne veulent plus**

**AIDER AU PROGRÈS**

**LA GRANDE DOULEUR**

**parure merveilleuse**

des châtaignes à l'automne.

**pénètre**

**Égratigne et fait rire**

**Le prince charmant**

**CELUI QUI VIVAIT**

*Pour me disculper*

**LE FROID EST REVENU**

**LE DÉSORDRE**

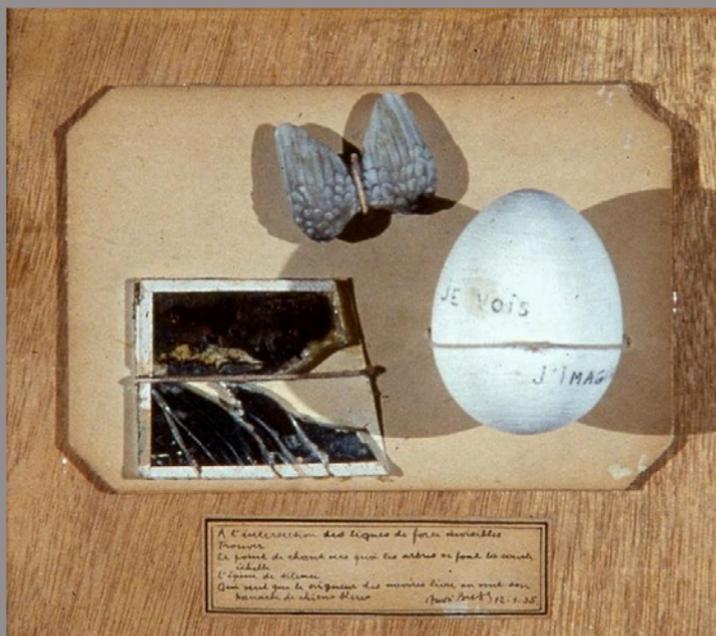
**boucle**

**QUELQUES POÈMES**

**LA CARTE DU TEMPS**

*à manqué jusqu'à présent*





A l'intersection des lignes de force invisibles  
Poursuite  
Le point de choc où se quitte le monde se fonde la chose  
L'objet  
L'œuvre de l'homme  
C'est vers que le programme des nouvelles lignes se voit dessiner  
Rassemble de choses d'elles  
André Breton 1921-1-25

Poème Objet de André Breton



DEMOCRACIA & DICTADURA

Tal como el proyecto surrealista, en su intento de juntar consciente e inconsciente o sueños y realidad, Parra habría querido reunir todas las posibilidades dentro de su obra. Pero a diferencia de los códigos oníricos que dominan el carácter de la obra surrealista, son la crítica hacia la propia poesía mediante su reacción contestataria de la *antipoesía*, el uso y juego irónico del lenguaje, la apropiación del imaginario vulgar y su instrumentalización para atacar a la alta cultura consolidada por poetas previos y contemporáneos, entre otros motivos, los que juegan un rol más relevante dentro de la obra de Parra. Consecuente a ello, las obras tempranas del poeta chileno tuvieron una relación estrechamente similar, pero al mismo tiempo dispar, con los distintos autores de las vanguardias, como Marcel Duchamp o André Breton.

Una posible relación entre Parra y Breton, más que sospechada, no podría entenderse como inocente. La influencia del principal progenitor del surrealismo es fácilmente demostrable en la estrecha relación entre sus obras, aunque más estética y conceptual que respecto a significado e implicancias. Esto es visible si se entabla una comparación entre los *poème collage* de Breton y los *Quebrantahuesos*, que Parra desarrolló junto a Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky, como también en los *poème objet* del francés y los *trabajos prácticos* del chileno. La obra de Breton, realizada a partir de fragmentos que se reúnen para relatar un solo mensaje afín con la forma un objeto que lo inspira, resultaría más similar a un caligrama en reversa (donde el resultado de la forma del enunciado es inspirado por lo que contiene), que el contraste de una instalación fragmentaria e incidental.

Parra habría evitado la conformación de un total, remitiéndose a conservar las piezas con las que dispone en una cualidad inestable, donde son tanto piezas de una obra mayor como fragmentos independientes sin jerarquías ni relaciones directas: los recortes conforman un nuevo total tan arbitrario y simultáneo como el diario que sirvió como fuente material prima. Ello puede relacionarse a una referencia tan temprana como las cortinas que Clara Sandoval, madre del poeta, creaba a partir de retazos de camisas. Esta imagen acompañó toda la vida del autor, y probablemente influyó en la fragmentariedad de su obra.

Esta cualidad fragmentaria y aparentemente caótica, en contraste con el proyecto unitario del surrealismo, es observada por Ricardo Yamal, que describe a Parra en un tono más pesimista:

*“Si el surrealismo quería imponer la esperanza como fundamental al hombre y recuperar una naturaleza primera a través de los contrarios, la poesía de Parra es una búsqueda también, pero una búsqueda desesperanzada. Una actitud distante e irónica es su perspectiva y tono. El ansia de desenmascaramiento le lleva a las zonas más negras. Al anhelo surrealista de encontrar el paraíso perdido, la antipoesía responde con la burla y el escepticismo.”<sup>14</sup>*

Entender el proyecto antipoético como un desarrollo despojado de la ingenuidad del surrealismo, llevaría a proponerlo como otro tipo de desarrollo, que no elude la realidad, sino le hace frente: un ideal más bien realista: “La

14 —Ricardo Yamal: “La Antipoesía de Nicanor Parra y su deuda con el Surrealismo”



Cortinas confeccionadas por Clara Sandoval a partir de retazos de camisas



retratadas en la edición de "Archivo Nicanor Parra 1954-2004"

*diferencia por ejemplo de la poesía dadaísta o surrealista es que fueron poesías de escape de una realidad social. La antipoesía es una poesía de compromiso.*<sup>15</sup>

Mientras su referencia a la *savia surrealista* fue temprana, posteriormente el compromiso aludido a la realidad social le habría llevado a rechazar el surrealismo y comprometerse con un realismo; ya no eran las oposiciones metafóricas entre el consciente e inconsciente o el “matrimonio del día y la noche” lo que conformaría la ideología contestataria del poeta, sino las contradicciones de la propia realidad:

*“Mi obra es realista en el sentido de que trata de ser una crónica del hombre moderno. Una radiografía del mundo actual. Tiendo hacia un realismo integral sin negar los aportes de otras escuelas que, sin duda, pueden enriquecer mi poética. Para mí el realismo no es quedarse en la periferia, en lo anecdótico. A veces las situaciones se iluminan desde dentro y no desde fuera. Me aparto de la fotografía y hurgo lo permanente y transitorio, el momento, lo cambiabile en el plano sensorial y mental. Se me podrá encontrar contactos con los surrealistas o con el realismo mágico de otros. Digan lo que digan, tiendo hacia un realismo de primera agua.”*<sup>16</sup>

Parra daría un giro desde la influencia de las vanguardias europeas hacia una filosofía oriental, que le infundió una interpretación dualista e inclusiva sobre el mundo. Por supuesto, este dualismo inicialmente reforzaría la interpretación surrealista inicial sobre combinar los contrarios (como el día y la noche o consciencia

15 —“Chanchulllos: Parra antes de Las Cruces”, pág. 37

16 —Ibídem, pág. 17

e inconsciente). Pero contrariamente, en lugar de un escapismo de la realidad, la mirada dualista o dialéctica funcionaría como herramienta para absorber todo posible relato en su proyecto, constituyendo un relato *más real*.

*“Crear vida en palabras: realmente eso es lo que me pareció que tenía que ser la poesía. Una vez que se acepta este punto de partida, caben muchas cosas en la poesía: no tan sólo las voces impostadas, sino también las voces naturales; no tan sólo los sentimientos nobles, sino también los otros; no tan sólo el llanto, sino también la risa; no tan sólo la belleza, sino también la fealdad. Me pareció que la clave de todo el problema estaba en la palabra vida; y la antipoesía no es otra cosa que vida en palabras.”*<sup>17</sup>

*“El pensamiento de Lao-Tsé ilumina mucho mejor el camino de antipoesía en el siguiente sentido: la antipoesía no es otra cosa que la poesía de los contrarios, en la antipoesía tiene cabida simultáneamente lo bello y lo feo, el humillado y el aplaudido, la luz y la sombra; el sujeto no se pone a priori de parte de nada, lo que interesa es integrar los contrarios. O sea que en la antipoesía, y perdón por la recomendación, lo que hay en último término es la conjugación del yin y el yang. El nacimiento dialéctico de la antipoesía estaría en el reconocimiento dialectico de la naturaleza. Yo creo que ahí está la gracia y ahí está la fuerza de la antipoesía.”*<sup>18</sup>

*“La poesía mía es fragmentaria. Cada verso, prácticamente, es un cuadrato, una especie de guion. Es un fotograma: la poesía como fotograma. O poesía*

17 —“Chanchullos: Parra antes de Las Cruces”, pág. 25

18 —Ibídem, pág. 20



**ES**

**POESIA**

MENOS LA POESIA

PROCESO DIALECTICO

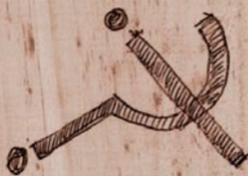
TESIS



ANTITESIS



SINTESIS



“Proceso Dialéctico”, una de varias *Tablitas de Isla Negra*

*tipo linterna mágica. Lo que importa es el movimiento dialéctico de la mente. Los dos polos que puede usted llamar el bien y el mal, la vida y la muerte, el día y la noche, la derecha y la izquierda.”*<sup>19</sup>

Pero no habría que confundir esta inspiración dialéctica con una implantación rigurosa de su metodología; Parra no habría seguido el proceso dialéctico de Hegel<sup>20</sup>, e incluso ironizó sobre él mediante algunas obras<sup>21</sup> y también rechazaría la división analítica del proceso dialéctico (citándolo sarcásticamente en una de las *Tablitas de Isla Negra*) en pos de su resultado sintético y simultáneo.

*“(…) Estos son chistes contradictorios, y tendríamos que arriesgarnos a pensarlos simultáneamente. Esto que estoy diciendo parece que tiene cierto grado de importancia porque es la negación del proceso dialéctico; abajo Hegel, abajo Marx, etc.”*<sup>22</sup>

Si bien la antipoesía sugiere su determinación como la antítesis de la poesía tradicional, habría seguido un esquema sintético en que reunía ambas naturalezas: la obra de Parra no era lo contrario a lo que los poetas hacían, sino más bien se complementaba con lo que ellos dejaban de lado, logrando un producto más complejo y por lo tanto, fiel a la vida misma.

19 “Chanchullos: Parra antes de Las Cruces”, pág. 18

20 El proceso dialéctico, en un desarrollo sostenible indefinidamente en el tiempo, consta de una tesis inicial que es contrariada por una antítesis. A partir de estas dos posiciones conflictivas, se establece una solución intermedia como síntesis, que posteriormente se asume como otra y tesis es contrariada nuevamente por una antítesis

21 —Un ejemplo sería la *tablita de Isla Negra* que describe el proceso dialéctico como tesis (“?”), antítesis (“!”) y una síntesis formando la hoz y martillo comunista (⌘)

22 —Nicanor Parra, en documental “Parra 91” dirigido por Lotty Rosenfeld y Gloria Camiruaga.

Pero si en su obra literaria, su teorización lo despegó de influencias surrealistas como dialécticas, su incursión en las artes visuales establece otro posible punto de conexión: así como la conformación de las obras en base a objetos encontrados, como la relación del *poem collage* con el quebrantahuesos un punto relevante que el surrealismo y la obra de Parra efectivamente comparten es su postura respecto a la producción artística. Paralelo a las observaciones que Walter Benjamin realiza sobre el arte –la pérdida del aura gracias a su reproductibilidad posibilitada por los medios de producción<sup>23</sup>–, Breton cuestiona la cualidad creativa del arte y se propone a sí mismo como un recolector de fragmentos (algo muy “benjaminiano” y “parriano”, a su vez<sup>24</sup>); sus obras son yuxtaposiciones de objetos cotidianos encontrados en prolongados paseos en las ferias de las pulgas que servirían para alimentar la imaginación.<sup>25</sup>

De manera similar, Parra recorrería el mercado persa buscando objetos, anticuarios buscando muebles, casas en proceso de demolición buscando elementos arquitectónicos con los cuales ampliar su casa, y la propia ciudad –en su reconocido Volkswagen– encontrándose con propiedades que compró impulsivamente.<sup>26</sup> Tal relevancia tendría este rol

23 –Walter Benjamin: “The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility”

24 –En “Tesis sobre la filosofía de la historia”, Benjamin plantea abandonar la historia monumental, escrita por los ganadores, en pos de un relato que incluya las múltiples voces que normalmente son olvidadas. La historia ya no sería escrita por los vencedores. El motivo sintético de Parra, inspirado en una observación dialéctica del mundo, implica una postura análoga.

25 –André Breton: “Mad Love” Cuenta cómo paseando con el escultor Alberto Giacometti encuentra una cuchara de madera con una pequeña bota tallada en su mango, imaginándose los significados ocultos que podía originar como *latent possibilities* (posibilidades latentes).

26 –Este método y producción multiescalar sería analizado por Marlene Gottlieb: “Del antipoema al artefacto al... La trayectoria poética de Nicanor

recolector y acumulador, que al ser consultado sobre la creatividad dentro de su producción artística, Parra respondería: “*Nunca fui el autor de nada porque siempre he pescado cosas que andaban en el aire*”<sup>27</sup>. La académica Marlene Gottlieb ha estudiado las distintas manifestaciones artísticas del poeta, y explica:

*“En el artefacto el poeta no inventa imágenes de pequeños mundos individuales. Verbaliza algo que ya existe y que anda disuelto en el aire cultural que todos respiramos. Y el lenguaje que usa es el lenguaje de la colectividad, las frases hechas de los anuncios de televisión y radio, de los lemas políticos, de los carteles, las frases que ya no pertenecen al que las dijo por primera vez sino que son el patrimonio de todos”*.<sup>28</sup>

Si Parra no fue un autor, sino un recolector de lo que “*encuentra en el aire*”, es necesario indagar sobre la naturaleza de lo que se encuentra en el aire: cual es la potencialidad de los objetos encontrados, manipulados, subvertidos y transformados en obras de arte.

Existe variada bibliografía respecto a la complejidad de los objetos inanimados otrora pensados neutrales e inocentes; han estado estrechamente ligados al avance técnico y cultural en la historia, desde el traspaso de un cristianismo conservador y renuente a las posesiones, a un protestantismo trabajador, explotador e inversor

Parra”, sentando un precedente que nos permite ver la posibilidad que, desde la poesía al artefacto, y luego al trabajo práctico, Parra haya podido dar un salto a la arquitectura.

27 —Entrevista realizada el año 2011 al diario español “El País”.

28 —Marlene Gottlieb: “Del antipoema al artefacto al... La trayectoria poética de Nicanor Parra”

como describió Max Weber<sup>29</sup>, hasta la fetichización de la mercancía y la análoga pero inversa reificación del trabajador que describió Karl Marx<sup>30</sup>. De la misma manera en que las vanguardias europeas y ejemplos posteriores como la obra de Parra introdujeron objetos cotidianos al mundo del arte, el rol de los símbolos y del lenguaje concentró gran parte del debate filosófico de la segunda mitad siglo XX, particularmente en torno a campos como la semiótica y el estructuralismo. En su libro “Mitologías” (1957), el filósofo Ronald Barthes establece que los objetos pueden ser apropiados socialmente y constituirse como signos, y, consecuentemente, como mensajes. Ello eculizaría objetos y lenguaje dentro de la misma categoría lingüística, con la agencia de portar mensajes que, según Barthes, constituirían nuevas realidades no comprobadas –o mitos– capaces de ser interpretadas y manipuladas. Según el académico brasileño, Cristian Berrio Zapata:

*“Barthes concluded that every object can pass from a silent existence to an open state of social appropriation, if it can be spoken. As every speech includes a connoted narrative, any object expressed by language may constitute a myth and be connoted in its genesis or appropriation”*<sup>31</sup>

La obra de Nicanor Parra parece seguir este fenómeno: El texto “El hombre a la intemperie” de Carlos Peña describe la desmaterialización lingüística que ofrece su antipoesía, particularmente cuando comienza a incluir abreviaciones, neologismos y palabras de otras lenguas en su discurso, y especialmente cuando los propios objetos pueden contener

29 —Max Weber: “Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism”

30 —Karl Marx: “El Capital”

31 —Cristian Berrio Zapata: “Barthes’ Rhetorical Machine: Mythology and Connotation in the Digital Networks”

parte del discurso. Esto conlleva un desmantelamiento donde Parra demostraría que el lenguaje no sería sino otra ficción, incapaz de representar fehacientemente la realidad, dejando al hombre desnudo (“a la intemperie”). En palabras del propio Parra:

*“Huyo instintivamente del juego de palabras. Mi mayor esfuerzo está permanentemente dirigido a reducirlas a un mínimo. Busco una poesía a base de “hechos” y no de combinaciones o figuras literarias. En este sentido, me siento más del hombre de ciencia que es el novelista que del poeta en su acepción restringida. /.../ Finalmente, estoy en contra de la forma afectada del lenguaje tradicional poético. El lenguaje periodístico de un Dostoievski, de un Kafka o de un Sartre, cuadran mejor con mi temperamento”.*<sup>32</sup>

Parra continúa su crítica a la poesía mediante este vuelco desde las leyes de la literatura hacia las de la ciencia. En su ensayo “Del antipoema al artefacto al...: La trayectoria poética de Nicanor Parra”, Marlene Gottlieb describe cómo el esfuerzo lingüístico se trasladaría hacia los objetos, tal como enunciaba Barthes. Según Gottlieb, mientras Parra se renovaba pasando desde la *antipoesía* al *artefacto*, y luego al *trabajo práctico*, realizaba un salto progresivo desde el lenguaje hacia los objetos cotidianos, donde finalmente se equalizarían en su potencia como signo, en lugar de significante.

Así como del mismo Barthes, existe variada bibliografía respecto a dicho rol polivalente y sujeto a mutaciones en los objetos; artistas, sociólogos, antropólogos, arquitectos (y varios más que no pueden reunirse debido a su

32 —Iván Carrasco: “Discursos de sobremesa y la crisis del canon”

interminable extensión), han escrito sobre los objetos más allá de su aparentemente banalidad, y sobre sus las cualidades extra-objetuales. Lorraine Daston, historiadora de ciencias en la universidad de Chicago, reúne en su libro “Things That Talk: Object Lessons from Art and Science” variados ensayos de distintas personas sobre sus relaciones casi sociales con sus más preciados objetos (como un violinista con su violín).

En esa línea, el antropólogo Arjun Appadurai argumenta que los objetos poseen una vida social, tal como las personas. Con ejemplos tan polémicos como la esclavitud o el aborto, Appadurai explica cómo la mercancía, al cambiar constantemente entre valor de uso y de cambio, no solo variaría su valorización social fetichista –como explicaría Karl Marx en “El Capital” (1867)– sino que agregaría todo cambio a su propia biografía<sup>33</sup>.

Por otro lado, el filósofo, antropólogo y sociólogo, Bruno Latour, propone a la sociología no como una disciplina independiente, sino como un campo abierto que describe cualquier red de relaciones, gracias a la cual los objetos entablarían conexiones tanto entre ellos como sus usuarios o propietarios. Latour se refiere a esta capacidad como agencia y plantea la ANT o “Actor-Network Theory”, donde cada agente, incluidos los objetos, ejerce influencia en la red a la que pertenece.<sup>34</sup>

Pero lejos de la filosofía sobre la cultura material, la incursión de Parra en los objetos como parte de sus operaciones literarias se originaría similar a la de Breton en sus paseos en la feria de pulgas. Al encontrarse con

33 —Arjun Appadurai: “*The Social Life of Things*”

34 —Bruno Latour: “*Do objects have an Agency?*” en “*Reassembling the Social*”



“Les Puces”, el mercado las pulgas más antiguo de París, relatado por André Breton, en *Nadja* y *Mad Love*



LA MAMADERA MORTIFERA  
CRUZADA ANTI- $\text{DDT}$

un objeto que llamara su atención, Breton se preguntaba sobre sus *posibilidades latentes* como futuro objeto de arte<sup>35</sup>. La conceptualización de Breton va más allá que la *agencia* o la “vida social de las cosas”; La idea de las *posibilidades latentes* se acerca y cementa la innegable relación con un concepto que Parra utilizó.

Parra describió uno de sus primeros *trabajos prácticos*, “La mamera mortífera” como una revelación del potencial contenido en el objeto determinado, algo que llamó *relatividad restringida*, un título que con facilidad despierta la sugestión que las *posibilidades latentes*, que Bretón proponía décadas antes. Para Parra, la *relatividad restringida* era un hecho casi científico, apoyado en su docencia en la física, casi como una acción y reacción newtoniana dentro del principio de incertidumbre. El objeto, lejos de ser una cosa inerte, estaría en un tipo de cautiverio, “en una condición inestable a punto de explotar”. Aquella explosión (así como el *artefacto* se habría transformado según el autor, en la explosión de la *antipoesía*) liberó al objeto de su carga contenida y normalmente reprimida por sus regímenes de uso y valor.

*“(…) la producción de sus “trabajos prácticos”, en los que utiliza imágenes o elementos de uso cotidiano que amplifican su sentido al ser acompañados de breves textos. Él mismo explica que la idea de estos poemas-objeto es “dar vida y energía, al golpe de un papirotazo, a objetos desechables o aparentemente inertes, tomando como base la teoría de la relatividad de Einstein ( $E=mc$ ).”*<sup>36</sup>

35 —Andre Breton, “Mad Love”

36 —“Parra a la vista”, pág. 187

Desde el desarrollo de su *antipoesía*, pasando por sus *artefectos* y llegando a sus *trabajos prácticos*, el desarrollo de la obra de Nicanor Parra se encontraría entre el proyecto surrealista –donde los contrarios se mezclan simultánea e indiscerniblemente entre realidad y ficción– y el proceso dialéctico –donde el argumento puede descomponerse analíticamente para su oposición progresiva–.

Nicanor Parra definiría, a través de un artefacto, que la antipoesía es una forma de pasarlo bien: un recreo o escape de la seriedad de las tradiciones, una crítica a la exclusividad del estado del arte en Chile, un alegato contra la *siutiquería* de la poesía críptica y elevada, y una embestida contra el conformismo espiritual y dogma de la modernidad.

Parra habría buscado emancipar a la poesía de tal seriedad y enajenación autosatisfactoria para recodificarla y ofrecérsela en “claridad” al pueblo. Pero aludir a la claridad sería ignorar su carácter cifrado: esta antipoesía, aun alimentándose del imaginario *pícaro* y popular, recurriría a la ironía, la metáfora y el juego<sup>37</sup>, llegando a “tirar frases con efecto”<sup>38</sup>. Ese giro no habría simplificado la poesía de la oscuridad para acercarla a la gente, sino habría incurrido en otro tipo de oscuridad. Según Adelaida López Mejía, profesora de literatura iberoamericana en el Occidental College en Los Ángeles, California:

37 —Ricardo Yamal: “La ironía antipoética. Del chiste y del absurdo al humor negro”

38 —Nicanor Parra en “Chanchullos: Parra antes de Las Cruces”, pág. 6.

*“Perhaps the antipoet acknowledges that his works serve no communicative purpose precisely because he “says one thing for another”, because he still speaks as poets have traditionally spoken, obscurely and metaphorically.”*<sup>39</sup>

Pero esto no significaría que Parra fallara en su empeño por reemplazar la poesía de la oscuridad por una poesía de la claridad, pues esa nunca fue su motivación; su proyecto no era tanto una antítesis dialéctica de la poesía y arte contemporáneos, como era una propuesta sintética y simultánea de ambas fuerzas opositoras. Tanto las fuentes existentes y consagradas, como las inventadas o «pescadas del aire», desde la calle o la feria, eran revueltas en un ejercicio improvisado y ejecutado según la “relatividad restringida” pertinente. Ello da como resultado un mensaje de aparente facilidad, pero cifrado y complejo, solicitándole al lector salir de su zona de confort para recuperar su pensamiento crítico<sup>40</sup>;

*“Lo que interesa es galvanizar al lector, sacarlo de la modorra en que se encuentra, con cualquier procedimiento, con cualquier método, porque aquí no se trata de no salirse de una doctrina lógica; el poeta que se mete dentro del zapato chino de una lógica equis y que se niega a salir de ella, está perdido. (...) No hay que olvidarse de que estos no son pronunciamientos políticos o estéticos, sino parlamentos dramáticos donde se hace uso de las máscaras. (...)”*<sup>41</sup>

39 —Adelaida López: “Nicanor Parra and the Question of Authority”

40 —Esto presenta paralelos con propuestas como el Teatro Épico de Bertolt Brecht, donde el empantanamiento de la realidad y los argumentos ilógicos buscaba incomodar al espectador incitando el retorno del espíritu crítico adormecido por la modernidad.

41 —Nicanor Parra en “Chanchullos: Parra antes de Las Cruces”, pág. 28

Las máscaras, la metáfora, ambigüedad e indefinición que “obligan a leer a Parra con el método de la sospecha”<sup>42</sup>, no serían un empantanamiento accidental de un autor a quien “*le sale el tiro por la culata*”, sino el hallazgo de un proyecto complejo que no se deja entender al instante, exigiendo atención y desmenuzamiento, y que logra erigir un proyecto totalizante de los fragmentos, en rechazo de cualquier totalitarismo o dogma.

La *relatividad restringida* cobra relevancia fundamental, ya que sería la fuerza latente y contenida posibilitadora de las oposiciones que definirían la energía vital de su obra;

*“Lo que hago es permitir que flameen todas las banderas. Un poco en la línea de la capacidad negativa de John Keats<sup>43</sup>, quien dice que lo que debe caracterizar al poeta es su **capacidad de vivir en la contradicción sin conflicto.**”*<sup>44</sup>

La contradicción se despojaría de sus connotaciones negativas. Parra se movería entre la oscuridad y claridad, la derecha e izquierda, la antigüedad y la modernidad, y la chabacanería y erudición. La *antipoesía* sería, después de todo, una manera de abarcar la realidad en su totalidad, no totalitariamente:

*Una manera de pasarlo bien.*

42 —Como establece Ricardo Yamal en “La deuda de Nicanor Parra con el Surrealismo”

43 —“Chanchullos: Parra antes de Las Cruces”, pág. 32

44 —La capacidad negativa fue propuesta por el poeta romántico inglés John Keats, como la negación a brindar respuestas manifestando la imposibilidad de aprehender la realidad en su totalidad. En lugar de resoluciones, el hombre debería contentarse con respuestas parciales y contradictorias.

ANTIPOESIA QUÉ ES  
una manera de pasarlo bien



II



## ANTIGÜEDADES ULTRAMODERNAS

---

### Una domesticidad anti-anticuada

Al revelarse la *relatividad restringida* de los objetos cotidianos mediante las operaciones que los transformó en *trabajos prácticos*, ellos se habrían desprendido de su inocencia para revelar nuevos significados y posibilidades de interpretación, todo dentro de la misma línea ideológica que la *antipoesía*. Tal como la feria de las pulgas inspiraba a Breton, o encontrar la mamadera con leche vencida propulsó la creación del primer *trabajo práctico* de Parra, el contexto específico de la creación de la obra tiene incidencias insospechadas que ameritan su estudio. Parra estudiaba y trabajaba en su propio hogar, por lo que su creatividad estuvo estrechamente ligada con las funciones domésticas, y los regímenes de uso y vida que impartan.

A diferencia de sus contrapartes en Isla Negra, Conchalí y Las Cruces, la casa de La Reina fue el centro neurálgico de la vida y obra de Nicanor Parra y, en su condición de primogénito, muchas veces del resto de su familia; Roberto y Violeta<sup>1</sup> pasaban tiempo en la casa, nutriendo sus propias

1 —**Roberto Parra Sandoval** (1921-1995) fue músico, cantautor y folclorista nacional. Fue autor del musical “La Negra Ester”. **Violeta del Carmen Parra Sandoval** (1917-1967) fue una importante música, cantautora y folclorista.

carreras artísticas y compartiendo aprendizajes. La casa normalmente tenía visitas, y muchas veces se celebraban reuniones y fiestas donde la propia familia de eminentes figuras de la cultura y folklore compartía sus talentos. Los propios hijos de Nicanor Parra eran absorbidos por esta actividad intelectual y cultural y, contrario a un padre tradicional, Parra les sugeriría saltarse el colegio en pos de quedarse en lo que fue conocido como “la universidad de la Reyna”.

Los interiores de la casa solían llenarse de gente casi tanto como se llenaron de objetos. Las múltiples habitaciones de una casa que sufrió varias transformaciones están llenas de distintas piezas de mobiliario. Similarmente a cómo los surrealistas nutrían su imaginario y producción artística a partir de objetos encontrados, el propio Parra encontraría en ferias, mercados, anticuarios y casas en demolición, diverso material para alhajar sus interiores. Estos correspondían muchas veces antigüedades, piezas anticuadas, pasadas de moda, o sin vida útil, como cachureos o cachivaches. Su hogar se transformaría en un receptáculo para una creciente acumulación de objetos que parecían hablar de otras épocas. La menor de sus hijas, Colombina, lo cita de la siguiente manera:

*“Me explicaba que los objetos irradiaban y que a veces hasta acompañaban; ‘Uno puede sentirse mejor mirando esa silla, por ejemplo. Mírole las patas a esa mesa. Yo puedo estar todo el día mirando esas patas con esos recovecos ¿no le parece?’”*<sup>2</sup>

Junto a Nicanor, es reconocida como cabecera de la prolífica familia Parra. Pionera de *La Nueva Canción Chilena*, promovió la conservación, difusión y continuación de las tradiciones musicales nacionales. Incursionó también en las artes visuales, siendo la primera artista latinoamericana en exponer en el Louvre.

2 —Colombina Parra: “Castillos en el Aire” en “Archivo Nicanor Parra 2954-

Esta fijación estética por los detalles, propias de un admirador pasivo, eventualmente mutó gracias al desarrollo de su literatura a una postura crítica que le infundió un rol activo sobre ellos, realizando sus *trabajos prácticos*, siendo el interior de su casa la base a partir de la cual objetos cotidianos podían transformarse en obras de arte. Gracias a esta facilidad de cambio desde una condición meramente doméstica a una artística, y la propia naturaleza simple y reversible de las operaciones, Parra no necesitó de un taller –como un espacio exclusivamente reservado para el trabajo y normalmente disociado del habitar doméstico–, pues la misma casa ejercía ese rol. Colombina Parra recalca; “(...) *la casa no era una casa para vivir, era una casa estudio. Cada rincón, cada espacio era su taller, en el que tenía que estar todo en su punto para lograr la concentración de pasar horas leyendo y pasando de un tema a otro.*”<sup>3</sup>

Más que atenerse al modelo tradicional del autor y su estudio, y dentro de su línea de “la poesía como vida en palabras”, Parra ejerció un modo de vida y creación simultáneas.<sup>4</sup> En su actividad totalizante entre poesía, arte y vida, era capaz de transformar cualquier objeto en una obra de arte al ponerle un título o escribiéndole un rotulado.

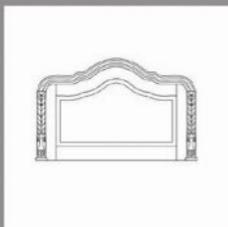
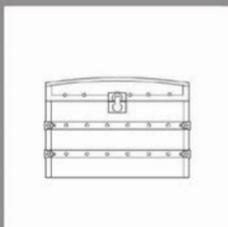
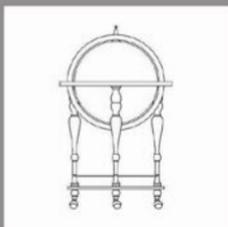
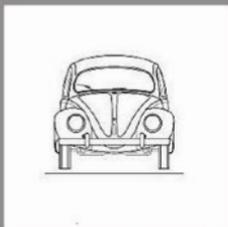
2004”

3 –Colombina Parra: “Castillos en el aire” en “Archivo Nicanor Parra 1954-2004”

4 –La mezcla de estas dos dimensiones no sería algo nuevo; un ejemplo de ello sería el caso de *The Factory*, nombre dado al estudio y hogar de Andy Warhol en Nueva York. Si bien las funciones sociales y domésticas del autor estadounidense coexistían con su trabajo creativo en el mismo lugar, los materiales y objetos para cada una de ellas estaban divididos, tal como en el taller y hogar tradicional.



Objetos domésticos de Las Cruces - Levantamiento por alumnos del taller Quite the Opposite



Objetos domésticos de La Reina - Levantamiento por alumnos del taller Quite the Opposite

Los trabajos de Parra serían diferentes al *objet trouvé* o los *ready-mades* de Duchamp, que necesitaban intervenciones tanto de descontextualización –como remover al objeto de su lugar cotidiano y situarlo en una sala de exposiciones– como “Fuente”, o la yuxtaposición ilógica y disfuncional de piezas incompatibles, como en “Rueda de bicicleta”. Los objetos no se volverían obras de arte a partir de operaciones de disyunción de su contexto o alteración de sus cualidades, sino a través de operaciones mínimas como titularlas a modo de un comentario crítico-lúdico, sin sacrificar la función doméstica, que seguía efectuando.

Era el propio contexto –el conformar el entorno doméstico y creativo del autor– el que generaba la base a partir de la cual se conformaría la obra. Ello propondría entender los trabajos prácticos de Parra no como obras de arte, sino como comentarios sobre objetos cotidianos: a Parra le bastaba con sobreponer un rótulo con el mensaje “please seat down” sobre el asiento de cualquier silla de su casa, sin la necesidad de removerla o inhabilitar permanentemente su uso cotidiano. El estado del arte del objeto correspondería sólo al momento en que estuviera rotulado.

Gracias a ello, podría considerarse que tal como los *trabajos prácticos*, el propio interior de la casa habría existido en un estado palpitante o “a punto de explotar”, tal como los objetos hubieran estado “dormidos, aguardando ser liberados de su hechizo”, según Latour<sup>5</sup>. Es decir, el espacio doméstico para Parra no habría correspondido al de un contenedor de artículos domésticos, obras de arte y escenario de las actividades que las usan y crean, sino un espacio donde esa barrera se encontraba en constante

5 –Bruno Latour: “Reassembling the Social”

redefinición y potencialidad, como si el propio interior, al igual que los objetos, concentrara en sí su propia *relatividad restringida*.

La teorización del espacio interior es relativamente reciente y eminentemente moderna, consiguiente al proceso de modernización tecnológica resultante de la revolución industrial, y el estado moderno consecuente de la revolución francesa.<sup>6</sup> Pero los cambios introducidos por los antecedentes tecnológicos, económicos y políticos y la adaptación del espacio doméstico a las necesidades sanitarias y sociales de la ciudad moderna, son si bien relevantes, menos contundentes que las circunstancias psicológicas del ciudadano; pues el origen del espacio doméstico, como tema disciplinar, tendría su origen en la psicología del habitante que experimentaba tales cambios históricos del periodo. La innegable influencia en el hogar pasaría primero por la psicología del individuo que lo habita antes de tener real injerencia, si se toma en consideración la lectura histórica planteada por Walter Benjamin.

Según Benjamin, el interior se originó como una reacción psicológica a la modernidad y su impactante y revolucionaria materialización en la metrópolis. Resultaría cuanto menos curioso que para hablar del interior haya que hablar primero desde la ciudad; la remodelación de París, efectuada por el Barón Haussmann durante el siglo XIX y gracias a la cual la ciudad creció, se unificó arquitectónicamente y se dotó de grandes *boulevards*, sirven como explicación para el profundo interés del autor con tal ciudad en particular. Pues para él, en el sentido simbólico o espiritual que conlleva, París habría sido la capital mundial durante

6 —Adrian Forty: "The Emergence of the interior"

el siglo XIX. La capital francesa llevaba la delantera en cuanto a un advenimiento tecnológico del transporte, la electricidad que permitía que la vida urbana continuase de noche, y el uso de nuevos materiales como el acero y el vidrio, que permitió consecuentemente nuevas tipologías constructivas que permitieron la galería comercial y los edificios para las Exposiciones Universales, por supuesto fomentadas por el desarrollo económico, tecnológico y el nuevo panorama político primero europeo y luego mundial.

El impacto que esto tuvo en la sociedad es incuantificable: Los grandes *boulevards*, las galerías comerciales y tiendas fueron escenarios idóneos para la aparición de nuevos personajes; aparecerían en *flâneur* y el *dandy* entre otras “tipologías” de ciudadanos, los que al mismo tiempo se integraban –en mayor o menor medida– dentro de un nuevo ente social no visto con anterioridad; la muchedumbre. Benjamin es enfático al sobresaltar a Baudelaire respecto a cómo introduce a la masa bullante, anónima y en constante movimiento en el panorama artístico. En “El pintor de la vida moderna”, explica cómo el arte habría dejado de ser una actividad de reclusión creativa basada en la inspiración del autor y se transformaba en una actividad de exploración y registro de la nueva humanidad presente en la metrópolis donde la masa se escurría y el *shock*<sup>7</sup> dominaba las sensaciones.

El callejón y la noche, anteriores guardidas del crimen y el desorden, fueron conquistados por el *boulevard* y la electricidad, y hasta entrado el siglo XX, varias generaciones de artistas se nutrieron de la vida social presente en clubes, bares y burdeles. Pero el grueso de la población difería con los artistas y *bon vivants* sobre la vida en la metrópolis, no

7 –Walter Benjamin: “The Painter of Modern Life”



Gustave Caillebotte - *Paris Street; Rainy Day*, 1877



Passage Choiseul, Paris, Francia (ca. 1910)



"Bourgeois interior", una de tres fotos dadas por Sasha Stone a Walter Benjamin. (ca. 1914)

disfrutando una adaptación tan provechosa a este nuevo escenario. El cambio desde una tranquila coexistencia al ajetreado y ruidoso estilo de vida metropolitano cae en la descripción realizada por Ferdinand Tönnies; un traspaso desde una *Gemeinschaft* o comunidad a una *Gessellschaft* o sociedad; desde un modelo íntimo basada en la confianza y lo cualitativo, trasladado a un modelo de multitudes, burocracia, movimiento, y el dominio de lo cuantitativo, un entendimiento en la misma línea que la del filósofo Georg Simmel<sup>8</sup>. La deshumanización de la *Gessellschaft* y el *shock* metropolitano inducirían un nuevo estado de agotamiento mental, ansiedad y estrés, lo que el naciente campo de la psicología y uno de sus más destacados pioneros, Sigmund Freud, llamarían neurosis.

La clase media acomodada o burguesía vio en su departamento la posibilidad de un santuario ante esta neurosis. Benjamin, dentro de su gran obra inconclusa “The Arcades Project” introduce el interior burgués o *interieur* como una suerte de estuche hecho a la medida, o *étui*. En él, amoblado y decorado a medida de su habitante, el burgués se retira y encapsula para recuperar su temple de la neurosis. El interior burgués se caracteriza por la presencia de aparatoso y cómodo mobiliario, el predominio de texturas como la madera y el cuero, y en general, la ausencia de contacto directo con el mundo exterior del cual buscaba aislarse. El interior poco a poco se transformaría en un universo en sí mismo, y el propio Benjamin lo interpretaría como una mónada, una unidad indivisible y total, capaz de albergar en sí mismo todo un universo. Los muros del interior albergarían las constelaciones del mundo propio del burgués.<sup>9</sup>

8 —Georg Simmel: “The Metropolis and Mental Life”

9 —Walter Benjamin: The Arcades Project. “Convolute II. The Interior, the Trace”

Otros autores reconocen la relevancia del interior burgués dentro de la historia; John Lukacs considera al interior como la máxima herencia de los últimos 500 años de la civilización occidental, fundamental en el desarrollo de la concepción moderna de la familia y su relación con el espacio doméstico. De todas maneras, equilibra tal valoración con una extensión del concepto propio de lo burgués, trasladando las implicancias del pronombre al adjetivo; el interior burgués sería escenario de lo doméstico, lo privado, lo cómodo, entreviendo una significación un tanto contentadiza y mediocre.<sup>10</sup>

El arquitecto y académico Georges Teyssot profundiza en una crítica simétrica a la de Lukacs. Ante la neurosis provocada por la metrópolis, era tal la seguridad proporcionada por el entorno doméstico que su habitante, inicialmente tranquilo y rescatado, eventualmente desarrolló un aburrimiento y hastío que eventualmente se nombró *ennui*, definido como un sentimiento de languidez, letargo y falta de motivación ante la falta de ocupación o agitación<sup>11</sup>. Tanto Teyssot como Sylvia Lavin profundizan sobre cómo el *ennui* se transformaría en la primera “enfermedad espacial”, es decir, un estado psicológico provocado directamente por el espacio doméstico e, indirectamente, por la propia arquitectura; “*The perennial vision of the always-the-same (das Immergleiche in Benjamin’s term) will become intolerable*”.<sup>12</sup>

Así como el *étui* fue una reacción a la modernidad, y el *ennui* fue una reacción al *étui*, el *ennui* no demoró en causar reacciones. Para vencer el letargo, el interior doméstico

10 —John Lukacs: “The Bourgeois Interior: Why the most maligned characteristic of the Modern Age may yet be seen as its most precious asset”

11 —Georges Teyssot: “The Disease of the Domicile”

12 —Georges Teyssot: “Specular Relation”

pronto se convirtió en escenario donde el habitante incurriría en variadas actividades de entretenimiento: El siglo XIX vería el nacimiento del diseño interior y la aparición del “dueño(a) de casa” en su acepción hoy cotidiana; el hogar ya no sería el refugio donde protegerse del exterior –o de la neurosis metropolitana– y entregar comodidad, sino una extensión de la mente del individuo. El espacio doméstico se trasladaría desde una extensión física del cuerpo como el estuche o étui, a ser una extensión de la psicología, el gusto y las pasiones.<sup>13</sup>

El coleccionismo, reservado sólo para la élite que tenía acceso a navegar por el globo y recolectar riquezas, muchas veces armando el “gabinete de curiosidades” o *Wunderkammer*<sup>14</sup>, se vio asimilado en una escala más modesta por la creciente burguesía o clase media gracias a la modernidad. El mercado global, los medios de producción en masa y la “reproductibilidad técnica” como diría Benjamin, multiplicaron tanto el universo de bienes como el poder adquisitivo de la población, y por primera vez el hogar cotidiano pudo abarrotarse de objetos de relativo valor. Asimismo, la aparición de la publicidad, los nuevos medios de transporte y las ferias mundiales o exposiciones universales adquirió un rol influyente en moldear la opinión pública y el desarrollo del gusto de la población.<sup>15</sup>

---

13 —Es relevante observar tal fenómeno en la arquitectura y diseño interior mediante ejemplos: Una reacción crítica de la modernidad influyó los diseños de Richard Morris, mientras que Henry Van de Velde diseñaba hogares completos desde la arquitectura hasta los muebles, e incluso la indumentaria del residente.

14 —Nikolaus Pevsner: “Historia de las Tipologías Arquitectónicas”, Capítulo 8: Museos

15 —Walter Benjamin: “Paris, Capital of the Eighteenth Century”

Si la colección fue un escape del estado letárgico del *ennui*, el coleccionismo tuvo otras implicancias psicológicas. La poetisa, académica y crítica literaria norteamericana Susan Stewart hace una lectura sobre la psicología del coleccionista: la colección sería un ejercicio autobiográfico; el coleccionista se transformaría en un curador quien proyectaría su personalidad en sus objetos, representando los momentos de su vida en objetos como tótems metafóricos de su memoria.

Pero el rol cuasi-metafórico de los objetos de Parra, su determinación como piezas de arte, y su mecanismo de producción en el interior, habrían distado de la colección y su curatoría autobiográfica. El resultado habría confluído en la misma línea que Parra habría aplicado en sus ejercicios poéticos; el traslado desde la autorreferencia que criticaba del “poeta dios” hacia un discurso totalizador de la sociedad, un esfuerzo por capturar “la voz de la tribu”. Pues los *trabajos prácticos* no hablan sobre su autor, ni sobre ellos mismos como habrían hecho las obras de Duchamp con anterioridad, sino sobre las implicancias de libre asociación entre ellos y la sociedad, a partir de sus funciones o formas.

Así como Parra diferiría del coleccionista, la distribución de los objetos del autor también diferiría de la colección. Contrario a distribuir ordenadamente los objetos de una misma índole o categoría, la distribución de Parra se asimiló más bien a una versión más cargada del habitar doméstico tradicional. Pero esta distribución no sería tanto mediada por la función sino por las cualidades propias de cada objeto y su relación con las demás, lo que podría conectarse con la “sociología de las cosas” propuesta por Latour y descrita en el primer capítulo; La distribución habría apuntado



Casa de los hermanos Coyller, Nueva York, 1947. (Sylvia Lavin, *Architecture in Extremis*)



Casa-museo John Soane, Londres. (Sylvia Lavin, *Architecture in Extremis*)

hacia un sistema de yuxtaposición acumulativa de libres asociaciones más que un sistema de orden o composición.

Sylvia Lavin describe la acumulación como otra enfermedad espacial, similar al *ennui* y a la agorafobia<sup>16</sup>. El síndrome del acaparador compulsivo, o “mal de Diógenes”, lleva al individuo que la padece a recolectar cachivaches sin valor por la impulsiva noción de su futura utilidad. Esto le lleva muchas veces a acaparar cosas de variada índole sin discriminación, perdiendo el sentido de la higiene y transformando el espacio doméstico en torres o montañas de piezas de objetos. Para la autora, la acumulación ofrece una nueva perspectiva arquitectónica sobre el mobiliario, gracias a que llega a proporciones edilicias en su acumulación: al acaparar todo el espacio disponible, forma obstáculos –por ejemplo, nuevas murallas– que redefinen la distribución espacial del interior.

Parra no habría llegado a tales extremos, o al menos no en los recintos que habitaba<sup>17</sup>. Pero una relación fundamental existe entre la noción de utilidad que reconoce el acaparador compulsivo con la *relatividad restringida* que reconoce el autor; La potencialidad del objeto cautiva la atención de ambos, pero el ímpetu recolector y hasta cierto grado impulsivo de Parra<sup>18</sup>, si bien efectuado bajo el precepto de una futura utilidad –en la forma de la *relatividad restringida*, cosa que sí se llevaba a cabo gracias

16 —En “Architecture in Extremis” Sylvia Lavin describe la casa del arquitecto británico John Soane en Londres, reformados para equipar su colección de piezas arquitectónicas, y la de los hermanos Collyer en Nueva York, uno de los más afamados casos de acumulación compulsiva.

17 —Era normal que algunos recintos en sus distintas casas asumieran la función de bodegas, donde se acumulaban desordenadamente muebles, material de trabajo y, consiguientemente, algunas obras.

18 —En el texto “Archivo Nicanor Parra: 1954-2004”, Colombina Parra relata la impulsividad y gusto “cachurero” de su padre durante un paseo en auto; “Había un letrero que decía: “Se vende chancha paría”. Dio un salto y nos dijo: “Bajémonos a ver si nos venden la chancha paría y la casa”.

a su utilización como material para *trabajos prácticos*— dista mucho de la acumulación descontrolada, que Lavin ejemplifica con el caso de los hermanos Collyer<sup>19</sup>.

Dentro de su espíritu recolector de cachivaches, el interior de Parra dista del de un acaparador compulsivo donde primaría el desorden, reteniendo sus cualidades funcionales domésticas que se atañen a un sistema de orden, con una funcionalidad creativa. En tal sentido, el interior de La Reina puede acercarse más a la casa de John Soane, que exhibe profusamente su colección de piezas arquitectónicas y escultóricas que inspirarían su propio trabajo y el de sus discípulos. Parra encontraba placer y dedicaba tiempo al ordenamiento de los objetos dentro y fuera de su casa. En palabras de Colombina Parra:

*“(Nicanor) También hizo experimentos con espejos, que ponía en diferentes partes, para hacer rebotes de sol al interior de la casa. Tenía un tema muy fuerte con la luz. La luz tenía que ser tenue. La luz siempre pasada por filtros o directa, pero nunca al azar. Estudiaba que cantidad necesitaba para cada lugar. Podía pasar la mañana entera dirigiendo a alguien para cortar las ramas de los aboles, para llegar a la luminosidad que él necesitaba. (...)”*<sup>20</sup>

Esta referencia explica el carácter calculado de los interiores de La Reina. Lejos de una acumulación despreocupada como la que explica Lavin, Parra habría organizado casi sistemáticamente sus interiores. Las implicancias del

19 —En “Architecture in Extremis”, Sylvia Lavin ejemplifica el síndrome del acaparador compulsivo con el famoso caso de los hermanos Collyer en Nueva York, quienes murieron como consecuencia de años de reclusión en su casa atiborrada de objetos: uno murió aplastado por el desplome de una torre de cosas, mientras que el otro murió de hambre esperando las provisiones que su hermano no pudo llevar.

20 —Archivo Nicanor Parra: 1954-2004. Pág. 28

orden de objetos en el espacio doméstico son estudiadas por Jean Baudrillard, dentro de sus investigaciones en torno al consumo y postmodernidad, en “The System of Objects”. Levantando el desarrollo histórico en la manera de organizar los objetos –coincidente con el interior burgués– el filósofo reconoce la influencia que el proceso de modernización provocó en la conformación organizativa del espacio doméstico. Según Baudrillard, dentro de esta modalidad tradicional primaban las cualidades inherentes de los objetos, sus valoraciones simbólicas y su rol como soporte para la estructura social jerárquica tanto del espacio como de la familia.<sup>21</sup>

Pero a diferencia del levantamiento psicológico que construyen Teysot y Lavin, Baudrillard propone un quiebre y reemplazo de aquel sistema. El proceso de modernización y los cambios en la manera de habitar el espacio y concebir la domesticidad durante las primeras décadas del siglo XX, habría llevado al desarrollo de un segundo modelo. Este ya no estaría basado en la jerarquía o reglas sociales, sino en el aprovechamiento del espacio surgido a partir de la densificación y consecuente disminución del espacio doméstico.<sup>22</sup> Esto propondría el traspaso desde un plano simbólico a uno práctico: A diferencia del burgués, el interior moderno no apelaría a un sistema de relaciones jerárquico, sino horizontal, donde más que la estructura, prima la libre organización.

21 —Esta cualidad simbólica y socialmente estructural es reafirmada respecto al interior burgués por Adrian Forty en “The Emergence of the Interior”.

22 —Es preciso señalar el conflicto que la palabra “moderno” infiere en esta discusión: La modernización que lleva al surgimiento del interior burgués en la ciudad de París durante el siglo XIX, no es la misma que la modernidad en la arquitectura, desarrollada en gran parte de Europa en las primeras décadas del siglo XX, principalmente potenciada por la escasez de infraestructura resultante de la guerra y la explosión demográfica luego de la misma.



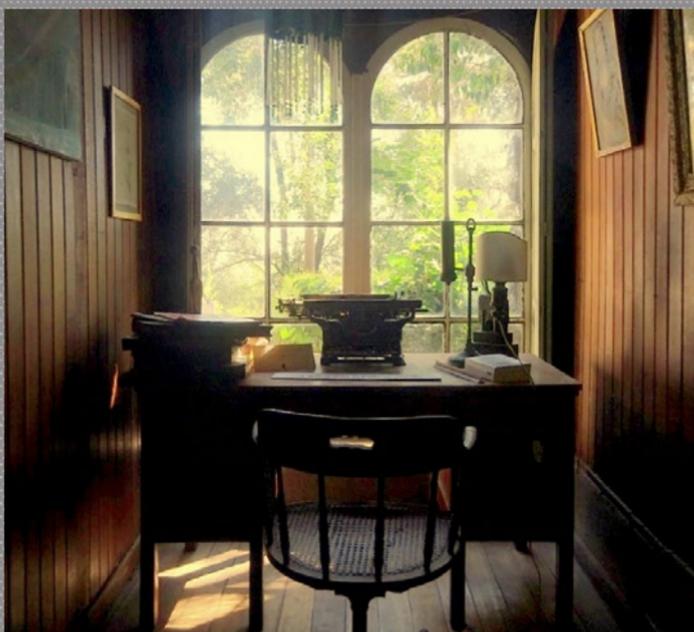
“La Capilla”



“La Capilla”



Living y segundo piso de "la Pagoda"



Pasillo de "La Galería" y sala de escritorio



Pasillo de "La Galería" con la Venus y espejos

Según Baudrillard:

*“The organization of space changes, too, as beds become day-beds and sideboards and wardrobes give way to built-in storage. Things fold and unfold, are concealed, appear only when needed. Naturally such innovations are not due to free experiment: for the most part the greater mobility, flexibility and convenience they afford are the result of an involuntary adaptation to a shortage of space - a case of necessity being the mother of invention.”*<sup>23</sup>

Este traslado desde un plano estático y simbólico, a uno práctico y operativo dado el contexto social europeo que lo indujo, puede aproximarse a las circunstancias que pasaba Parra luego del incendio de la primera casa de Las Cruces. donde efectivamente *la necesidad era la madre de la invención*:

*“Si necesitaba una mesa ponía una cocina vieja y le ponía una tabla encima o un tablón. Todo tenía que ser hechizo y rápido ahora que se había incendiado el castillo negro. No se botaba nada a la basura, porque todo podía tener otro uso”*<sup>24</sup>

El relato de Colombina Parra continúa explicitando que efectivamente Parra leyó durante una época a Baudrillard, y que sus escritos sobre los muebles influyeron en un estilo de vida más sencillo que adoptó posterior a su traslado a Las Cruces debido al incendio. Pero resulta más relevante considerar cómo esta manera moderna de

<sup>23</sup> —Jean Baudrillard: “The System of Objects”, Pág. 17.

<sup>24</sup> —Colombina Parra: “Castillos en el aire”, en “Archivo Nicanor Parra 1954-2004”, Pág. 24

entender la potencialidad de los objetos y acumularlos, en constante transformación como piezas intercambiables y organizables dentro de un sistema moderno del espacio interior, manifiesta una simetría respecto a la conceptualización de la *relatividad restringida* y el desarrollo de los *trabajos prácticos*.

Es necesario distinguir entre ambas casas; en Las Cruces, Parra habría enfrentado la pobreza material resultante del incendio, llevándolo a un modo de habitar “moderno” según las lógicas de organización descritas por Baudrillard. Pero el caso de La Reina presentaría una diferencia fundamental: las lógicas de organización modernas habrían sido aplicadas *a posteriori* sobre un modelo burgués. Lo excepcional del caso radicaría en una convivencia simultánea entre ambos sistemas.

La evidente cualidad anticuaría y simbólica de los objetos recolectados en ferias de antigüedades, mercados de las pulgas, etc., introduce la no accidental cualidad material que infunde una atmósfera burguesa; las maderas, piedras, espejos y fierros forjados dominan el interior de la casa. También están las significaciones simbólicas y jerárquicas de las piezas. Parra reconoce estas cualidades, pero en lugar de asumirlas doctrinalmente como en el interior tradicional descrito por Baudrillard, los objetos pueden ser sometidos al cuestionamiento y resignificación al someterse al comentario expreso en sus *trabajos prácticos*.

*“it is no longer a matter of setting up a theatre of objects or creating an ambience, but of solving a problem, devising the subtlest possible response to a complicated set of conditions, mobilizing a space.”*<sup>25</sup>

25 —Jean Baudrillard, “The System of Objects”, pág. 25

En esta cita, Baudrillard reconoce que la agencia del espacio interior moderno sobrepasa la mera ambientación o escena teatral del interior burgués<sup>26</sup>, y se constituye más bien como la resolución de un problema. Así como Barthes reconocía un significado lingüístico en los objetos<sup>27</sup>, Baudrillard reconoció un significado en su relación solidificada mediante un orden. Parra habría estado encargado de ordenar tal relación. Este interior burgués o “teatro de objetos”, transformado en un interior moderno y problemático, no correspondía a una imagen estática basada en jerarquías, sino a un campo de juegos, de combinaciones dinámicas y estratégicas.

Según esto sus implicancias y su agencia, el interior de Parra se alejaría del interior burgués y correspondería a uno moderno. Pero un aspecto fundamental es que la propuesta de Baudrillard está íntimamente ligada al contexto histórico y las características tecnológicas y prácticas de los objetos en cuestión: Efectivamente, los sillones *Chesterfield* del salón de un departamento urbano del siglo XIX dista del mobiliario moderno de una cocina diseñada bajo el ideal del *existenzminimum*<sup>28</sup>. El diseño del mobiliario tendría tanto que ver con la agencia y vulnerabilidad a transformaciones para el objeto, como la arquitectura de la metrópolis tuvo para fomentar el escape al *étui* o interior burgués.

El interior de Parra, sin embargo, logra juntar ambas condiciones normalmente opuestas, y la relación

26 —El propio Parra, lector de Baudrillard, crearía un trabajo práctico aludiendo al “teatro de objetos” descrito por Baudrillard.

27 —Así como en el primer capítulo se explicó la influencia de Bataille sobre el reconocimiento de la agencia de los objetos en su libro “mitologías”, se realiza un puente con Baudrillard.

28 —El *Existenzminimum* fue propuesto como un marco para definir el “habitar mínimo” para desarrollar casas económicas para la reconstrucción luego de la primera guerra mundial en Alemania.

improbable termina potenciándose, pues las características burguesas del mueble, llámese sus materiales y efectos como reflejos, siguen considerándose sobre su funcionalidad y adaptación para definir la organización del interior<sup>29</sup>. Asimismo, la prevalencia de las antigüedades, más que constreñir la productividad del interior-taller sometándolo a leyes y jerarquías inmóviles, alimenta el imaginario nutrido por la historia y magnifica un *shock* que normalmente, a través de piezas modernas y asiduas al cambio, no lograría calar tan hondo.

Si la “poesía es vida en palabras”, el interior, como extensión de la obra del poeta, terminaría siendo otro reflejo de la vida del viejo que, aun erudito, habla el lenguaje de la tribu; el que “no habla ni tan en serio, ni tan en broma”; el que *vive en la contradicción sin conflicto*; con sus *antigüedades ultramodernas*.

29 —Baudrillard reconoce la posibilidad de combinar ambos sistemas en uno solo: “*The functional environment is more open, freer, but it is de-structured, fragmented into its various functions. Somewhere between the two, in the gap between integrated psychological space and fragmented functional space, serial objects have their being, witnesses to both the one and the other - sometimes within a single interior.*” (p.19)



Nicanor Parra: *trabajo práctico* "Antigüedades Ultramodernas"

III



## ANTICASA

---

### Plataforma y efectos

Dentro del sistema multiescalar descrito por Marlene Gottlieb sobre la obra de Nicanor Parra, la casa de la Reina llama la atención al ofrecer la posibilidad de una continuidad con el resto de la obra del autor. Pues la “universidad de la Reyna” destaca al evidenciar lógicas que podrían entenderse no solo afines, sino complementarias al universo del artista, como también un aporte por cómo su desarrollo y construcción acompañó y reflejó el desarrollo de la vida y obra del poeta.

El autor adquirió y se trasladó al sitio, en lo que entonces era las afueras de Santiago, en 1958. El terreno se encuentra en los faldeos de la cordillera, y la casa ubicada varios metros sobre el nivel del acceso. A ella, se llega a través de un camino serpenteante rodeado por pircas de piedra, que se van replegando hacia un costado formando el basamento de las tarrazas de la casa. Entre ellas y entre los árboles, aparecen distintos fragmentos de la casa

(nunca se percibe en su totalidad), que, detrás de una frondosa vegetación, ofrece vista hacia el valle de la ciudad. El distanciamiento de los grandes núcleos de población podría entenderse mejor dentro de la categoría ya descrita de su obra, construida contra los dogmas totalizantes y en búsqueda de discursos y códigos más marginales, que rechazan lo exclusivo y elevado.

*“Estoy en la frontera. Estoy en una situación límite o intermedia, esto no es ni campo ni ciudad. En este caso la palabra suburbio habría que reemplazarla por “alrededores”. Estos son los alrededores de Santiago.”<sup>1</sup>*

El rechazo de lo urbano, más que una incapacidad de tolerar la modernidad o un síntoma afín a la mediocridad burguesa descrita por Lukacs<sup>2</sup>, habría sido más cercano a la propia mentalidad del autor en su misión de cuestionar el discurso elevado y dogmático de la poesía y cultura chilena, lo que justamente le habría llevado a adoptar la llamada “lengua de la tribu” y asumir, en el caso de la casa, cierto primitivismo de la ruralidad criolla; *“Mi poesía es también de la periferia, del tercer mundo y del nuevo mundo. La antipoesía se hizo en Chile, no en Madrid o en París”<sup>3</sup>.*

Esta línea fue tan propia del líder del clan Parra como del resto de la familia, siendo sus hermanos Roberto y Violeta claros exponentes del folklorismo chileno del siglo XX. Pero contrario a sus hermanos, Parra no adoptó la periferia ni la rusticidad doméstica en su casa o lingüística en su

1 —Nicanor Parra: “Me siento mejor como albañil que como arquitecto”. Entrevistado por Eduardo San Martín, 1993

2 —John Lukacs: “The Bourgeois Interior: Why the most maligned characteristic of the Modern Age may yet be seen as its most precious asset”.

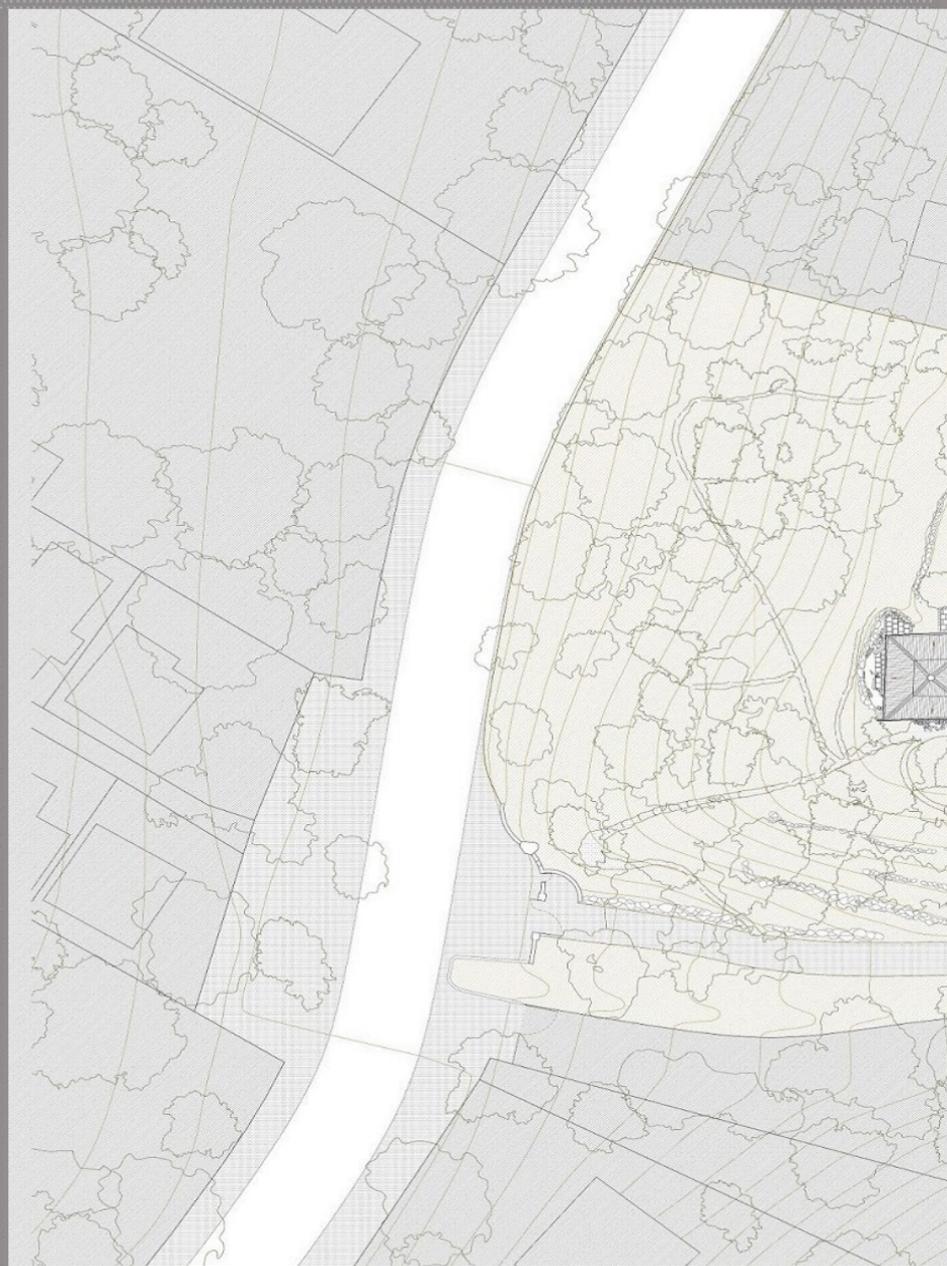
3 —“Chanchullos: Parra antes de Las Cruces”, pág. 32

obra entendidas como valiosos estandartes de la identidad criolla. A Parra no le interesarían tanto las tradiciones como la vida y realidad mismas, y en consecuencia lo periférico se habría conformado como una vereda desde la cual enfrentarse al dogmatismo moderno que rechazaba las dimensiones de vida y realidad que no encajaban con su agenda snob o arribista.

Con eso en consideración, no se debe entender al interior de la casa de La Reina como el étui o santuario protector contra la modernidad, sino un espacio de trabajo para poner la modernidad a prueba justamente en su punto débil: en su límite donde se mezcla con lo anticuado, el cachivache olvidado y obsoleto. “Andrea 2001”, llamada como si fuera un *trabajo práctico*, es una antena parabólica de proporciones grotescas al enfrentarse con la casa, y puede servir como un elocuente ejemplo que concentra tal enfrentamiento o contradicción ente modernidad y rusticidad, centro y periferia.

El terreno se caracteriza por una considerable pendiente, encontrándose junto a una quebrada hacia la cual el autor quería dirigir la vista, dispuesto a sacrificar la orientación óptima para la casa. El autor valoraba el entorno natural tanto o más que la propia casa, calificándolo como un “nicho ecológico”<sup>4</sup>. El núcleo inicial de la casa se ubicó en el centro del terreno, en un pequeño promontorio con pendiente más reducida que el resto, que poco a poco se expandió y extendió su cota a medida que la casa crecía. Inicialmente se compuso por tres unidades modulares básicas del Hogar de Cristo, equiparables a las actuales

4 —Esta denominación se respalda por la Entrevista efectuada por Eduardo San Martín en 1993, y el texto “Castillos en el Aire” de Colombina Parra, ambos referenciados en la publicación “Archivo Nicanor Parra 1954-2004” de 2018. El autor además dedicó parte de su producción madura a la promoción de ideas ecológicas, principalmente en “Ecopoemas” de 1982.





Casa de La Reina: Plano de emplazamiento





"La pagoda"



Desde el "la escalera de la amistad" hacia "la galería", a la izquierda, "la cabaña", y detrás, "la capilla"



Patio oriente, desde paso entre "la cabaña" y "la capilla"



Fachada sur de "la cabaña" desde la terraza. Sobre la chimenea, *Andrea 2001*



Terraza sur desde el acceso junto a "la capilla"

mediaguas. Posteriormente y con los años, se fueron agregando distintos volúmenes en un esquema agregativo no lineal, ya que las piezas se construyeron separadas y terminaron anexándose gracias a la posterior construcción de volúmenes intermedios.

La casa se construyó a lo largo de varias décadas, durante las cuales Parra contó con la ayuda de distintas personas. De las tres unidades iniciales, el par que está junto conformó “la cabaña”, el núcleo central que concentra los recintos más importantes como el estar, comedor y cocina. La unidad inicial restante conformó “la capilla”, donde Parra recibía a sus visitas. Posteriormente con la ayuda de Nury Tuca, quien sería la última pareja del poeta, se agregó el volumen de dormitorios, “la galería”. El arquitecto Kim Cordua diseñó la estructura conocida como “la pagoda”, la única parte de dos pisos, donde Parra ubicaría su biblioteca.

Simultáneamente a este proceso, su hermano Roberto construyó las pircas de piedra que sostienen variados sectores del terreno, alrededor de la casa y el camino desde la calle, como colabración por el tiempo que pasaba en la “universidad de la Reyna”. Asimismo, el artista visual Ronald Kay contribuyó con la construcción de las terrazas que rodean los volúmenes iniciales de la vivienda, a partir de adoquines rescatados de la remodelación de calles del centro de Santiago. La capilla y el ala de dormitorios ganaron ampliaciones, y posteriormente se agregaron volúmenes accesorios, que por un lado expandieron las piezas existentes o resolvieron su conexión mediante recintos intermedios. Los últimos corresponderían al escritorio y una extensión del estar. Francisca, su segunda hija, reformaría varias de las secciones de la casa, a partir

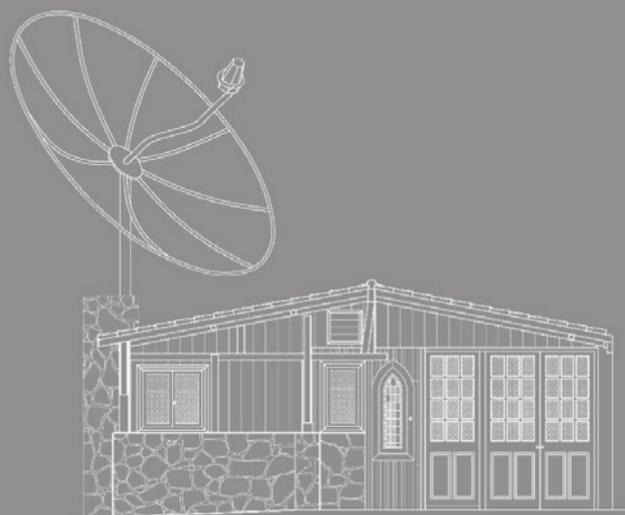
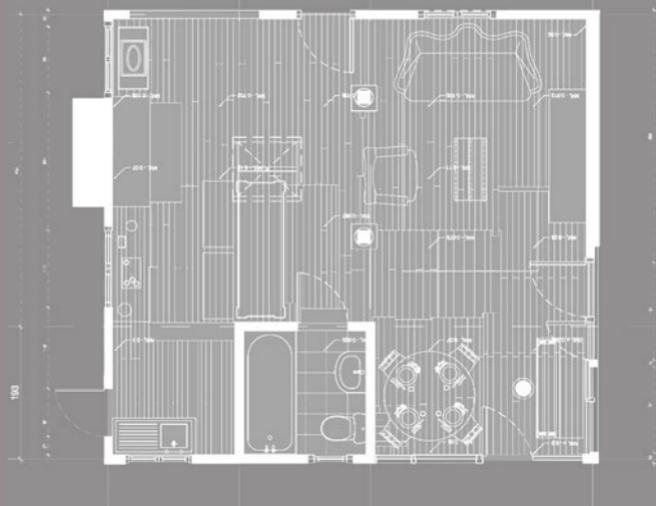
de distintas piezas como puertas y ventanas encontradas en casas en proceso de demolición. Ello podría considerarse como una extensión de la actitud acumulativa o cachurera que caracterizó a la conformación de los objetos y el interior<sup>5</sup>. La serie de intervenciones efectuadas por Francisca cambió a la prestancia de la casa, tal como Colombina, la hija menor del poeta, señala:

*“Francisca se transformó en una arquitecta nata de ese tipo de arquitectura, y era capaz de convertir una bodega en una catedral. Esta casa prefabricada se empezó de a poco a recortar e intervenir con vitrales, con entradas de luz y con una chimenea de piedra en la que literalmente se tuvo que recortar una muralla completa. La chimenea entonces aparece como una escultura incrustada en una casucha o callampa de madera. La solidez del bloque en contraposición con la liviandad de la madera.”*<sup>6</sup>

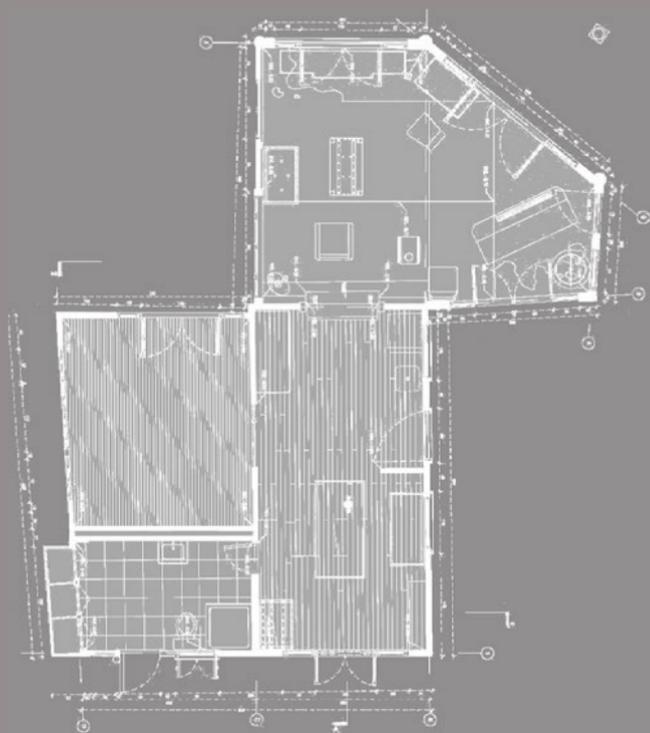
El relato de Colombina evidencia una cualidad contradictoria en la casa de La Reina. Por un lado, aparece su origen como agrupación de casas de emergencia o su empleo de materiales rústicos y sencillos, y por otro, la posterior adaptación con elementos arquitectónicos de mayor prestigio como una gran chimenea, puertas y vitrales rescatados de casas señoriales, y terrazas de adoquines. Esta contraposición trasladaría la casa al mismo contexto aglutinador de contradicciones que el poeta ejerció en su obra poética y admitido en múltiples instancias, como la *capacidad negativa* de John Keats,

5 —Ello presenta una obvia extensión de la actividad acumuladora o “cachurera” del autor, sobre sus objetos.

6 —Colombina Parra, “Castillos en el aire” Archivo Nicanor Parra 1954-2004

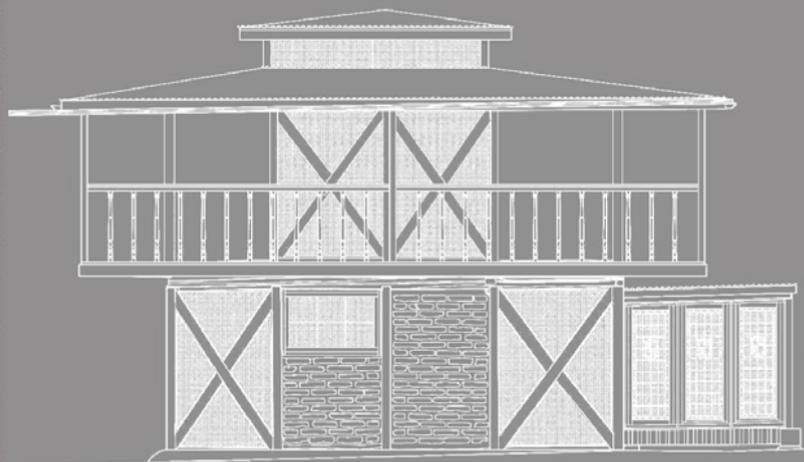
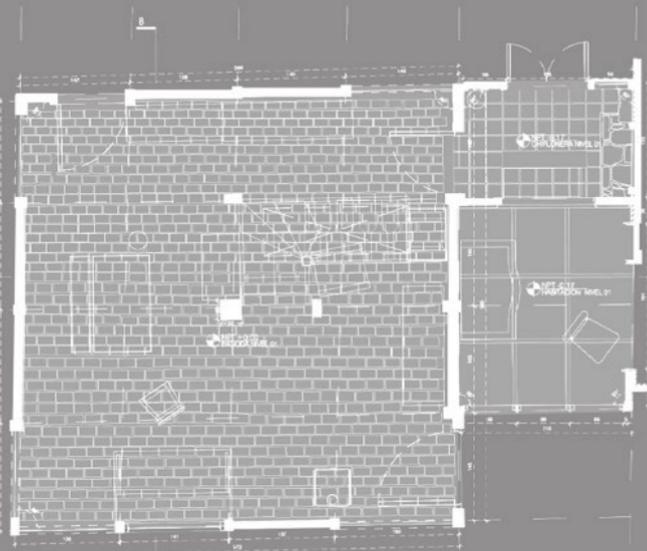


“La cabaña” - planta y elevación oriente



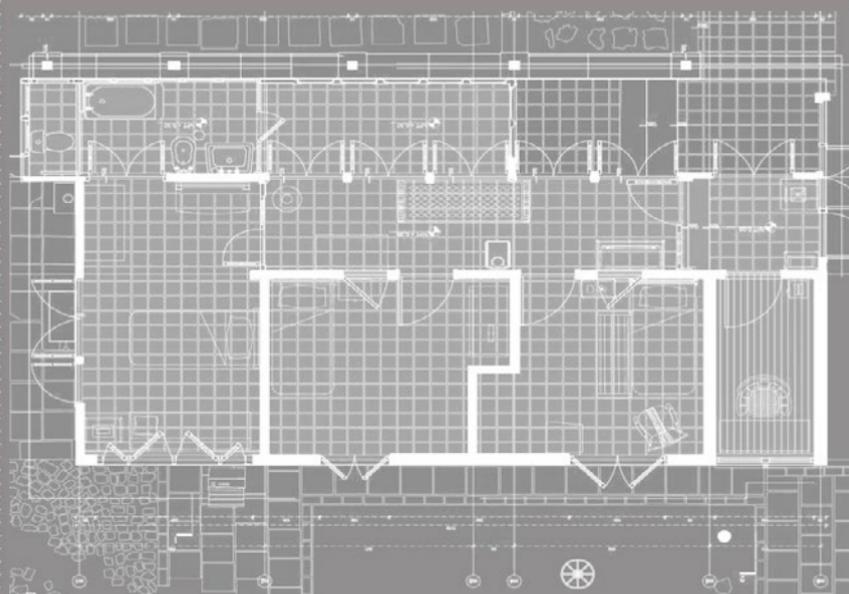
“La capilla” - planta y elevación norte





“La pagoda” - planta y elevación sur





“La galería” - planta y elevación poniente



que requiere la “contradicción sin conflicto”<sup>7</sup> (que a su vez inspiró una *bandejita de la Reyna* presentada en la introducción de este trabajo). Esta oposición, más que incidental, fue un tema recurrente a referirse a la casa, tal como evidencia una entrevista realizada por Eduardo San Martín, en 1993:

“(…)

-Eduardo San Martín: *En la búsqueda de este lugar, en su búsqueda por la naturaleza, hay también un gusto por los castillos.*

-Nicanor Parra: *No, en realidad no, esto no es un castillo, es una mediagua prácticamente esta casa.*

-ESM: *Pero este espacio, es un espacio muy lindo por lo demás-*

-NP: *Eso es distinto, claro. Esto es una especie de población callampa. Hay varias mediaguas juntas. Está muy lejos de la idea de castillo.*

(…)”

El comentario del entrevistador aludiendo a la figura del castillo probablemente fue influenciado por la reciente adquisición de la primera casa de Las Cruces, que sufrió un incendio a las pocas semanas. La casa, de estructura fastuosa y una altura predominante en el panorama del balneario, era referida por sus habitantes con sobrenombres como “La pajarera” y “el castillo negro”. Pese a la oposición de ambos caracteres y la interpretación estética pero desinformada del entrevistador, Parra demostró una actitud esquivada a admitir el carácter aspiracional de la idea del castillo en La Reina, inclinándose por la idea más

7 —Como su referencia a John Keats y la *capacidad negativa*, citada por Parra en una entrevista registrada en “Chanchullos; Parra antes de Las Cruces”

humilde de la población callampa, que por supuesto habría sido más compatible con la línea de “bajar del olimpo” y “hablar el lenguaje de la tribu”. Al aludir a las “poblaciones callampas”<sup>8</sup>, Parra habría dado cuenta no solo del carácter informal e improvisado de su casa, sino también de su consecuente naturaleza acumulativa, plural y fragmentaria, similar a un *collage* de piezas encontradas. La confluencia de autores, tipologías e intervenciones reunidas en la casa, conllevó a una conformación evidentemente fragmentaria en la construcción resultante, y tal como en el primer capítulo se evidenció una relación entre las cortinas realizadas por la madre del poeta con el *Quebrantahuesos*, es asimismo fácil encontrar una relación las cortinas y la planta resultante de la casa, donde muchas ventanas exhiben:

*“Mi padre usaba esas cortinas para tamizar la luz de toda la casa y era el televisor de cada dormitorio. Podías estar horas mirando como cambiaban los colores en el espacio. Las cortinas producían en el interior de esta casa, armada también por retazos, un verdadero espacio sagrado.”*<sup>9</sup>

Este orden fragmentario, no sólo sería reflejo de su manera de construcción, sino testimonio de su sostenimiento en el tiempo y cómo su uso fue variando de acuerdo a esos cambios. La casa habría estado tanto definida por sus constantes cambios de organización de mobiliario (como fue revisado en el capítulo anterior) como por la transformación arquitectónica que cambió el uso de cada espacio a medida que aparecían

8 —Nombre usado para referirse a las poblaciones o campamentos informales.

9 —Colombina Parra: “Castillos en el aire” en “Archivo Nicanor Parra 1954-2004”

nuevos. Siguiendo el esquema de Baudrillard; no solo la estructura simbólica de los muebles estuvo en cuestionamiento según su *relatividad restringida*, pero la propia estructura jerárquica de la casa –dígase estar, comedor, dormitorios– fue mutando a medida que los nuevos volúmenes dilataran y diversificaran el programa, ofreciéndole al autor la oportunidad de explorar y experimentar constantemente nuevos espacios, como si la propia casa presentase la misma potencialidad que los objetos:

*“Él tenía un sentido del espacio y de las perspectivas que iba cambiando como los días del año. Un día tenía un rincón preferido, otro día tenía otro y nos llamaba para que probáramos el nuevo lugar que había encontrado. Entonces decía: “siéntese ahí. Que le parece... Mire para allá... La perspectiva. ¿Qué le parece?”. Al otro día ya había cambiado de lugar y había encontrado otro mejor y me hacía probarlo. Siéntese ahí y mire para allá...”*<sup>10</sup>

La construcción de las nuevas piezas por separado facilitó la conformación de cada una de ellas como una entidad propia y original en sí misma. Por ello, cada adición no significó tanto una ampliación de un modelo de casa original, sino la agregación de un modelo nuevo yuxtapuesto con los demás, desembocando en la imagen de la “población callampa” a la que aludiría el autor.

Siguiendo recomendación de Ricardo Yamal sobre leer a Parra con sospecha, y considerando que nada que Parra haya dicho sería inocente, habría que cuestionarse los sobrenombres de las partes de la casa, como su conjunto.

<sup>10</sup> —Colombina Parra: “Castillos en el aire” en “Archivo Nicanor Parra 1954-2004”

La dilatación del espacio doméstico en unidades diferentes permitió su resolución independiente en lo que sería la mezcla de distintos estilos y sistemas constructivos. Cada parte de la casa, a pesar de ser construida *in situ*, era inspirada por ejemplos externos tales como casas de amigos, importados como un *objet trouvé* o *ready-made*. Al nombrarlas, Parra les confería una naturaleza similar a la del *trabajo práctico*. Estos títulos extendían la relatividad restringida o energía potencial de la arquitectura de los espacios: tal como la leche podrida se transformaría en la “mamadera mortífera”, la estructura de dos pisos, múltiples ejes de simetría en planta, y techo escalonado, sería relacionada a la tipología de “la pagoda”, mientras que un recinto con vitrales y amoblado con candelabros, se extendería hacia la arquitectura religiosa, constituyendo “la capilla”.

La yuxtaposición de estos volúmenes y sus potencialidades, resultaría en la idea plural de “población” como un efectivo reflejo en el campo arquitectónico del rol literario de Parra al ofrecer multiplicidad de visiones, cuestionar el dogma y el relato totalizante de la modernidad, mientras que lo “callampa”, pobre o provisional, puede asimilarse como una oposición a la idea autoritaria que reflejaría la idea del “castillo”.

La considerable pendiente implicó la necesidad de crear distintos recorridos con tal de facilitar su aproximación. Desde el portón de acceso hacia la casa existe un camino flanqueado por pircas de piedras recolectadas del lugar, y un sendero que con escalones que sube directamente desde el portón hacia el nivel de la casa. Más adelante, otras construcciones se agregaron en la parte alta del terreno; un contenedor traído desde Inglaterra cuando Parra retornó



Planta general



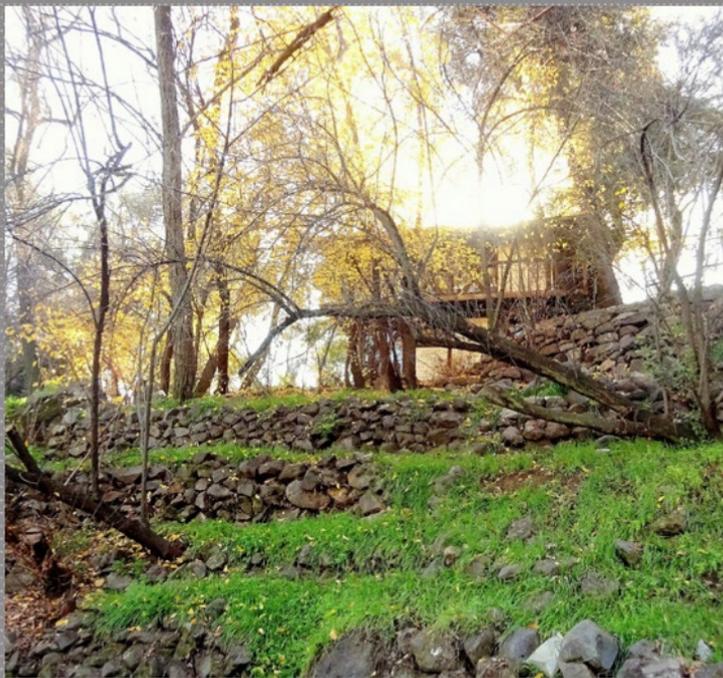
Cortinas de retazos, Clara Sandoval

de sus estudios en Oxford, una casa de dos pisos donde se instalaría Colombina, y una habitación extra, separada de ella. Para integrar este nuevo conjunto de piezas a la casa original, y en contraste al uso de la piedra en la parte baja del terreno, se construyeron escaleras y pasarelas de madera sobre la pendiente. Siguiendo la línea de los nombres vista en sus trabajos prácticos como en la propia casa, se referiría a la intervención como “la operación Manquehue”, integrándose al sistema de circulaciones existente. Este recorrido cobraría gran relevancia al abarcar todo el sitio, entendido por Parra como un “nicho ecológico”. La inclinación ecológica del autor habría influido en la orientación de los primeros volúmenes de la casa<sup>11</sup>, como también su literatura con “Ecopoemas” (1982) y variados *artefactos*.

Los recorridos exteriores llegan y se encuentran en torno a la casa, cuyos volúmenes dispersos se construyeron sobre la misma cota de nivel, intervenida para proporcionar una superficie horizontal dentro del terreno. Ello permitió que, junto a la progresiva construcción de las partes de la casa, se realizara en paralelo un trabajo de pavimentos que forman múltiples terrazas y espacios entre los volúmenes. En conjunto con los senderos, estas terrazas constituyen un sistema que permite al interior, ya no ensimismado<sup>12</sup>, comunicarse con el exterior e interactuar con las vistas y la naturaleza del terreno.

11 —A pesar de entender las desventajas de la orientación sur, decidió ubicar los primeros volúmenes de la casa orientados hacia la quebrada para percibir la amplitud de las vistas, aun consciente de la deficiencia de iluminación que implicaría.

12 —Originado en la metrópolis, el modelo del interior burgués era cerrado con para asegurar privacidad. En el caso de Parra, a pesar de mantener algunas de sus cualidades, éste se descompone e interactúa con el “nicho ecológico” a través de sus múltiples aperturas y espacios intermedios.



“La Pagoda” y las pircas vistas desde el camino



Terraza sur y “La Pagoda”

Al igual que la casa, las terrazas también se constituyen como un trabajo fragmentario, reconociéndose distintas etapas construidas con diferentes materiales, como los adoquines instalados por Ronald Kay entre los volúmenes iniciales y en una terraza curvilínea sostenida por muros de contención de piedra, armados por Roberto Parra, o distintos ladrillos, pastelones y baldosas, en agregaciones posteriores. Este sistema de pavimentos, contrario a lo que hacen los senderos al desplegarse e integrarse en el sitio, conforman una suerte de plataforma irregular comprendida casi enteramente en la misma cota, diferenciando el sistema comprendido por la casa del resto del terreno. Este basamento permite la fácil circulación entre los distintos volúmenes de la casa y domestica el entorno inmediato que lo rodea, extendiéndose como un patio doméstico, cuidado y mantenido dentro del paisaje natural y menos cuidado del terreno.

Tal como los volúmenes de la casa podrían considerarse como *objet trouvé(s)* en su cualidad fragmentaria y recontextualizada, la relación entre los volúmenes y las terrazas puede asociarse a otros elementos artísticos. Más allá de sus cualidades prácticas y evidentes ya expuestas, el modelo de una *relatividad restringida* a partir de las terrazas y suelos –entendidos como un basamento– posibilita una interpretación inductiva de la situación de la casa, escapándose de las intenciones originales basadas en la función del espacio exterior. Esto resulta valioso para el ejercicio de entender la casa como una continuación del proyecto parriano levantado en los capítulos anteriores.

En el primer capítulo, se entendió la ideología del proyecto de Parra y los mecanismos con los que operó, mientras que en el segundo se estudió cómo el interior doméstico proporcionó el escenario para que dichos mecanismos funcionaran gracias a los sistemas de organización y vida doméstica. Sería apropiado entender el basamento como la materialización de un sistema –análogo al escenario constituido por el interior burgués y el moderno– trasladado desde la domesticidad y sus objetos, hacia la arquitectura y sus partes. Como los objetos de Parra necesitaron un interior que soportara la mezcla entre creatividad y vida cotidiana para inspirar su transformación en piezas de arte, el conjunto de terrazas y la plataforma virtual que ellas componen constituirían el escenario para que las partes de la casa fueran acumuladas, puestas en discusión y entendidas como piezas portantes de significado y, por tanto, equivalentes a los objetos del interior.<sup>13</sup>

La aparición de la plataforma o tabula rasa es común en la historia del arte, desde el renacimiento, donde el redescubrimiento de la arquitectura clásica fundó visiones sobre ciudades ideales, hasta la obra de Giorgio de Chirico o Carlo Carrá, fundadores de *la pintura metafísica*, y la vertiente pictórica del surrealismo que ella inspiró, ejemplificada por Yves Tanguy y Salvador Dalí.

Las obras de estos cuatro artistas de inicios del siglo XX hacen un profuso uso del suelo, desplegando extensiones inconmensurables que sirven como el escenario abstracto para la aparición de los motivos fuertemente simbólicos de la obra, desde locomotoras hasta esculturas y cuerpos

13 —Este significado estaría en la línea de la relatividad restringida; no respondería a los valores prácticos del objeto o volumen en cuestión, sino a la valoración o comentario dado por el poeta a posteriori de su acumulación y uso. Para un trabajo práctico sería el rótulo con el comentario, para una parte de la casa sería el nombre a partir del cual es referida.



Pietro Perugino, *Delivery of the Keys*, 1481-1482



Giorgio de Chirico: *Piazza d'Italia*, 1956



Carlo Carrà: *Le figlie di Loth*, 1919



Yves Tanguy: *A Little Later*, 1938



Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, Berlin, 1968



Archizoo, *No-Stop City / Interior Landscape*, 1969



Superstudio, *Superurface*, 1974

informes. La aparición de estos objetos bien definidos en el contexto abstracto del suelo, llevaba a una percepción conflictuada entre sueños y realidad (no por nada su prevalencia en el contexto surrealista) y dominada por el misterio, el enigma y la sorpresa.<sup>14</sup>

Por supuesto, la existencia del plano abstracto o la *tabula rasa*<sup>15</sup> no es un fenómeno exclusivo del arte metafísico o surrealista ni de su contexto cultural, geográfico ni temporal: la propia arquitectura ha explorado inagotablemente la idea de la *tabula rasa* y el tablero de juegos como soporte para la ubicación de sus partes. En la casa de La Reina, el basamento actuaría prácticamente como un plinto para ubicar los distintos volúmenes y, simbólicamente –por supuesto sujeto a interpretaciones– posiblemente como una herramienta de recontextualización para pasar del ámbito del mundo real-natural donde la casa se emplaza, a uno abstracto-artificial con nuevas leyes. Esto funcionaría de una forma analógica a cómo el interior moderno reemplazaba las cualidades simbólicas y jerárquicas de los objetos del interior burgués y los sometía a una redefinición organizativa que permitía su cuestionamiento y libre manipulación.

Esto conllevaría a una constitución multiescalar del argumento: Así como el interior burgués y luego el moderno proporcionaron el espacio que permitió la

14 —En: Edward B. Henning: “‘Metaphysical Interior’: An Early Painting by Giorgio de Chirico

15 —*Tabula Rasa* entendida no en su acepción epistemológica relacionada al pensamiento empírico, sino en su acepción literal dentro del campo de la arquitectura. Literalmente el suelo, la plataforma, la base ininterrumpida, y no sería entendida como un “borrón y cuenta nueva”, que elimina el contexto y sume a las partes que la utilizan en una condición de atemporalidad, sino como la aplicación de un marco que permite ubicar los hechos en el campo abstracto de la historia. Este marco permitiría la manipulación mediante un marco, desde sus partes independientes, puede conformarse como un total.

acumulación, la organización y la redefinición de los objetos, el basamento actuaría de forma simétrica respecto de la arquitectura, permitiendo la acumulación, yuxtaposición y transformación de los volúmenes que han constituido la casa.

La plataforma anularía las características geográficas y vegetales del sitio, proporcionando un campo abierto y simultáneo donde se reconocen los volúmenes con independencia y libertad. Asimismo, sus determinaciones programáticas y formales dejan su especificidad acorde a su emplazamiento y se transformarían en elementos incidentales como el *objet trouvé*, disponibles para su redefinición, reorganización y juego<sup>16</sup>. El hecho de que la casa se encuentre orientada de forma ilógica respecto de la radiación del sol, que no exista un acceso principal sino varios y hacia múltiples direcciones, y que las fachadas y los espacios que configuran sean incidentales, contribuye a tal condición de aleatoriedad. Por otro lado, el hecho de que la construcción de la casa se haya realizado en distintas etapas dilatadas en el tiempo, contribuye a un aspecto performático que en sí mismo contribuyó a las redefiniciones y cambios propios de la condición dinámica y experimental permitida simbólicamente por la plataforma.

Aun considerando que la plataforma es una interpretación algo forzosa, puesto que la construcción de las terrazas fue progresiva y fragmentaria igual que la de los volúmenes de la casa, sería válido al reconocerse como una proposición afín con una posible *relatividad restringida*. Pero pensar en la plataforma como garante de simultaneidad, sería forzar una interpretación incompleta, pues la yuxtaposición de

16 —Por supuesto, esto es en sentido figurado. La arquitectura, por supuesto, permanece en su sitio.

los volúmenes que interactúan libremente gracias a ella se encargarían de conflictuarla: Por un lado, es obvio que la cualidad permanente de la arquitectura cristalizaría las posibilidades abiertas en un modelo final cerrado (a diferencia del interior donde los muebles podían efectivamente reconfigurarse infinitamente). Por otro lado, este final cerrado estaría ligado a la colonización y fragmentación de la superficie continua del basamento, deviniendo en un contrario: el laberinto. Colombina continúa hablando de la casa:

*“Es una casa en la que siempre están marcados los 4 puntos cardinales, pero que al mismo tiempo es un laberinto. Siempre hablé de la idea de un laberinto. La idea es perderse y de no tener bajo control todos los espacios de inmediato.” Era muy común ver a las visitas perdidas tratando de salir por donde entraron, pero nunca lo lograban. No había una manera de entrar, sino varias y lo que más le gustaba a él era entrar por la ventana y no por la puerta. Siempre hablaba de una anticasa”<sup>17</sup>*

La coexistencia simultánea de la totalidad expresa por los puntos cardinales, con la conformación laberíntica de la casa, apunta a otra contradicción dentro de la obra multiescalar de Parra. La plataforma como *relatividad restringida* de las terrazas, sólo sería válida al momento de que las piezas no interfieran en su percepción como su superficie. Pero la acumulación de volúmenes justamente es la que fraccionaría y terminaría por cancelar la noción de la plataforma, desde un campo abierto y dispuesto para el juego, a una acumulación de espacios exteriores residuales. Estos patios, al dar lugar a la lógica laberíntica

17 —Colombina Parra: “Castillos en el aire” en “Archivo Nicanor Parra 1954-2004”



Giovanni Battista Piranesi, *Campo Marzio*, 1762



Giorgio de Chirico: *Le Muse inquietanti*, 1916



Las Musas de Parra (elaboración propia)

y fragmentaria de la casa, la absorben y continúan.

Una contradicción similar entre una totalidad del soporte contra una fragmentariedad del contenido, es reconocida por Stanley Allen en el Campo Marzio de Piranesi. El plano, quizás más que cualquier otra obra del famoso dibujante, describe una acumulación extraordinaria, que en su cualidad de arqueología ficticia, se ha interpretado como un juego entre la memoria física, patente por el palimpsesto y la memoria o motivos personales del autor.<sup>18</sup>

Allen reconoce cómo el soporte, en este caso gráfico, al tratarse de dibujos en aguafuerte, termina por absorber las cualidades fragmentarias que la ilustración que describe. En el dibujo de Piranesi, las piezas arquitectónicas descritas no estarían dibujadas sobre una tabula rasa, pero sobre fragmentos de piedras que le son análogos: El aguafuerte no describe el simplemente dibujo de la planta, sino una descripción fantasiosa, como sus caprichos arquitectónicos, de la planta como si estuviese dibujada sobre fragmentos de piedras reensamblados desde la ruina.

Para Allen, la destrucción del soporte insinúa tanto el estado ruinoso del objeto descrito, al ser trasladado al medio descriptivo, como el expansivo conflicto multiescalar entre el total y la fragmentariedad. Sería algo más o menos así: *El aguafuerte, como total > las rocas dibujadas, como fragmentos > La planta dibujada en las piedras, como total > Los edificios descritos, como fragmentos > La plataforma o tabula rasa, como total > Las diferencias u obstáculos geográficos, como fragmentos...*

18 —Rupinder Singh: "Piranesi's Campo Marzio Plan; The Palimpsest of Interpretive Memory"

La cadena de relaciones no se relaciona sólo con el propio conflicto material entre los fragmentos de la casa y la plataforma que los rodea, sino también a la condición laberíntica de los interiores de la casa. Estrechamente ligado a su proceso constructivo y material, el interior mutó y se reconfiguró de acuerdo a la anexión de nuevas partes y la reformatión de sus envolventes gracias al trabajo de Francisca Parra. Mientras en el exterior se da una oposición dialéctica entre el total del basamento contra la fragmentariedad de las partes, en el interior como laberinto, se daría una oposición entre la totalidad de la casa y la fragmentariedad de sus volúmenes.

A diferencia de una casa corriente, donde la mera diferenciación entre recintos ejemplifica distinciones espaciales, programáticas, lumínicas, decorativas etc. en la casa de La Reina, los recintos no corresponden a una descomposición analítica de un volumen original, sino a la acumulación inclusiva de volúmenes discordantes.

Los muros, puertas y ventanas juegan un rol especial debido a su implantación tardía, muchas veces traídos de edificaciones existentes y adaptados de manera improvisada, muchas veces desarrollando mutaciones temporales. Por ejemplo, algunos recintos se orientaban originalmente a un exterior, para posteriormente anexarse a otro recinto. Muchas ventanas cuentan con postigos que, de cerrarse completamente, distorsionan la lectura del tiempo entre el día y la noche. Los obstáculos, iluminación, oscuridad y reflejos en el interior de la casa pueden entenderse como fenómenos de manejo –y confusión– perceptual, cosa que Sylvia Lavin llamaría *efectos especiales*<sup>19</sup>.

19 –Sylvia Lavin: “The Temporary Contemporary”



*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980



*Ivanovo Detstvo*, Andrei Tarkovsky, 1962



*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961



*Playtime*, Jacques Tati, 1966



*Parra 91*, Lotty Rosenfeld y Gloria Camiruaga, 1991

Para Sylvia Lavin, los elementos arquitectónicos móviles como puertas, ventanas, postigos, paneles, etc., inciden dinámicamente en la percepción, configurando el tiempo de la arquitectura. En “The Temporary Contemporary”, la autora explica una interpretación anti-histórica de la arquitectura, ya no ceñida por el desarrollo tecnológico ni los hábitos desembocados en estilo: Distinto a este entendimiento estático, la arquitectura se definiría según su capacidad de manejar unos *efectos especiales*, permitiendo reconfigurar la arquitectura a los requerimientos del momento. Si la historia de la arquitectura corresponde al momento de construcción, la contemporaneidad dependería de su adaptación constante al presente. Lavin pone en cuestión el canon, citando la obra eminentemente moderna de Mies van der Rohe, como estática y por lo tanto histórica. Mientras, casos como la casa del arquitecto John Soanne, establecida como museo en 1837 y cuyo interior se configura con paneles móviles que ocultan o exhiben su colección de fragmentos arquitectónicos y escultóricos.<sup>20</sup>, es un potente ejemplo contemporaneidad.

Bajo este esquema de temporalidad, los efectos especiales incitarían la percepción fragmentaria del laberinto propiciando una exploración dinámica, mientras que la plataforma, en contraste, permitiría la visión simultánea y total, conformándola estáticamente.

Si los elementos arquitectónicos definen o confunden la percepción del espacio deviniendo en posibles laberintos, y este relato ya se nutre de las transacciones entre arquitectura y literatura para formar una teoría transversal, no extrañaría encontrar ni sería equívoco

20 —La casa de John Soane también es estudiada por Sylvia Lavin respecto a su acumulación en “Architecture in Extremis”.

buscar en otras expresiones artísticas ejemplos de cómo elementos arquitectónicos facilitan la experimentación de ideas y motivos que describen tales expresiones. Tal como la plataforma puede sostener a la Neue Nationalgalerie, como ser escenario para la memoria de De Chirico o la imaginación onírica de Dalí, los elementos arquitectónicos que producen los efectos especiales según entendidos por Sylvia Lavin, han sido explotados por la pintura y el cine.

Quizás no haya mejor testimonio de eso, que la obra de René Magritte, que recurre al rol simbólico de puertas, chimeneas o ventanas para poner en cuestión la percepción y la realidad: Los portales cotidianos del entorno domestico se transforman en portales o *thresholds*, según Teyssot, de la realidad misma. Resulta cuanto menos curioso y por su puesto no accidental, que tales efectos disonantes ocurran siempre desde la seguridad del *etui*, como si justamente desde su dimensión más estable, la propia realidad puede sujetarse a cuestionamientos.<sup>21</sup>

Por otro lado, además de varios ejemplos de relaciones por reflejos en la fotografía del cine de Kubrick, Tarkovsky o Resnais, destaca la película francesa *Playtime* (1967) de Jacques Tati.<sup>22</sup> La película es un relato satírico de la modernidad, y mediante puertas giratorias, reflejos en cristales y departamentos totalmente expuestos hacia la calle, ilustra el choque cultural entre las sencillas maneras de la *Gemeinschaft* representada por el protagonista, y la *Gessellschaft* sistemática e inhumana al borde de

21 —Según Adrian Forty en “The Emergence of the Interior”, no es de extrañar que Freud acudiera a metáforas espaciales para analizar a sus pacientes. El entorno doméstico, como la disposición de puertas y habitaciones, se instrumentalizó como un mecanismo de interpretación del ordenamiento de ideas y recuerdos.

22 —En “Playtime”, Un viajero de visita en París —Monsieur Hulot, interpretado por el mismo director— termina perdido entre edificios acristalados en un barrio comercial moderno, distante de la ciudad turística y popular.

lo absurdo, representada por el barrio moderno de la metrópolis.<sup>23</sup>

Más allá de cualquier coincidencia o incidentalidad, una versión humilde de los *efectos especiales* está presente en la casa de La Reina. El documental “Parra 91” (1991) dirigido por Lotty Rosenfeld y Gloria Camiruaga, sigue la rutina de un día normal en la vida del poeta, dedicando varios minutos a conversaciones dentro y en los alrededores de la casa de La Reina. Varias de las tomas muestran distorsiones perceptuales gracias a luces, sombras y reflejos, que fácilmente remiten a recursos de obras pictóricas de Magritte. Por otro lado, se observa a Parra adaptando la iluminación del interior mediante la configuración de cortinas y postigos, o refugiado bajo un gran mosquitero desplegado sobre su cama. Junto a una *acumulación arquitectónica*, la adaptación lumínica a través de los efectos especiales sencillos, la casa anticuada se vuelve *contemporánea*<sup>24</sup>.

Pese a las transformaciones que posibilitan en la percepción del espacio o la comodidad para trabajar, la sencillez de los *efectos especiales* de la casa de La Reina apenas lograría superar o diferenciarse de mecanismos análogos en cualquier casa y, en comparación, parecerían indefensos contra los paneles móviles de John Soane. Pero el registro audiovisual que muestra a Parra habitando su casa y manipulando distintos elementos de su arquitectura, resulta valioso al poder complementar el

23 —Esta discusión en torno a la modernidad, referenciando la *Gemeinschaft* y *Gessellschaft* de Ferdinand Tönnies, fue expuesta en el segundo capítulo.

24 —Tanto la *acumulación arquitectónica* como la contemporaneidad son referencias al trabajo de Lavin, “Architecture in Extremis” y “The Temporary Contemporary”, respectivamente.

espacio protagonizado por la “antigüedad ultramoderna”<sup>25</sup> –sujeta a tiempos contradictorios pero permanentes– con el espacio contemporáneo, adaptable a las circunstancias cambiantes del presente.

Al mover sus cortinas, abrir los postigos, tomar los libros, o afeitarse contra el espejo, Parra habría interrumpido la cualidad estática o histórica de la casa para transformarla en un escenario de *efectos especiales* que, al registrarse cinematográficamente, pudiera constituir el último escalón en la obra multiescalar del poeta. Este peldaño no se conformaría sólo materialmente, como la casa que contiene sus *trabajos prácticos*, desarrollados desde sus *artefactos visuales*, y que se inspiran en su *antipoesía*, sino también en el extremo contrario y más inmaterial; lo contemporáneo, el *efecto especial*, y la performance de su propia vida.

25 —Referencia al trabajo práctico “Antigüedades Ultramodernas”, como al segundo capítulo de este trabajo.



Magritte, *La reproduction interdite*, 1937



Magritte, *La Durée poignardée*, 1938



Magritte, *L'Embellie*, 1962



Magritte, *Le soir qui tombe*, 1964



Parra manipulando postigos y cortinas en "la capilla" y "la pagoda" (documental "Parra 91")



Parra en la terraza sur de la Casa de La Reina. "La capilla" en el fondo, (documental Parra 91)

# IV



# ACRÓPOLIS CALLAMPA

---

## Conclusiones

“Yo creo que heredé esa inclinación por, no diré por la arquitectura, por la albañilería, qué se yo... porque yo sospecho mucho de esas palabras grandes. Me siento mejor como albañil que como arquitecto.” –Nicanor Parra<sup>1</sup>

La orientación hacia lo chabacano, los cachivaches y relatos periféricos, desde una decepción crítica sobre el estado de la literatura que le fue contemporánea, por no decir la búsqueda de un pintoresquismo postmodernista desde una decepción sobre la modernidad, tanto explican la vida y obra de Nicanor Parra, como también pueden extenderse a otras materias como la arquitectura, especialmente si se considera que la profesión ha incurrido en búsquedas, también aparentemente regresivas, en forma paralela.

<sup>1</sup> —Nicanor Parra: “Me siento mejor como albañil que como arquitecto”. Entrevista por Eduardo San Martín, 1993, en “Archivo Nicanor Parra 1954-2004”, pág. 12.

La fijación de Bernard Rudofsky por la arquitectura primitiva e informal, ilustrada en su seminal exposición en el MoMA y su publicación, “Architecture without Architects”, retrata justamente un desarrollo análogo al de Parra, dentro del ámbito arquitectónico. Felicity Scott explica que la fijación de Rudofsky por lo primitivo habría sido más una reacción contra el dogma de la arquitectura moderna que con cualquier fetichización de lo informal, parcialmente influenciado por la crítica de Georges Bataille en “Against Architecture”.

Pero el (anti)poeta no fue arquitecto ni supo sobre la disciplina, como para rebelarse contra la arquitectura, pero sí admitía su preferencia por las casas antiguas, y la arquitectura moderna, como parte del proyecto de la modernidad por él criticado, no se escaparía de su cuestionamiento hacia la autoridad y el dogma que inspira, sin importar su contexto .

Aun sin quererlo o sin saber, Parra habría cuestionado los cimientos dogmáticos de la arquitectura desde la vereda del albañil. Al importar en el espacio doméstico la contradicción surrealista/realista o dialéctica de su antipoesía y sus trabajos prácticos, el interior de la casa se constituyó mediante contradicciones históricas y de modos de organización, permitiendo el choque constante entre lo simbólico y lo funcional, lo estático y lo móvil. Esta misma oposición se trasladó al campo de la arquitectura, oscureciendo la distinción entre construcción y mobiliario, basamento y piezas, permanencia y traslación. Pues, si bien estática, la composición fragmentaria y laberíntica de la arquitectura y sus elementos configurables con efectos especiales influiría en una experiencia del presente o contemporánea. Este nuevo tiempo, resultante de la

participación activa del autor en la configuración y por tanto permanente creación de su casa, superaría las nociones de obra de arte estática en pos de la performance. Si la antipoesía era vida en palabras, la vida de Parra en su casa, permanentemente creando y adaptando antipoemas, artefactos, trabajos prácticos, así como abriendo postigos y definiendo ampliaciones, correspondería simultáneamente tanto al mundo doméstico de los hechos cotidianos que lo posibilitan, como al proyecto antipoético en su proyecto totalizante, la vida contradictoria pero sin conflicto que autor construyó para su personaje y para sí mismo.

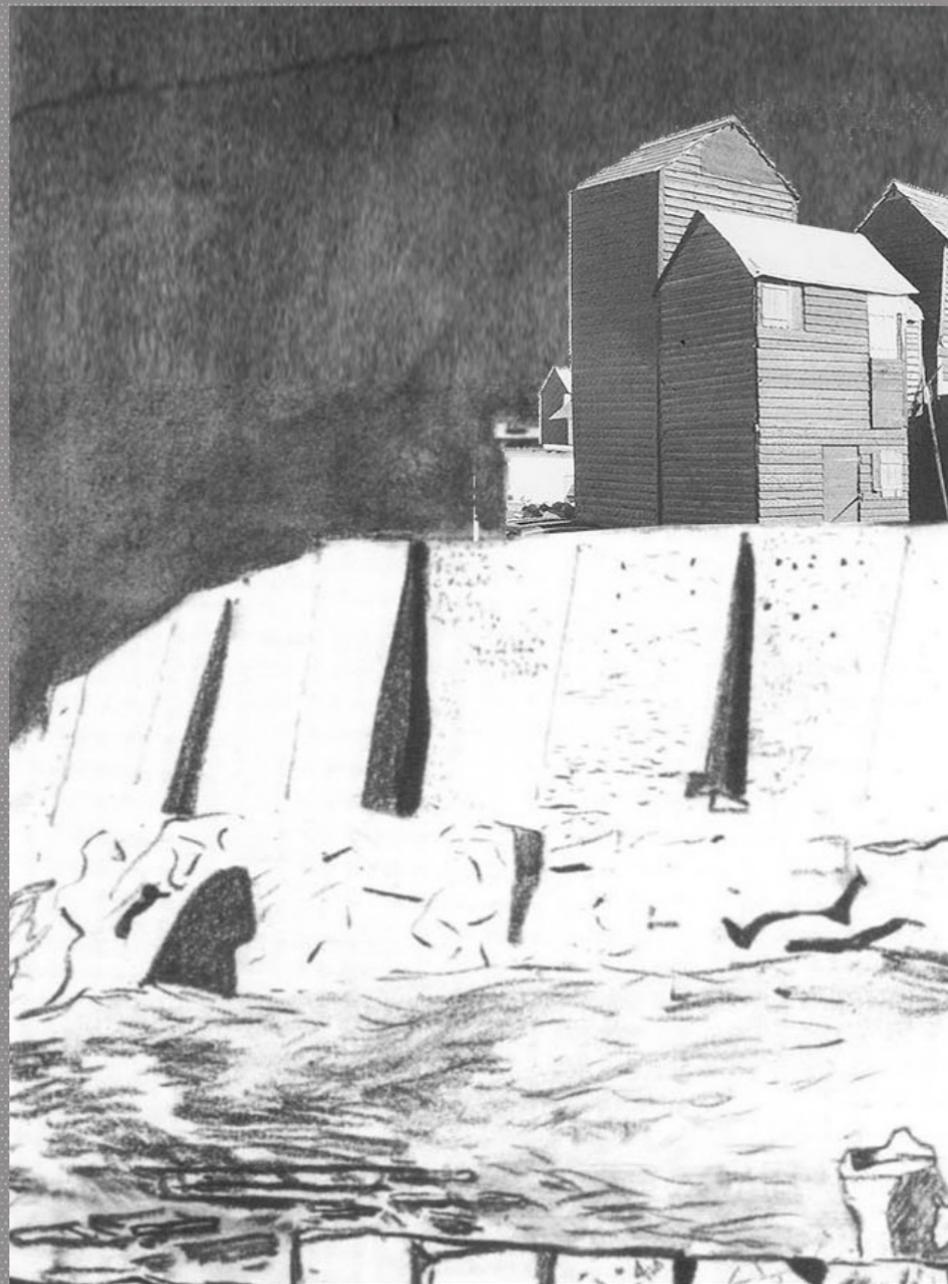
Pues tan diverso y expansivo como la vida misma, el proyecto vital de Parra también tiene sus contradicciones; Si bien se originó en búsqueda de una poesía de la claridad que se opusiera a la “de la oscuridad” Parra desarrolló un tipo de penumbra nueva que se opone tanto como absorbe a la anterior: culta, ingeniosa y metafórica, como vestida con en la voz de la calle. Pues, así como rehuyó del discurso totalizante de la modernidad y los poetas dioses del Olimpo literario, Nicanor no retornó yéndose directamente al opuesto, como hizo su hermana, Violeta, con su carpa. Parra terminó por construir otro tipo de Olimpo, que absorbió y transpiró; se vio tanto influenciado como influyó, sobre las oposiciones que envuelven la obra del poeta, en una plataforma pétreo, elevada y alcanzable a través de un camino serpenteante.

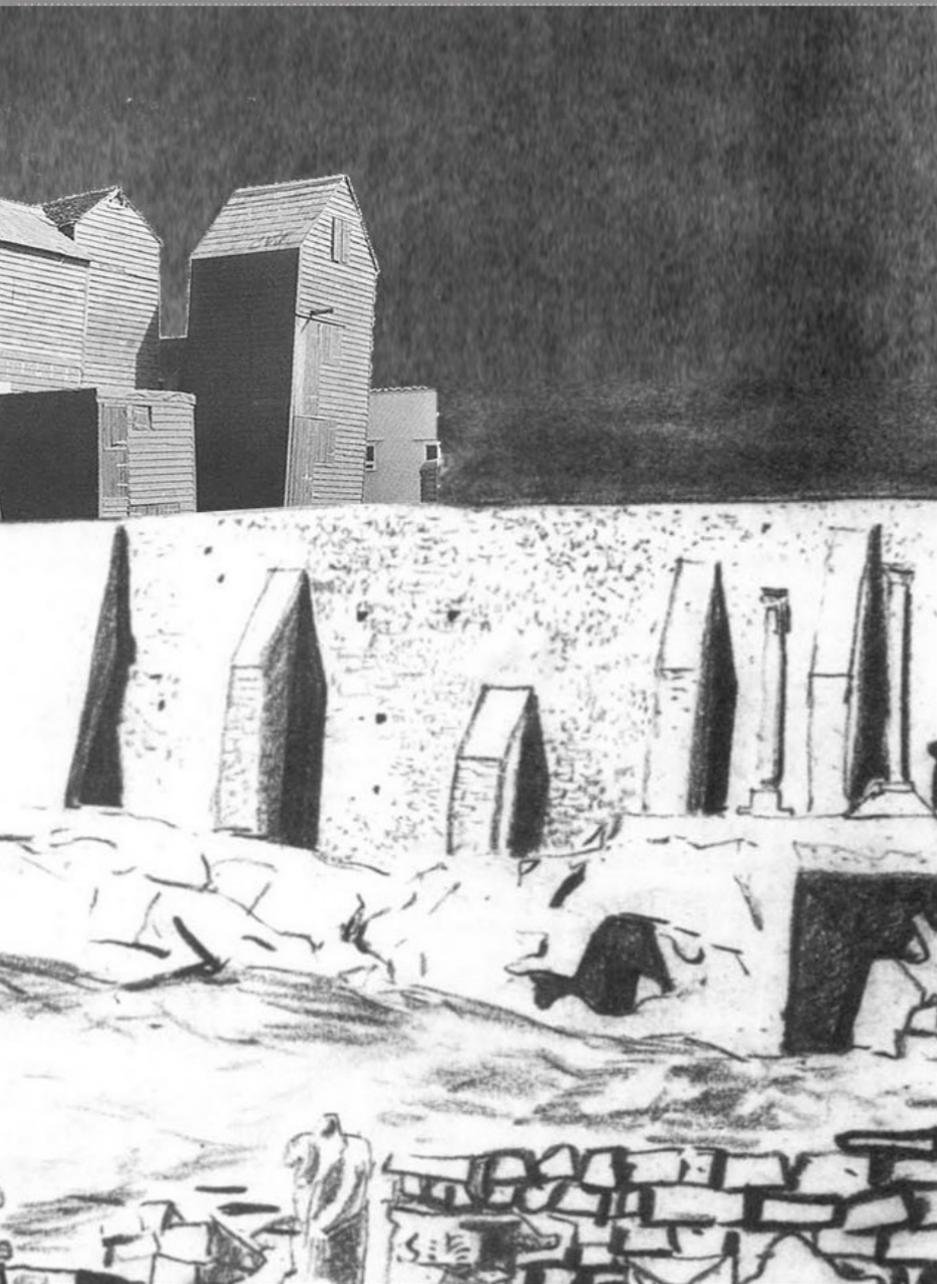
En lo que se puede interpretar como su propia versión de la Acrópolis, Parra destruyó el dogma del templo griego e instaló su propio templo, la población callampa, abierta a la improvisación, el chamuyo y la chabacanería, pero con la metáfora y erudición de las verdades trascendentales.

Así, la casa de La Reina no solo se inserta conceptualmente en las múltiples dimensiones de su vida y su obra artística, sino, también posiblemente dentro del relato multiescalar que propone Marlene Gottlieb, explicado en el primer capítulo.

La obra de Parra, desde el antipoema al artefacto y al trabajo práctico, constituiría en la casa no solo la conclusión de los distintos escalones del aparataje artístico que el autor construyó en torno al mundo material y que desembocarían finalmente, a modo póstumo, en la arquitectura, encajándola mediante una interpretación de su relatividad restringida como una Acrópolis Callampa.

Además, la casa de La Reina contendría dentro de sí misma, gracias a la determinación estática pero libremente posibilitadora como plataforma o escenario, y gracias a la temporalidad dinámica de sus efectos especiales, la propia vida del autor como acto performático, un estado del arte que supera al mundo material, y que conformaría una nueva dimensión en la obra de Nicanor Parra.





“Acropolis Callampa” - Fotomontaje a partir de dibujo de la Acropolis de Louis Khan y fotografía de casetas telefónicas de principios del SXX, de Bernard Rudofsky

V

# ACRÓPOLIS CALLAMPA, ANTIMUSEO

---

## Memoria de proyecto

La determinación de la casa de La Reina de Nicanor Parra como una “Acrópolis Callampa” cumple una doble función. La primera y más obvia, que se construye en los dos primeros capítulos de la tesis, es tanto levantar el universo temático del autor como proponiendo un espacio donde la casa, a partir del estudio de su interior, pueda insertarse. Allí, la consistente contradicción entre materiales y objetos burgueses o lujosos y su disposición acumulativa, improvisada y variable en el tiempo, tanto en su mobiliario como en su arquitectura, promueve que las “contradicciones sin conflicto” presentes en su obra, continúen en su casa.

La segunda función, más compleja y que el tercer capítulo persigue como objetivo, es encontrar interpretaciones conceptuales que abran el objeto construido –la casa, que gracias a la muerte de su autor bien podría considerarse conclusa– a nuevas intervenciones para considerarse en un proyecto de arquitectura con el programa de un museo.

Este Antimuseo, más que exponer de manera pasiva la obra y vida de Nicanor Parra, consideraría en su rol la agencia de hacer patente de forma expositiva y didáctica la propia lógica del Anti ejercitada por el autor a lo largo de su vida. La “Acrópolis Callampa” cumpliría la función de yuxtaponer conceptualmente las dos dimensiones contradictorias del autor y de su casa; la chabacanería y la erudición, puestas a prueba en su constante juego de opuestos descrito en el primer capítulo de esta tesis. Su consagración como uno de los poetas de la tierra y no como los “Dioses del Olimpo” (recordar que la Acrópolis, si bien sagrada, pertenece al mundo de los mortales en Atenas, a diferencia del monte Olimpo) se aplica también a una casa edificada a partir de distintos objetos arquitectónicos, perfectamente divisibles y unitarios dispuestos sobre una superficie aterrazada en un promontorio natural. Estos elementos, análogos a templos, concentran las actividades domésticas y creativas del autor, que si bien cotidianas, serían ritualizadas mediante su genio creativo y vida, entendida como performance.

Pero estos micro-templos construidos de forma agregativa y paulatina, coincidieron en un proceso no diseñado ni regido por afanes compositivos sino acumulativos, yuxtaponiéndose y mezclándose, alterando sus cualidades volumétricas a veces puras (Pagoda) y otras impuras (Capilla) para construir un total disgregado y fragmentario que traslada la idea del conjunto de templos hacia una conceptualización de población callampa, un modelo regido por la necesidad y la escasez.

La interpretación de la casa de la Reina como portadora de una relatividad restringida con el concepto de “Acrópolis Callampa” vuelve a sus principales características

arquitectónicas, su composición mediante volúmenes irregulares o irregularmente dispuestos y su disposición en un programa de terrazas perimetrales que construyen un plinto perimetral irregular, en el germen de un nuevo proyecto.

Dentro del “sistema de objetos” propuesto por Jean Baudrillard y descrito en el segundo capítulo de la tesis, el interior de la casa de La Reina combinaría la estética burguesa –conservadora y jerárquica– con la configuración moderna –utilitaria y versátil–. Esta naturaleza, necesitó de la figura del autor para mantenerse en continua adaptación y resignificar sus valores.

Se vuelve pertinente proponer al Antimuseo, en su cualidad Anti, como una alternativa al museo orientado a la conservación y la exposición de objetos estáticos: mostrar el mundo de Nicanor Parra de esa forma, atendería contra las leyes de ese mundo. El Antimuseo, por un lado, debería perpetuar la lógica dinámica del interior parriano así como no parodiar su manera de funcionar; un museo interactivo con los objetos dispuestos a su transformación creativa devendría en una caricatura, así como deterioraría los objetos.

El tercer capítulo de la tesis se vuelve operativo al describir como la arquitectura puede absorber las cualidades temporales y versátiles del sistema de objetos: Las cortinas, los postigos, la iluminación y sus propios recorridos terminarían por transformar el interior, independiente de sus objetos, en un escenario performático sujeto al tiempo. En consecuencia, se propone vaciarlo de sus “antigüedades ultramodernas” (que se expondrían en un volumen nuevo). La cualidad fragmentaria y laberíntica del interior de la casa, ahora vacío, se reacondicionaría

para albergar un recorrido interactivo donde los visitantes serían espectadores, no de piezas tradicionales de museo, sino a la performance infinita del autor a través de sus múltiples registros audiovisuales, puestos en práctica a través de los “efectos especiales” dictados en el tercer capítulo.

Una plataforma continua y serpenteante recorrería los interiores, ofreciendo acorde a las dimensiones y características de los distintos recintos, múltiples puntos de pausa para escuchar u observar grabaciones del autor, entre entrevistas, documentales, discursos o recitaciones de sus poemas. Este recorrido, despegado levemente del suelo como para desenmarcarse de su rol inicialmente doméstico propiciando la sensación de visita (y conservar los materiales de la casa) sería apoyado por asientos, distintas condiciones lumínicas y variadas pantallas, proyecciones y parlantes, con tal de constituir un anti-museo como relato vivo, dinámico, laberíntico y multidimensional. En contraste a este nuevo museo, los objetos extraídos de la casa, ya no como piezas domésticas resignificadas sino como piezas de arte, se trasladan a un nuevo edificio para exponerse dentro de un ámbito abstracto dispuesto para su óptima exposición y estudio académico: un museo.

Contrario al antimuseo, manifiesto tanto en su rol dinámico como en su arquitectura fragmentaria y antidogmática, el resto del edificio se introduce en el juego de las oposiciones y contradicciones sin conflicto: el museo se propone como un volumen simple, neutro, casi totalitario, que conformaría metafóricamente la base desde la cual el antimuseo –como el proyecto antipoético– se formula.

Las distintas terrazas que componen el perímetro fragmentario y de escala doméstica de la casa de La Reina son transformadas mediante una nueva superficie sólida y regular que aporta una escala pública acorde a un museo para la obra de un personaje de tal connotación. La regularidad del volumen es, sin embargo y al estilo de la “Acrópolis Callampa”, contrastado con la introducción en obra de los materiales originales que formaban las terrazas que le dieron lugar. Así, si bien el nuevo edificio se construye alrededor de la casa como si esta se posara sobre un nuevo volumen, éste retiene a modo de huella las características táctiles, formales y de dimensión que le dieron o acompañaron en su forma original, implicando un trabajo de pavimentos donde los pastelones y adoquines se integran en un piso liviano sobre la losa estructurada por vigas.

La gran terraza operaría como una plaza al aire libre, sin un programa definido, pero ofreciendo una extensión al aire libre de los programas que lo rodean y se organizan en torno suyo. En su centro, la casa se ubica como un “Antitemplo”, que en su cualidad laberíntica ofrece múltiples puntos de ingreso y salida para experimentar sus interiores. Mientras, en su perímetro, se organizan nuevos volúmenes que contienen los programas secundarios para complementar al museo, los que se organizan de forma centrífuga en planta y anexos al borde, ubicados para no interrumpir las vistas más importantes y permitir entre ellos la comunicación mediante escaleras con el nivel inferior, donde también se proponen terrazas. “La escalera de la amistad”, una instalación realizada por Parra y a través de la cual se llega al resto de los edificios de la zona alta del terreno, se mantiene y se suple con un ascensor para proporcionar accesibilidad universal y

facilitar el traslado de objetos entre el museo, la biblioteca y el archivo, todos en distintas ubicaciones.

A diferencia de la casa original que se constituye mediante adiciones de diferentes materiales, sistemas estructurales y estilos, los nuevos volúmenes consideran un sistema de marcos de madera, relleno cada espacio entre pies derechos con cristales o distintos materiales, variando en sofisticación, proponiendo un contraste entre modernidad formal y rusticidad material como el trabajado por el “nuevo brutalismo” de Alison y Peter Smithson (otra contradicción sin conflicto).

Estos volúmenes comprenden una biblioteca, un auditorio, una tienda y una cafetería. Afuera del perímetro, y junto a la casa original de Colombina Parra, reacondicionada para albergar a la fundación, se agrega otro edificio para albergar su archivo. Los baños son reacondicionados dentro de la parte posterior del edificio de la Capilla, que se excluye del resto transformado en Antimuseo, al encontrarse en decaimiento estructural y considerarse de poco valor patrimonial dentro de los valores discutidos.

El basamento se conforma materialmente como un volumen puro, pero que reutiliza como revestimientos los materiales que formaron originalmente las terrazas y taludes, y definieron su relatividad restringida como peñasco de la Acrópolis o plinto del Antimuseo (o Antitemplo). El edificio nuevo es construido en una excavación circundante a la casa, para producir la impresión de que ella se posa en su parte superior; el edificio doméstico es domesticado como un conjunto de objetos que transicionan entre el sistema burgués por su impronta, y el moderno por su disposición .

El edificio contiene principalmente una sala de exposición. Continuando con el juego de oposiciones, la sala de grandes dimensiones se conforma con el contraste de una estructura regular de vigas y pilares de hormigón pulido, que permite las grandes luces necesarias, como materiales sencillos e incluso rústicos en el piso y puros. La fachada principal, más contradictoria, se conforma como una pantalla sofisticada de alabastro, material fino pero pétreo, tan acorde a las vetas rústicas del basamento como a las superficies lisas del hormigón pulido. Esta pantalla permite el ingreso de una luz muy tenue y tamizada que no interfiere con la iluminación dirigida de la sala, pero da cuenta de la condición aledaña a un exterior, con terrazas comunicadas a través de paneles de alabastro móviles y otras salidas.

Además de la gran plataforma del basamento, distintos espacios intermedios, terrazas accesibles desde el nivel inferior y la comunicación entre distintos edificios accesorios, ofrecen inicio y término a una serie de recorridos que envuelven que se disponen a lo largo y alto del sitio y terminan por consolidar el proyecto en una escala territorial, para conformar públicamente el así llamado “nicho ecológico”.

El recorrido serpenteante del acceso, desde el cual se visualiza el edificio desde su esquina más contrastante – por la oposición del nuevo plinto y la Pagoda– y termina accediendo por un símil de Propileo, proporcionado originalmente por Parra, que se abre a la plataforma.

En su amplitud, regularidad e inherente monumentalidad, se dispersan los volúmenes originales de la casa de La Reina. Improvisados,

garrapiñados, sin perspectiva ni composición, junto a los nuevos volúmenes, aparentemente en aleatoriedad, construyen la experiencia contradictoria del visitante del Antimuseo.

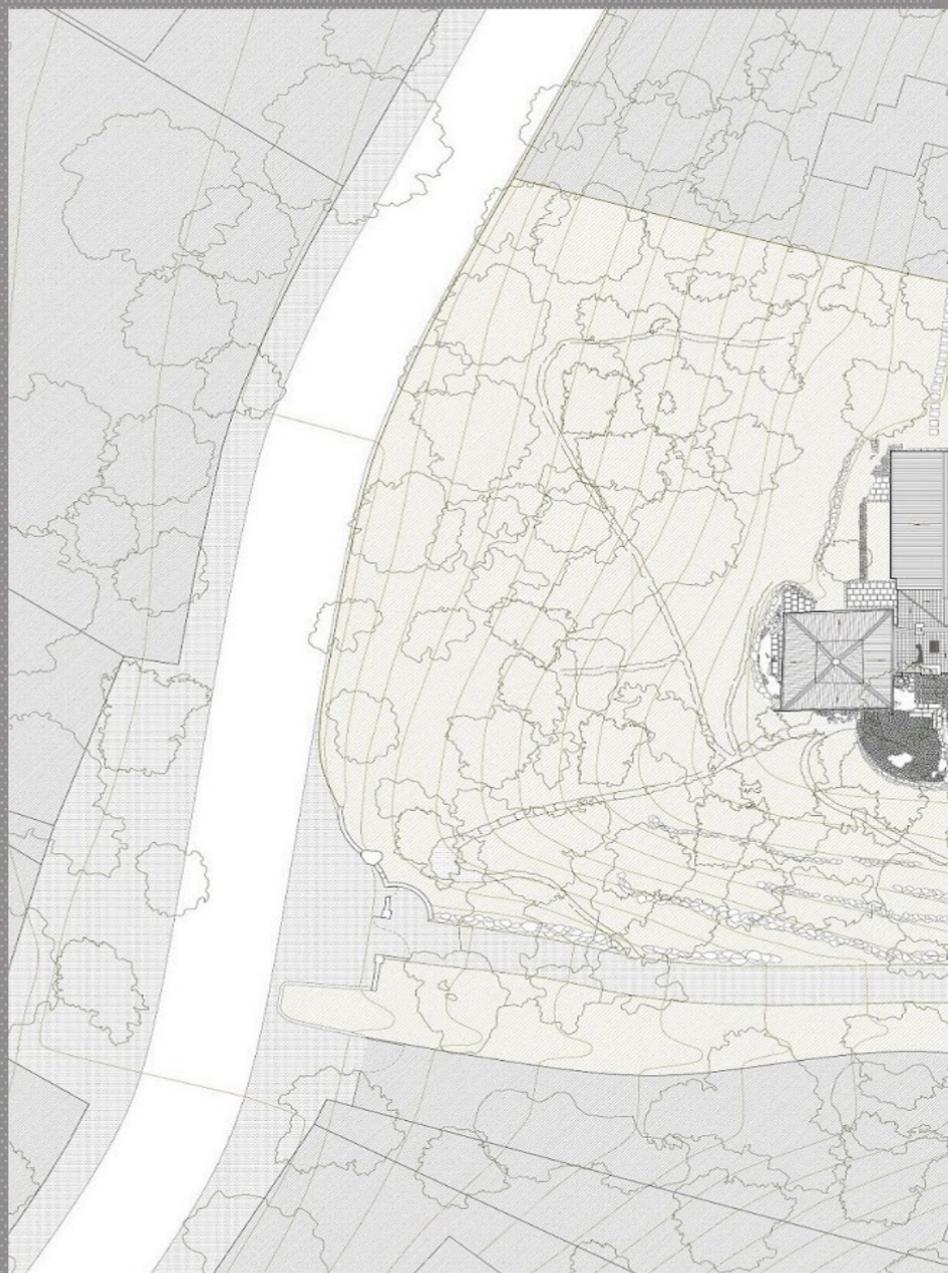
Este visitante, que tanto como se debate entre las múltiples dimensiones de la obra de Nicanor Parra, se debatirá también en una interpretación entre la erudición y seriedad de una Acrópolis y la chabacanería e ironía de una población callampa.

El antimuseo modificaría los límites de la obra de Parra hasta llegar a la arquitectura, y propondría una arquitectura con una agencia determinada y enriquecida -y conflictuada, pero sin conflicto- por su universo.

**ACRÓPOLIS CALLAMPA,  
ANTIMUSEO**

---

Imágenes de proyecto





Planta general del sitio.





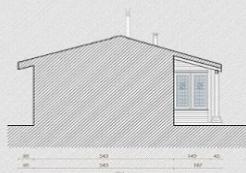
CABAÑA - PLANTA ESC. 1:75



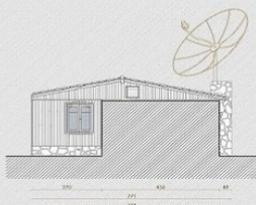
GALERÍA - PLANTA ESC. 1:75



CABAÑA - ELEVACIÓN SUR



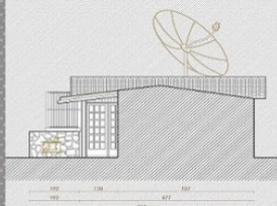
GALERÍA - ELEVACIÓN SUR



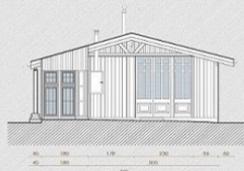
CABAÑA - ELEVACIÓN PONENTE



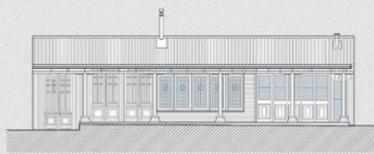
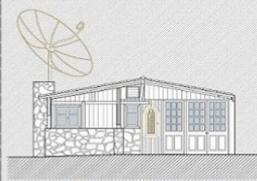
GALERÍA - ELEVACIÓN PONENTE



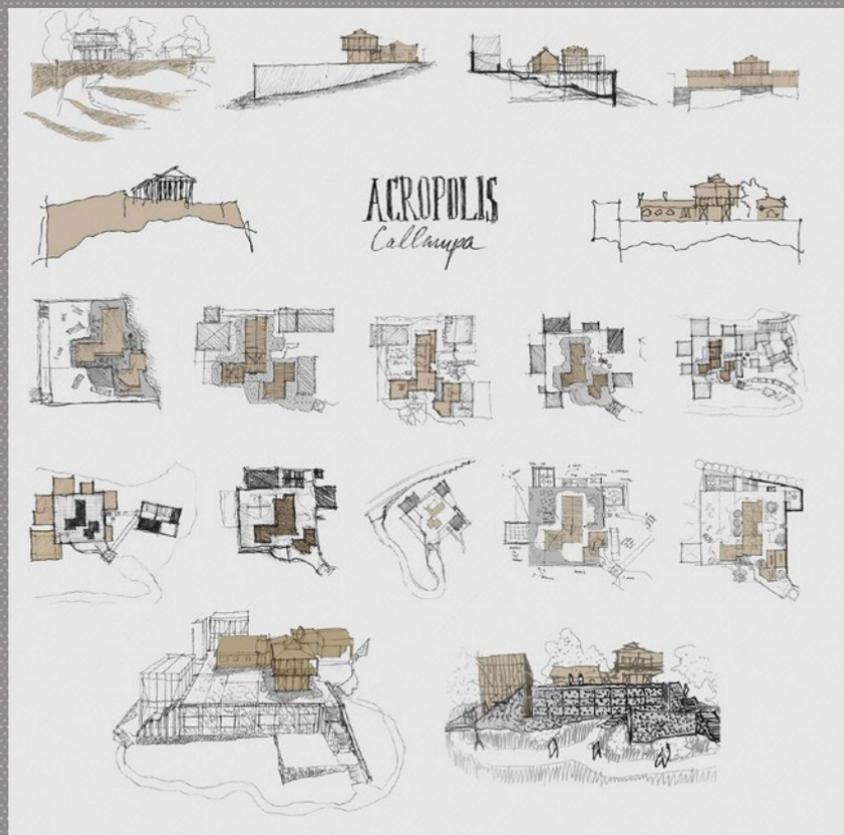
CABAÑA - ELEVACIÓN NORE



GALERÍA - ELEVACIÓN NORE



Planimetría de fragmentos preexistentes: "Pagoda" y "Capilla"





RENOVACION VEREDA  
-RECCIONES DE TERRENO  
-EXTENSION DE MARGO DE  
CONTENCION EXISTENTE  
-NUEVA VEREDA Y PAVIMENTOS  
-ESTACIONAMIENTOS PARA VISITANTES

PLATAFORMA  
NIVEL 1: TERRAZA  
NIVEL -1: SALA EXHIBICION

SENDERO  
PEATONAL  
DE PASO

EDIFICIO 11  
NIVEL 1: SALA MULTUSO / AUDITORIO  
NIVEL -1: CARRERA Y TENDA

ESCALERA  
PRINCIPAL

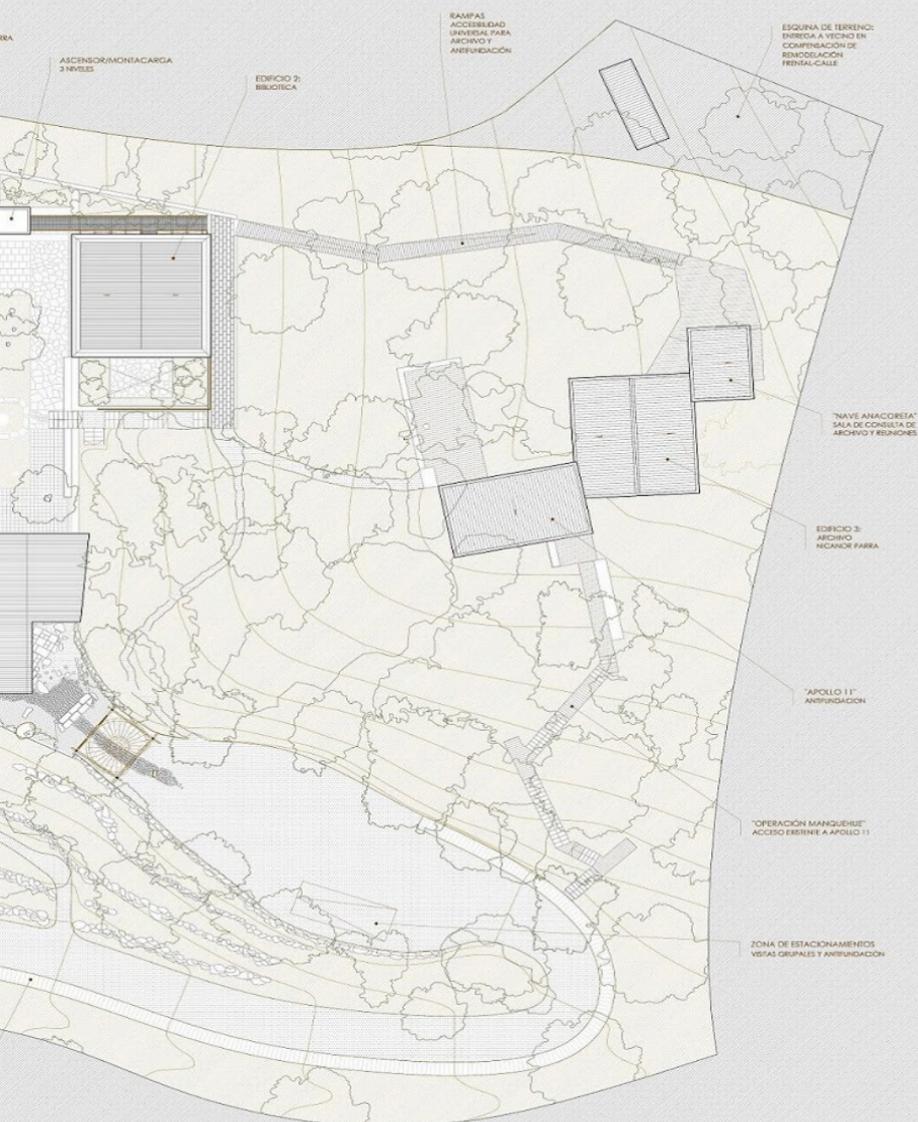
ANEXOS  
CASA DE REANEXO PA...

ACCESO

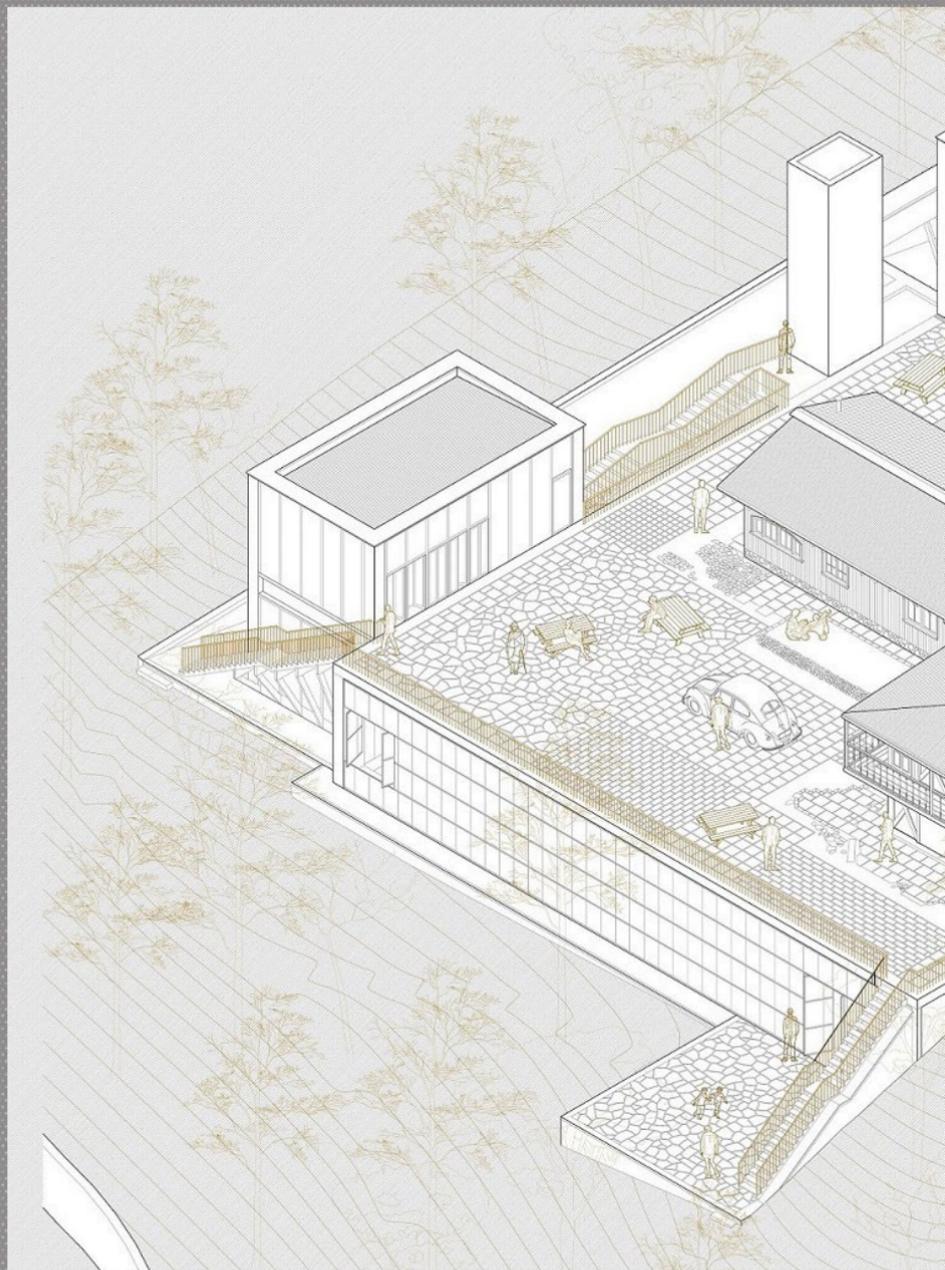
CONTROL DE INGRESO  
GUARDA 24 HR

SENDERO PEATONAL DE ASCENSO



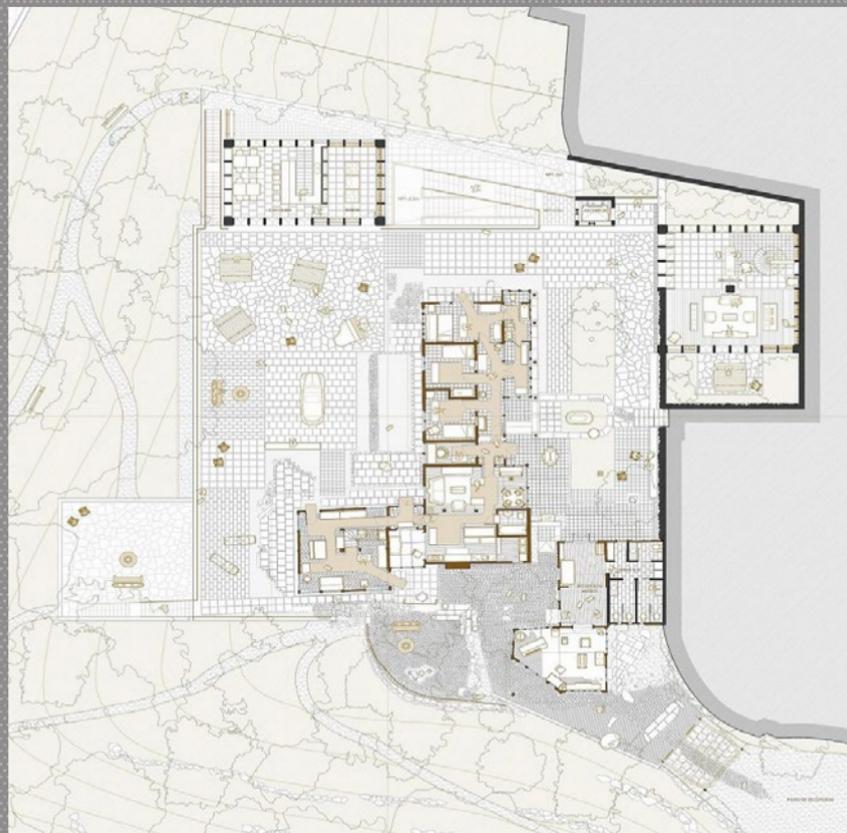


Planta general de intervención en el sitio.

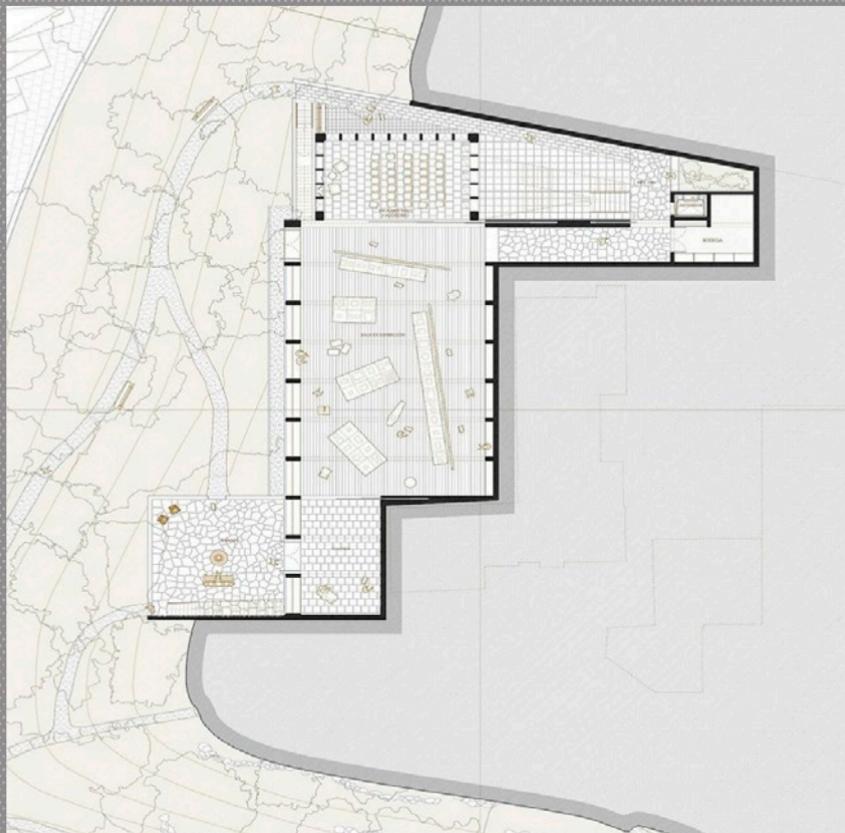




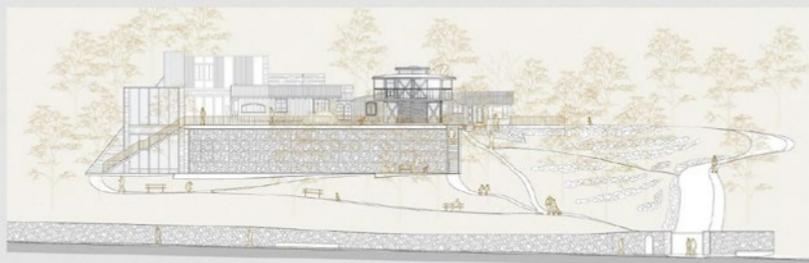
Vista axonométrica de proyecto



Planta de nivel principal



planta de nivel subsuelo



ELEVACIÓN PONIENTE



CORTE A-A

Elevación poniente y corte de sección longitudinal

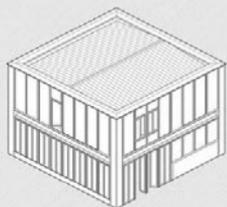


Elevación sur y corte de sección transversal

BIBLIOTECA ESC. 1:100



ARQUITECTURA BIBLIOTECA



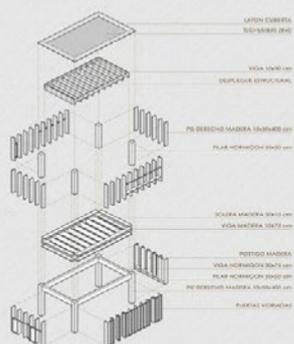
ARQUITECTURA AUDITORIO + CAFETERIA + TIENDA



AUDITORIO - CAFETERIA - TIENDA ESC. 1:100



DESMONTE ESTRUCTURAL



Planimetría volúmenes sobre plataforma



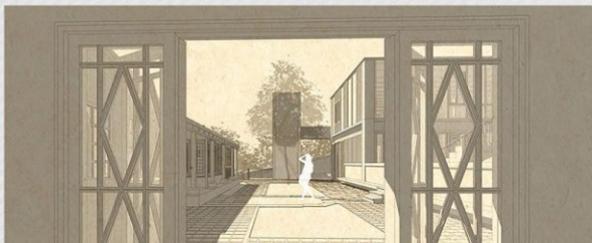
IMÁGENES DE PROYECTO



IMÁGENES DE PROYECTO



Imágenes de proyecto



Imágenes de proyecto



## BIBLIOGRAFÍA

---

—Carlos Peña, “El hombre a la intemperie”, en *Hispanérica*, Año 41, No. 123 (diciembre, 2012), pp. 33-41

—Marlene Gottlieb, “Del antipoema al artefacto al... La trayectoria poética de Nicanor Parra”, en *Hispanérica*, Año 2, No. 6 (abril, 1974), pp. 21-38

—Ricardo Yamal, “La Antipoesía de Nicanor Parra y su deuda con el Surrealismo”, en *Chasqui*, Vol. 16, No. 1 (febrero, 1987), pp. 25-35

—Ricardo Yamal, “La ironía antipoética. Del chiste y del absurdo al humor negro”, en *Revista Chilena de Literatura*, No. 21 (abril, 1983), pp. 63-91

—Iván Carrasco, “Discursos de sobremesa y la crisis del canon”, en *Revista Chilena de Literatura*, No. 62 (abril, 2003), pp. 5-23

—Adelaida López, “Nicanor Parra and the Question of Authority”, en *Latin American Literary Review*, Vol. 18, No. 36 (julio - diciembre 1990), pp. 59-77

—Georg Simmel, “The Metropolis and Mental Life” in *On Individuality and Social Forms* (Chicago and London: University of Chicago Press 1971), pp. 324-339

—Ferdinand Tönnies, “The Theory of Gessellschaft” in *Community and Civil Society* ed. Jose Harris (Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, Sao Paulo, Delhi, Dubai Tokyo: Cambridge Uni-

versity Press 2001), pp. 52-93

—Katharine Conley, “Surrealism and Outsider Art: From the “Automatic Message” to André Breton’s Collection”, en *Yale French Studies*, No. 109, Surrealism and Its Others (2006), pp. 129-143

—André Breton, *Mad Love* [L’Amour Fou], trad. Mary Ann Caws (1937; Lincoln: University of Nebraska Press, 1987), 25-38.

—Arjun Appadurai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, (Cambridge UK: Cambridge University Press, 1988) [Ext. PD.]

—Bruno Latour, *Reassembling the Social: An introduction to Actor Network Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005), “Introduction” (1-17) y “Third Source of Uncertainty: Objects too Have Agency” (63-86)

—Walter Benjamin, “Convolute I, the Interior, the Trace” en *The Arcades Project* (Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press 2008), pp. 212-228

—Walter Benjamin, “The Work of art in the Age of its Technological Reproducibility” en *The Work of art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media* ed. Michael W. Jennings, Bridgid Doherty y Thomas Y. Levin (Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press 2008), pp. 19-54.

—Walter Benjamin, “On Some Motifs in Baudelaire” en *Illuminations: Essays and Reflections* ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books 2007), pp. 155-201.

—Walter Benjamin, “Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia” in *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographic Writings* ed. Peter Demetz (New York: Schocken Books 2007), pp. 177-192.

—Georges Teyssot, *A Topology of Everyday Constellations* (Cambridge, London: MIT Press, 2013), p. 1-31

—Georges Teyssot, “A Topology of Thresholds” en *Home Cultures*, Vol. 2, No. 1 (septiembre, 2005), pp 89-116

—Georges Teyssot, “The Disease of the Domicile” en *Assemblage*, No. 6 (junio, 1988), pp. 72-97

—Georges Teyssot, “Specular Relation” en *Assemblage*, No. 20, Violence, Space (abril, 1993), pp. 78-79

—Georges Teyssot and Catherine Seavitt, “Boredom and Bedroom: The Suppression of the Habitual” en *Assemblage*, No. 30 (agosto, 1996), pp.

44-61.

—Georges Teyssot, “Windows and Screens: A Topology of the Intimate and The Extimate” en *Log*, No. 18 (Winter 2010), pp. 75-88

—Charles Rice, *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*, (London: Routledge, 2006)

—John Lukacs, “The Bourgeois Interior: Why the most maligned characteristic of the Modern Age may yet be seen as its most precious asset” en *The American Scholar*, Vol. 39, No. 4 (otoño,1970), pp. 616-630

—Jean Baudrillard, *The System of Objects*, trad. James Benedict (New York: Verso, 1996), pp. 1-29 and 87-114

—Sylvia Lavin, “Architecture in Extremis” en *Log*, no. 22 (2011), pp. 51-61

—Sylvia Lavin, “The Temporary Contemporary” en *Perspecta*, Vol. 34 (2003), pp. 128-135

—Sylvia Lavin, “Richard Neutra and the Psychology of the Domestic Environment” en *Assemblage*, No. 40 (diciembre, 1999), pp. 6-25

—Felicity Scott, “Underneath Aesthetics and Utility: The Untransposable Fetish of Bernard Rudofsky” en *Assemblage*, No. 38 (abril, 1999), pp. 58-89

—Stanley Allen, “Piranese’s ‘Campo Marzio’: An Experimental Design” en *Assemblage*, No. 10 (diciembre, 1989), pp. 70-109

—*Archivo Nicanor Parra 1954-2004*, Fundación Nicanor Parra, Santiago, 2018.

—*Chanchullos: Parra antes de Las Cruces*, Alquimia Ediciones, Santiago, 2014

