

El experimento doméstico. Domesticidad y experimentación: la casa-laboratorio de Nicanor Parra^{1,2}

[the domestic experiment.
domesticity and experimentation in
the nicanor parra house-laboratory]

SERGIO ANDRÉS RAMÍREZ CADENA★

★
Sergio Andrés Ramírez Cadena³
Pontificia Universidad Católica
de Chile
Santiago, Chile.

> **Cómo citar este artículo:** Ramírez, S. (2021). El experimento doméstico. Domesticidad y experimentación: la casa-laboratorio de Nicanor Parra. *Revista I80*, (48), 74-89.
[http://dx.doi.org/10.32995/revI80.Num-47.\(2021\).art-890](http://dx.doi.org/10.32995/revI80.Num-47.(2021).art-890)

DOI: [http://dx.doi.org/10.32995/revI80.Num-47.\(2021\).art-890](http://dx.doi.org/10.32995/revI80.Num-47.(2021).art-890)

Resumen: La obra escrita de Nicanor Parra ha sido ampliamente abordada desde el campo de la literatura, la filosofía y el arte, en contraste, se ha escrito poco respecto del objeto de estudio de este texto, su casa en La Reina y el vínculo con su obra visual y material, especialmente, la incidencia de la condición doméstica en su proceso creativo.

A partir del levantamiento que se realizó de la casa, la recopilación de información escrita y visual —entrevistas y documentales—, y los propios escritos de Parra fue posible enmarcar la casa dentro de una discusión disciplinar mayor. En consecuencia, se plantea la hipótesis de que la casa de La Reina se puede entender bajo la figura de una casa-laboratorio, en donde Nicanor Parra solía experimentar, tanto con el contenedor —la casa—, como con el contenido —los objetos y operaciones prácticas—, poniendo en tela de juicio la idea de domesticidad.

Palabras clave: casa; domesticidad; espacio doméstico; experimentación; Nicanor Parra

Abstract: The written work of Nicanor Parra has been widely approached from the field of literature, philosophy and art; in contrast, little has been written about the object of study of this text, his House in La Reina, and the link with his visual and material work. Mainly the incidence in his creative process of the domestic condition.

It is from the survey that was carried out of the house —framed in the Research Workshop—, the compilation of written and visual information —interviews and documentaries—, and Parra's own writings that it was possible to frame the house inside of a larger disciplinary discussion. Consequently, a hypothesis is raised that La Casa de la Reina can be understood under the figure of a House-Laboratory, where Nicanor Parra used to experiment, both with the container —the house—, and with the content —the objects. and practical operations—, questioning the idea of domesticity.

Keywords: domesticity; domestic space; experimentation; house; Nicanor Parra

LO DOMÉSTICO Y LAS VANGUARDIAS

Una característica transversal en la obra poética de Nicanor Parra fue la transgresión y posición contestataria ante los cánones mismos del lenguaje, evitando la poesía de "cuello y corbata" (Cahn, 1977). Esta condición se ve reflejada a lo largo de su obra, desde *Quebrantahuesos* (1952), en el que construye frases a partir de recortes de periódicos a manera de *collage* lingüístico; en *Poemas y antipoemas* (1954), donde hace uso de un lenguaje popular en los versos más que una lírica ornamental "evitando la Alquimia verbal Baudelariana" (Cahn, 1977), hasta los *Artefactos visuales* (1969-2002), en el que a partir de una serie de postales, añade una dimensión gráfica al lenguaje escrito en la que plantea que "la creación del poeta consiste en dar forma a algo que existe fuera de él, algo que marca un espíritu de época, una herencia cultural común" (Gottlieb, 1974, p. 32). En palabras de Leónidas Morales toda su obra "se propone arrancar al espectador de su cómoda posición contemplativa. El método: atacar la ilusión estética" (Morales, 1998, p. 1).

Entre los Artefactos visuales, la serie de *trabajos prácticos* (T.P)*no es ajena a esta condición transgresora de la obra de Parra. Esta consiste en la reinterpretación de objetos cotidianos, en la que —a través del lenguaje, el humor y lo cotidiano, representados en una etiqueta asociada a los objetos— estos últimos adquieren un carácter gestáltico en el sentido de que actúan como figura dentro de un código cultural de fondo; el contexto social y cultural en el cual está inmerso el objeto es fundamental para el mensaje que Parra busca transmitir (Diez et al., 2002). Trabajos como *Calcetines huachos*, *El vaso roto*, *La Sagrada Familia*, *Burgueses y proletarios*, entre otros, ilustran esta condición en el que el contexto cultural es necesario para su adecuado entendimiento (Figura 1).

Nicanor Parra supo diluir el límite entre lo doméstico y lo artístico en su casa de La Reina. La producción de la obra del poeta, principalmente la yuxtaposición entre objetos cotidianos y su obra material, dota al espacio de una cualidad particular. El lugar de la casa se presenta así, como el escenario en donde Parra superpuso su faceta poética, con la científica como físico y matemático (Figuras 2, 3 y 4).

Bajo esta hipótesis, la casa es abordada entendiéndola como el espacio que está definido por toda acción que en él suceda, donde toman protagonismo los objetos y sujetos que en él confluyen. Más que una comprensión del espacio como condición geométrica, es una aproximación a un espacio antropológico. Siguiendo así la idea de "espacio practicado" desarrollada por Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano* (1979).

Lo que permite una aproximación a la casa como objeto de estudio, parte por la yuxtaposición temporal entre el habitar del poeta y la producción de sus trabajos prácticos. Nicanor Parra habitó su casa de La Reina entre 1958, fecha de la adquisición del inmueble, hasta fines de los años noventa, época en la que se trasladó a su casa en Las Cruces. En paralelo, desarrolló gran parte de sus trabajos prácticos, específicamente en el período comprendido entre 1969 y 2002.

La casa se presenta como un dispositivo en el que convergen el habitar con la producción estética del poeta, ya que los trabajos prácticos fueron expuestos y fotografados, reemplazando su condición doméstica por una artística. A su vez, la casa, en sí misma como objeto, presenta cualidades particulares a partir de su constitución física que reafirma el proceder del poeta. La casa, en este sentido, es abordada bajo dos miradas: desde su condición como contenedor de objetos y operaciones prácticas, y como objeto singular, con cualidades particulares que le dan una doble posición de contenedor y de contenido.

Teniendo como referencia el cambio del carácter doméstico de un mismo objeto en la casa, a uno artístico en una exposición, se manifiesta un método de transformación de uno en el otro. Es así, como en el transcurso de la investigación surgieron interrogantes en torno al rol de la casa como escenario de este proceso. Preguntas como: ¿cuál es el modo de producción del trabajo práctico ligado a la casa de Nicanor Parra en La Reina?, o ¿qué tipo de casa es y qué relación tiene con el modo de producción?, si la casa es sí misma un objeto ¿tiene cualidades particulares?, todas ellas marcaron el desarrollo de la investigación.

Es necesario precisar ciertos aspectos del contexto cultural y la discusión en la cual se inserta la casa de Nicanor Parra, convirtiéndola en un caso complejo digno de ser problematizado, con el fin de entender el tema de los límites del espacio doméstico. La discusión en torno a "lo doméstico", y su relación con el ámbito productivo a lo largo del siglo XX ha sido ampliamente abordada. De igual forma, la intromisión y los aportes de las vanguardias artísticas en esta discusión se torna significativo, ya que se establece un vínculo con el caso de estudio que el propio Parra reconoce. Al referirse a la creación de los trabajos prácticos y al criticar la noción del artista tradicional, manifiesta que "hay una relación con el dadaísmo y compañía... Esto no resulta en el aire. Es la culminación de una tradición cultural" (Espina, 1998, p. 41).

El surgimiento de lo *doméstico* es abordado por Witold Rybczynski (2009) en su historia en torno de la idea de la *casa*. En esta se centra en la casa urbana burguesa del siglo XIV, fundamentalmente porque a diferencia



Figura 1: Trabajos prácticos desarrollados por Nicanor Parra entre los años 1969 y 2002
 Nota: Cortesía Fundación Nicanor Parra, 2018.



Figura 2: Imágenes interiores y exteriores de la casa de La Reina de Nicanor Parra.

Nota: Fotografías tomadas como parte del levantamiento arquitectónico realizado por el Taller de investigación "Quite The Opposite, casas y cosas de Nicanor Parra". (2017-2018)⁵⁴

del aristócrata establecido en un castillo o el clérigo en un monasterio, la casa era el refugio del burgués. Esta "combinaba la residencia con el trabajo... El piso principal de la casa, o por lo menos la parte que daba a la calle, era una tienda o —si el propietario era un artesano, un lugar de trabajo... La gente cocinaba, comía, residía y dormía en este espacio" (Rybczynski, 2009, p. 37). No había necesidad de subdividir los espacios, ya que la vida social se desarrollaba en el exterior de la casa. Con la aparición progresiva de las viviendas de alquiler "muchas gente ya no vivía y trabajaba en el mismo edificio" (p. 50). Paulatinamente, la casa se estaba convirtiendo en el lugar exclusivo de la familia, un lugar netamente privado. Rybczynski identifica que esta se estaba transformando en hogar, y con ello surgieron términos como domesticidad, intimidad y confort. Con el surgimiento de la domesticidad como idea, a lo largo del siglo XX, se han manifestado diferentes interpretaciones y posiciones, en referencia a su vínculo con ámbitos productivos.

Walter Benjamin en *The Arcades Project* (1982) afirma que la aparición del individuo privado en el siglo XIX supuso la separación del trabajo del ámbito del hogar. Refiriéndose al París de ese siglo sostuvo que

para el individuo privado, el lugar de vivienda es por primera vez opuesto al lugar de trabajo. El primero se constituye como el interior. Su complemento es la oficina. El individuo privado, que en la oficina tiene que lidiar con la realidad, necesita el interior doméstico para sostenerlo en sus ilusiones (p. 8).

Esta condición además de reafirmar la separación entre lo doméstico y el trabajo, como ámbitos de lo privado y lo público respectivamente, también transforma el espacio doméstico en el apéndice del espacio de trabajo. De acuerdo con esto, "el reducido papel de la producción en el hogar fue reemplazado gradualmente por el consumo" (Molesworth, 1998, p. 57). En términos generales, la asimilación de la separación entre la vida del hogar y el trabajo es una condición propia de la modernidad, surgida a partir de la Revolución Industrial y que se mantuvo vigente en gran parte del siglo XX. No obstante, ante esta posición surgió la pregunta acerca de ¿cómo debían entenderse las actividades realizadas en el interior del hogar?

La visión de Benjamin sería insostenible desde una perspectiva feminista, afirma Helen Molesworth (1998), ya que no se tiene en consideración las acciones en el interior del hogar como productivas, lo que reafirma una división de género. La autora sostiene que hubo una relectura de las científicas domésticas de inicios del siglo XX por parte de los grupos feministas de los setenta, generando otra interpretación de este

proceso. Principalmente, hace referencia a Christine Frederick autora del libro *The New Housekeeping* y editora de la revista *Ladies Home Journal*, quien planteó una versión de domesticidad "basada en los principios de proceso y trabajo en oposición a la estasis y el descanso" (Molesworth, 1998, p. 59). Según esto, el trabajo doméstico debía replantearse y recontextualizarse como trabajo científico. A diferencia de la afirmación de Benjamín, el espacio doméstico no es el complemento para el trabajador; por el contrario, dicho espacio justifica la existencia de fábricas y oficinas. Esta posición de Frederick y las científicas domésticas estuvo fuertemente influenciada por las ideas del taylorismo, fundamentalmente en términos de la eficiencia y el monitoreo de los movimientos para mejorar la ganancia que implicaba el trabajo en el hogar. Aun así, y como lo identifica Molesworth, la principal dificultad de este trabajo era la invisibilidad virtual del trabajo doméstico. No había prueba física del producto que surgía de las tareas domésticas, como la limpieza, la cocina o el cuidado de los niños.

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

En el libro *Después de la gran división* (2006), Andreas Huyssen aborda el paradigma de la autonomía de la obra de arte, la idea de "arte elevado", y la separación entre cultura y vida cotidiana a partir de la intromisión de movimientos artísticos como el dadaísmo, el constructivismo o el surrealismo, pertenecientes a la vanguardia histórica de inicios del siglo XX. El proyecto principal de la vanguardia giraba en torno a la reconciliación entre arte y vida, surgida a partir de la fermentación social y política de las décadas del diez y veinte; de igual forma, en referencia al pop art, perteneciente a los grupos de vanguardia surgidos entre los años cincuenta y setenta. Huyssen, afirma que

desde su nacimiento, el pop declaró su intención de eliminar la separación histórica entre lo estético y lo no estético, uniendo y reconciliando el arte y la realidad (...). El pop art parecía poseer el potencial para convertirse en un arte auténticamente 'popular' y resolver la crisis del arte burgués, evidente desde el comienzo del siglo veinte (2006, p. 249).

En ambos casos, las vanguardias no solo presentaban una transgresión y crítica al arte como institución, también planteaban el desarrollo "de una relación alternativa entre arte elevado y (la) cultura de masas" (Heynen,

2016, p. 8). Tomando como referencia a Henri Lefevre en *La Vie Quotidienne Dans le Monde Moderne* (1968), Huyssen afirma que el arte debía no solo proyectar una transformación del Estado, la política, la economía y las estructuras judiciales, sino también la transformación de la vida cotidiana⁶.

La figura de Marcel Duchamp y la creación de los *readymades*⁷ es un caso paradigmático que ilustra esta condición. Su obra opera en las fisuras del discurso en torno a la relación del espacio doméstico como espacio de producción, ya que subvierte tanto la posición planteada por Benjamin (1982), como los planteamientos feministas basados en el trabajo de las científicas domésticas norteamericanas. Retomando las ideas de Molesworth (1998), la autora plantea que el contenido doméstico de las obras de Duchamp ha sido ignorado, principalmente porque se ha visto como un ámbito alejado del factor artístico de sus obras. La rueda de bicicleta sobre un taburete, el primer *readymade* preparado por Duchamp, surgió como "un objeto que tenía la 'función' de no ser funcional. Era un objeto para ser 'disfrutado' mientras se miraba, un objeto liberado del trabajo, de la función" (p. 93). De este modo, actúa como un anatema del espacio doméstico taylorizado y sistematizado, desarrollado por las científicas domésticas. De igual forma, al exponer el objeto y firmarlo, está incorporando un objeto doméstico a la esfera artística. Es decir, además de cuestionar la idea de arte elevado, pone en crisis la relación entre lo que es público y lo privado, entre lo artístico y lo doméstico.

Como se mencionó con anterioridad, se pueden establecer paralelismos entre la obra de Parra y el dadaísmo, encarnado en la figura de Marcel Duchamp. Fundamentalmente en la relación trabajo práctico *readymade* y el espacio doméstico como lugar de producción. Nicanor Parra reconocía la influencia de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX. En una entrevista, realizada en 2006, afirmaba que "sin dadaísmo no hay surrealismo y sin surrealismo no hay poesía" (García, 2006, citado en Cárdenas 2011, p. 43). Además, en *Manuscritos* (Huneeus, et al., 1972) realiza un dibujo denominado "La columna transparente"⁸ en la cual, como homenaje a Duchamp, establece un vínculo entre la sala del museo de arte de Nueva York y la alcantarilla.

Duchamp desarrolló los *readymades* entre 1913 y 1925, período en el cual estuvo asentado en Nueva York⁹. Al igual que Parra, el espacio de trabajo actuó como *locus* creativo para el artista y la condición doméstica fue clave en este proceso. Helen Molesworth (1998) menciona al respecto:

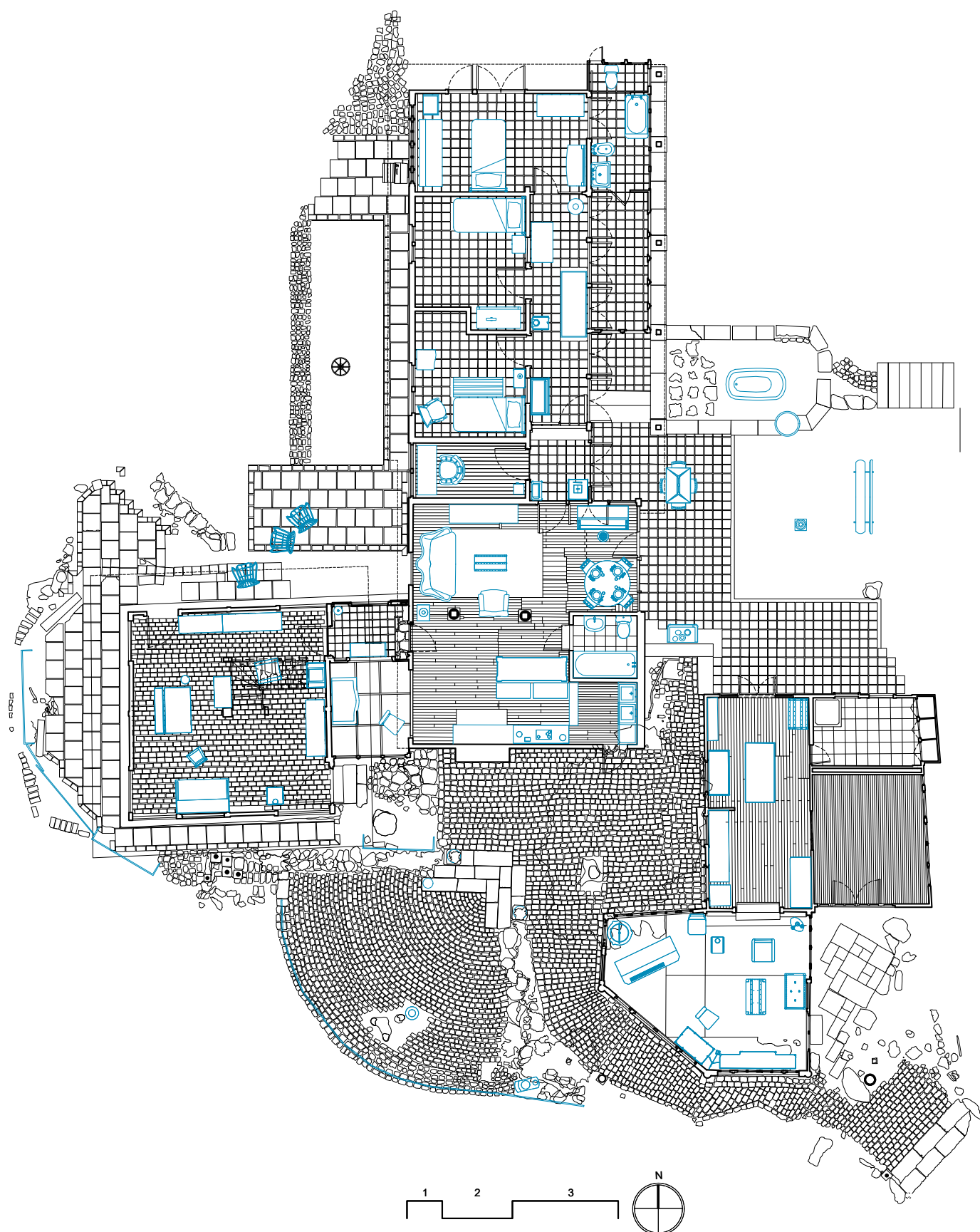


Figura 3: Planta general casa de La Reina de Nicanor Parra, conformación progresiva de la casa (2017-2018).
Nota: Plano realizado en el marco del Taller de investigación "Quite The Opposite, casas y cosas de Nicanor Parra".

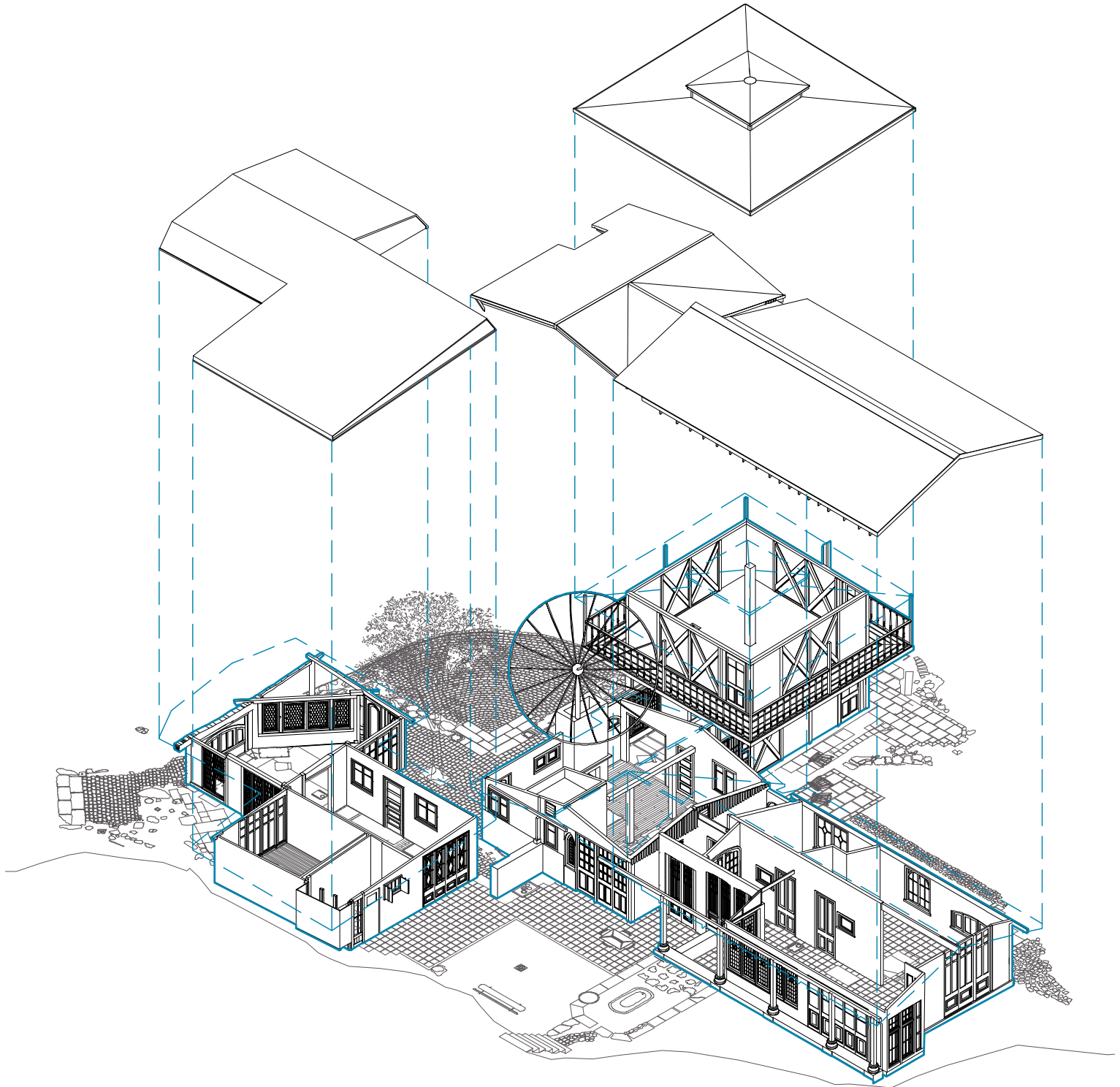


Figura 4: Axonometría general casa de La Reina de Nicanor Parra (2017-2018).
Nota: Axonometría realizada en el marco del Taller de investigación "Quite The Opposite, casas y cosas de Nicanor Parra".



EL ÚLTIMO CARTUCHO



MADRE E HIJA *Basurante. Cl*



Figura 5: Fragmentos de documentales

Nota: Fotogramas de documentales en donde los trabajos prácticos mantienen su condición de uso doméstico en el espacio de la casa, en paralelo los mismos trabajos prácticos fotografiados como obra artística. Camiruaga y Rosenfeld, 1991; Marra, 2001; Jiménez Adkin, 2009. Cortesía Fundación Nicanor Parra.



Figura 6: *Exposición de trabajos prácticos*
 Nota: Ejemplos de trabajos prácticos que pierden temporalmente su condición doméstica al ser expuestos como objetos artísticos. Fotogramas del video *Exposición Nicanor Parra* (Biblioteca Nacional de España, 2013).

Figura 7: *La mamadera mortífera*

Nota: Primer trabajo práctico de Nicanor Parra.
Cortesía Fundación Nicanor Parra, 2013.



durante la primera estadía de Duchamp en Nueva York, a principios de la década de 1910, su lugar de trabajo (su estudio) y su espacio habitable/doméstico fueron los mismos... La mayoría de los encuentros con los readymades ocurrieron, en ese momento, en las habitaciones de Duchamp. Por lo tanto, la recepción inicial de los readymades y el trabajo inicial de Duchamp se llevó a cabo en un entorno doméstico (p. 68).

Los objetos con los que trabajó, un riel y un perchero, un peine, una cubierta de una máquina de escribir, un urinario, un estante o una pala son objetos mundanos de la vida cotidiana. En su estado normal sirven para limpiar, colgar, almacenar, secar y orinar, pero al ser seleccionados para convertirse en readymade, el artista bloquea el valor de uso de sus objetos y altera el significado de valor de cambio.

Es en esta condición de "seleccionar", en la cual se distancian operativamente las obras de Duchamp y Parra. André Breton reafirma esta cualidad, cuando declara que los readymade son "objetos manufacturados alzados a la dignidad de las obras de arte a través de la elección del artista" (Iversen, 2004, p. 45). A diferencia de Duchamp, y como se mencionó con anterioridad, Parra tenía un discurso alrededor de *lo encontrado*¹⁰, marcando una relación diferente con su espacio doméstico. Parra afirmaba: "Yo prefiero seguir buscándole el cuesco a la breva. O la quinta pata al gato.

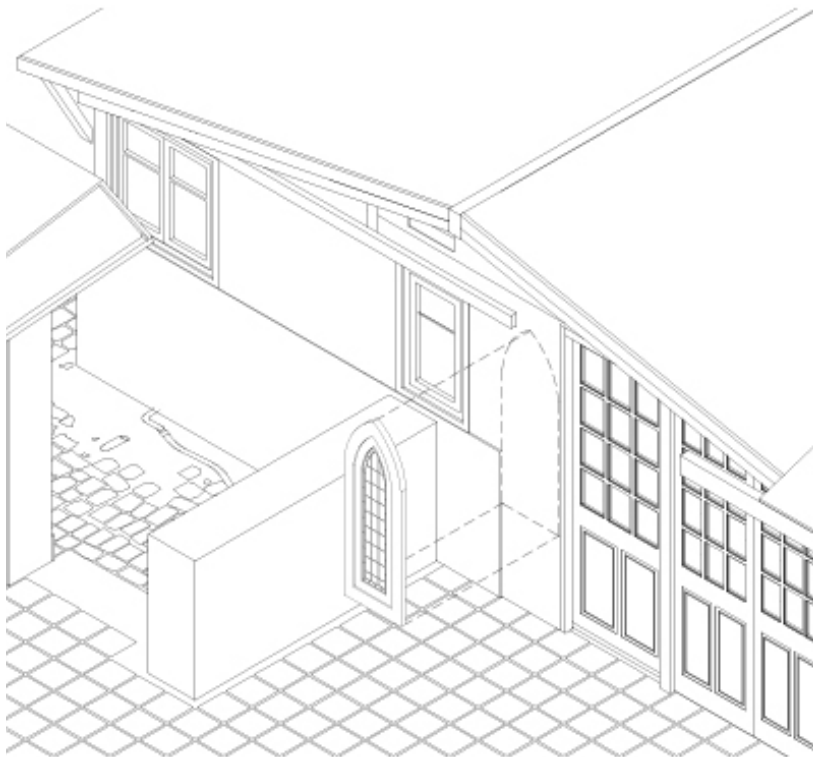
No me gusta la palabra crear, la encuentro enorme" (Larraín, 1990, citado en Cárdenas 2011, p. 133). El filtro del artista que selecciona desaparece ante el acto espontáneo de encontrarse algo casualmente.

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

Esto queda manifiesto, en algunos fragmentos de documentales realizados en torno a la vida del poeta. En la grabación *Nicanor Parra 91* (Camiruaga y Rosenfeld, 1991), se puede observar a Parra en los primeros segundos del video usando *El teléfono de Hitler*, *Colección Vicente Huidobro*, acto seguido se prepara un café, en donde usa un fósforo *El último cartucho*, para prender la estufa, y una cuchara para revolver el líquido *Madre e hija*. En 2009 se graba *Retrato de un antipoeta* (Jiménez Adkin, 2009), donde se observa cómo concede una entrevista usando las sillas que conforman el trabajo práctico con la etiqueta 69, al igual que *La mesa imaginaria*, que es vuelta a usar por

Cristalina Parra para enseñar un texto de su abuelo, en el documental *Materiales de demolición* (Marra, 2001). En 1998 Parra declaraba: "Debo haber buscado *La poética* de Aristóteles o Hamlet. Y fíjese que buscaba y buscaba y en lugar de encontrar el libro encontré una mamadera. ¡Una mamadera!" (Espina, 1998, p. 37). La condición de encontrar es quizás el factor más vinculado al ámbito cotidiano al presentarse como un acto espontáneo que se da en el espacio de la casa, como se puede ver en los fragmentos audiovisuales antes mencionados (Figura 5).

El loft, espacio surgido entre los años sesenta y setenta en el SoHo de Nueva York, estrechamente relacionado con las neovanguardias artísticas del mismo período, es otro caso asociado al planteamiento de Huyssen (2006). James Hudson (1984) afirma que, tras el abandono progresivo de la industria establecida en el lugar, grupos pertenecientes a corrientes artísticas como fluxus, op-art, minimalismo y pop art se instalaron en esta zona deteriorada de la ciudad, fundamentalmente por dos motivos: la necesidad de grandes espacios por el tipo de obras artísticas que se realizaban y la necesidad de un lugar para vivir y trabajar. En este contexto "los materiales de producción se mezclaron con los materiales de la vida. Las herramientas cotidianas de la producción artística se yuxtapusieron a las herramientas cotidianas de la vida. Las cocinas abiertas se veían tan fácilmente como los montones de lienzos" (Hudson, 1984, p. 125).



El trabajo no estaba separado de los demás aspectos de la vida cotidiana, no hubo un intento por distinguir los espacios de acuerdo con una actividad específica.

Según esto, la combinación del trabajo con uso residencial significó "una declaración artística sobre la totalidad de la vida, que es una característica del arte en sí mismo y una declaración del valor de todos aquellos que son productivos sin importar dónde trabajan" (Hudson, 1984, p. 135).

Ambos casos ilustran las condiciones bajo las cuales las vanguardias, en diferentes períodos, fijaron una posición crítica, no solo ante el arte elevado, sino ante el límite entre lo doméstico (Hudson, 1984) y la producción artística. A su vez, puede encontrarse el vínculo con el caso de estudio a través del propio Parra. El poeta afirmaba que la intención de los trabajos prácticos era la de

terminar con el arte como enajenación. ¡No hay que aprender ningún oficio para esto! ¡Porque, en realidad, el trabajo práctico viene a uno! El trabajo práctico se fabrica a sí mismo. Uno es un simple vehículo. O sea, la noción tradicional de artista a la Leonardo Da Vinci, desaparece (Espina, 1998, p. 43).

Así mismo, Parra reafirma la idea de que: "El poeta es como un hombre del montón y tiene que escribir entonces para todos, sin pensar que hay lectores privilegiados" (Cárdenas, 2014, p. 33). La influencia de las

vanguardias artísticas en la obra de Parra es clara y se extiende más allá de una coincidencia temporal.

Así, como Duchamp, por medio de sus readymades, pone en crisis el límite entre lo artístico y lo doméstico, y los loft en Nueva York que se transformaron en espacios artísticos en donde este límite desaparece, al usar objetos domésticos para la creación de sus trabajos prácticos, Parra, consciente o inconscientemente, manifiesta una crítica a la idea de arte elevado, expone un modo de habitar particular, pero, sobre todo, pone en crisis la idea de *lo doméstico*.

LA DOMESTICIDAD COMO MODO DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

En cuanto a la condición doméstica de los objetos usados, Parra afirmaba "yo sigo con mi práctica del cachureo. Jamás voy a comprar artefactos a los anticuarios" (Sierra, 1982, citado en Cárdenas, 2011, p. 149), de manera que la condición doméstica de los objetos usados está implícita, en la medida en que están presentes en el contexto inmediato del poeta. Basta con revisar algunos de los trabajos prácticos que denotan el tipo de material que usaba Parra, como unas botellas de vino vacías en *Las botellas vacías del autor*; unos calcetines entrelazados en *Calcetines huachos*; un zapato con papel enrollado en *Mensaje en una zapatilla: levántate y anda*; rollos de papel higiénico con un diario en *Burgueses y proletarios*; un vaso roto en *El vaso roto*; una máquina de escribir en *La máquina del*

tiempo; un matamoscas en *Armas nucleares no basta y sobra con una matamoscas*; una silla en *Please, sit down*; un huevo en *El huevo de Colón*; o un cumulo de cachureos en *El mercado persa*; entre otros casos. Todos los objetos se encuentran en la vida cotidiana, no los crea ni los compra. Esto hace que cualquier objeto dentro de la casa pueda ser transformado en la medida en que Parra lo encuentre. Es necesario decir, que esta condición ocurre en el contexto privado de Parra, y solo se convierte en arte en el momento que se exhibe. En ese justo instante, la cualidad doméstica desaparece y es reemplazada por una artística.

En contraposición a la condición doméstica, los objetos se presentaron como arte por primera vez en la exposición "Obras públicas" en 1990 para el encuentro Nacional de Artes de Santiago (ENART), luego en 1992 en la Universidad de Valencia y en el Smart Museum of Modern Art of Chicago. A continuación, se volvieron a exhibir en el año 2001 en "Artefactos visuales, dirección obligada" y "Obras públicas" en 2006. Ambas exposiciones fueron curadas por Colombina Parra y Hernán Edwards. La última exposición en donde estuvieron presentes fue en "Voy y vuelvo" (2014) para la Universidad Diego

Figura 8: Ventana como objeto que pierde condición de uso al superponerse sobre muro
Nota: Trabajo realizado sobre axonometría.

Portales. Adicionalmente, las fotografías de los trabajos prácticos se muestran en formato impreso en *Hojas de Parra* (1996), *Parra, Artefactos visuales* (2002), *Obras completas & algo +* (2011) y en la revista *Diseño etc.* n°56 (Espina, 1998) (Figura 6).

Justamente es en esta transición entre un objeto doméstico a uno artístico, en donde se revela un método aplicado a la producción del trabajo práctico. En una entrevista concedida a Juan Andrés Piña en 1990, Nicanor Parra no solo describe de manera más detallada el surgimiento del primer trabajo práctico, *La mamadera mortífera* (1969), también ilustra su modo de producción, en donde se yuxtapone la condición cotidiana del objeto con la condición artística del T.P. Parra expresaba:

Un día ocurrió que estuvo una amiga con su guagua aquí. Después que se fue, me encontré con una mamadera que se le había quedado. Adentro tenía leche descompuesta. 'Aquí hay gato encerrado', dije yo, y se me ocurrió ponerle una etiqueta: 'peligro: no dejar al alcance de los niños', y abajo dibujé una calavera con una tarjetita que dice 'anti DDT'. 'La mamadera mortífera' la titulé. Einstein dice que la teoría no está equivocada, si no que la energía está acumulada en alguna parte. Este principio yo lo he llevado al plano de la poesía, ya que el mundo está lleno de objetos aparentemente inertes, lleno de piedras que no tienen energía potencial ni cinética. ¿No ocurrirá que también son acumuladores de energía? La respuesta es sí. Por ejemplo, lo único que se podía hacer con esa mamadera era desecharla por inútil, pero con el tratamiento que se le da, irradia, despierta energía (Piña, 2014, p. 66) (Figura 7).

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

Atendiendo a estas consideraciones, la identificación de la energía contenida de los objetos domésticos y el acto de asociarlos a una etiqueta surge de la necesidad personal del poeta por comunicar un mensaje a través del lenguaje. Los trabajos prácticos tienen la energía acumulada y Parra, al yuxtaponer un objeto doméstico a la categoría de trabajo práctico y relacionar el lenguaje al objeto los hace hablar, los vincula con un relato —en este caso al contexto cultural en el cual está inmerso—, expulsando así su energía contenida y transformado los objetos en actores de ese contexto. En este sentido, el mensaje

asociado al objeto está conformado por un "chorro de palabras", que eliminan cualquier tipo de discurso. Las palabras en este contexto "son armas prohibidas, armas nucleares" (Espina, 1998, p. 41). El verso es reemplazado por el eslogan, una palabra compuesta que tiene significado en sí misma. Parra, ve en el lenguaje, el humor y lo cotidiano su principal herramienta crítica

El mayor atributo del modo de producción identificado —el objeto encontrado, la energía contenida y el lenguaje aplicado— es que se da en el espacio de la casa, como parte de la vida cotidiana de Parra. Antes de ser objeto artístico, es parte de la realidad doméstica del antipoeta, de manera que yuxtapone la vida cotidiana con la producción artística. De esta forma, Parra es transgresor en términos lingüísticos a través de su obra escrita, pero también lo es en términos de su modo de habitar, encontrando un enlace directo con la transgresión de lo doméstico manifestada por las vanguardias artísticas del siglo XX.

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

LA REINA: CONTENEDOR Y CONTENIDO

Vale mencionar dos cualidades particulares propias de la casa. La primera relacionada con su progresiva construcción. En 1958, Nicanor Parra adquiere el sitio en donde se emplazarían dos casas mediaguas prefabricadas: el "living" y la "capilla", denominadas así por el propio Parra. Con el tiempo, a estas dos construcciones iniciales se le fueron añadiendo nuevos espacios. Es así como en 1973, se le hace una adición a la capilla, cinco años después, en 1978, se construye el pabellón de dormitorios, obra de Francisca Parra (hija de Nicanor Parra). Finalmente, en 1986 aparece la "pagoda", planteada por Kim Cordua. De esta manera, la conformación de la casa surge a partir de la adición progresiva de recintos, y a la participación de personas cercanas a él (Figura 3).

La segunda condición está relacionada con la construcción de la casa a partir de escombros y objetos. Así como en la conformación

de sus trabajos prácticos, Parra utilizó objetos preexistentes, de igual forma implementó la misma lógica en la constitución de su casa al usar escombros. Es en el límite de la casa, es decir en sus muros, en donde es más evidente esta condición.

En relación con el caso de estudio, es necesario remarcar las contradicciones entre el exterior y el interior de la casa de La Reina a partir de la condición particular de los muros que demarcan sus límites. En el texto *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966), Robert Venturi aborda diferentes manifestaciones en donde la arquitectura es capaz de ser compleja y contradictoria a partir de su riqueza y ambigüedad. Una de las manifestaciones de la contradicción en la arquitectura más importantes, según el autor, y que guarda relación con el objeto de estudio, se encuentra en el contraste entre el interior y el exterior de una obra. En torno a esto concluye que:

La arquitectura se da en el encuentro de las fuerzas interiores y exteriores de uso y de espacio. Estas fuerzas interiores y ambientales son generales y particulares, genéricas y circunstanciales. La arquitectura como muro entre el interior y el exterior es el registro espacial y el escenario de este acuerdo (Venturi, 2014, p. 139).

El muro en la casa de La Reina, en este sentido, toma el protagonismo como un hecho arquitectónico, como el mediador entre interior y exterior.

Al observar el muro del *living* que da hacia el patio trasero, esta cualidad queda manifiesta en el momento en que Parra superpone una ventana a la pared exterior, sin que exista un vano. Es decir, existe como objeto superpuesto en la fachada externa, pero no influye interiormente al no estar este. La ventana, en este caso pierde su condición de uso y se convierte en un objeto particular impuesto a la casa por el propio Parra (Figura 8). De igual forma, al observar las fachadas externas e internas de la capilla y el pabellón de dormitorios es posible identificar que existe una diferenciación clara entre ambas. El mismo muro se presenta como una adición de elementos independientes, en donde no hay correspondencia entre el exterior y el interior. En ambos casos el muro actúa como el registro de las acciones del propio Parra, que es tanto constructor, como habitante de la casa.

Sumado a estos casos relacionados con los límites físicos de la casa, aparecen objetos singulares como la antena de dos metros de diámetro ubicada sobre el *living*, denominada por el propio Parra como *Andrea 2000*. En los jardines se sitúa una bañera que se vincula a Vicente Huidobro, y numerosos respaldos



Figura 9: Objetos singulares como parte de la casa
Nota: *Andrea 2000*, bañera de Vicente Huidobro y respaldos de cama como barandas son algunos de los objetos singulares que conforman el conjunto de la casa.

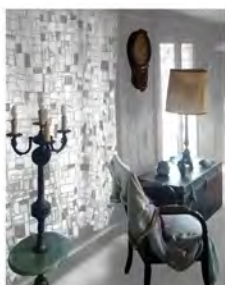
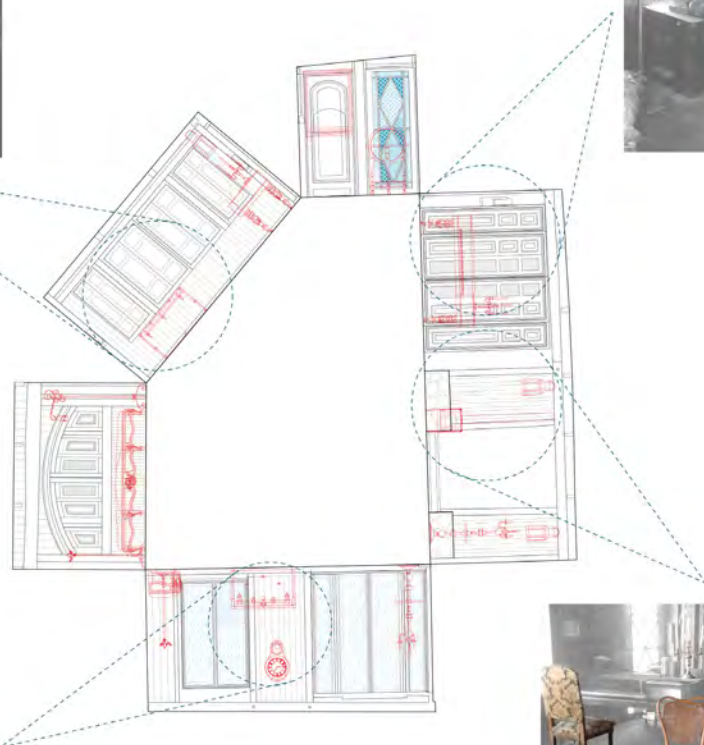


Figura 10: La capilla

Nota: Límite difuso entre trabajo práctico —objeto doméstico— característica que aplica tanto a la casa, como a los objetos que contiene. Trabajo realizado en el marco del Taller de investigación "Quite The Opposite, casas y cosas de Nicanor Parra".

de cama que son usados como las barandas que delimitan las terrazas (Figura 9).

Así como los objetos dentro de la casa adquieren una condición híbrida, a causa de una yuxtaposición entre una vertiente doméstica y una artística; la casa en sí misma actúa como un dispositivo híbrido, ya que está constituida por una sumatoria de elementos particulares que produce que el límite entre esta y los objetos que contiene no sea tan claro. En este sentido la casa es tanto contenedor como contenido. Tanto laboratorio, como instrumento de experimentación.

ENTRE LABORATORIO Y EXPERIMENTO

Parra, al trabajar con objetos domésticos de su contexto inmediato, yuxtapone los instrumentos o artefactos con la materia prima de trabajo, pues no hay distinción entre ambos, a la vez que no son objetos externos, sino que están ahí mismo, en la cotidianidad. La casa, en este sentido, adquiere cierta

ambigüedad, ya que actúa tanto como contenedor de la experimentación, como experimento en sí mismo. El límite entre lo que es obra y lo que no es difuso, no solo con los objetos que contiene, si no con la casa misma (Figura 10).

De esta condición ambigua de la casa se desprenden dos ideas fundamentales que enmarcan el desarrollo del texto. La primera, la de entender la casa como contenedor. En esta, la figura de la casa-laboratorio adquiere relevancia al enmarcar el modo de producción —lo *encontrado*, la *energía potencial* y el *vínculo con el lenguaje*— al espacio en el que se desarrolla.

El trabajo de campo y la experimentación se dan en el espacio de la casa, sin perder la condición doméstica de la misma. La publicación de resultados está dada por la exposición y publicación de los trabajos prácticos. Los objetos pierden su cualidad

doméstica y esta es reemplazada por una condición pública. Por medio de esta transformación, las personas se enteran de lo que ocurre en el ambiente privado y hermético de la casa de La Reina. Lo particular en el caso de Parra, es que, así como los objetos salen del entorno doméstico, de igual forma vuelven y recuperan su condición de uso original. La casa es un laboratorio en donde el poeta encuentra objetos, experimenta con ellos a través del lenguaje y es capaz de enmarcarlos tanto en el campo artístico, como en el doméstico.

La segunda idea que se desprende del texto es la de entender la casa como experimento mismo de Parra. En este sentido, no solo lo hace con los objetos en su interior, si no que la casa, a través de su constitución progresiva en el tiempo, su construcción desde fragmentos y los elementos particulares que la componen resignificados a través del lenguaje por el poeta, la dotan de una dualidad particular, que es tanto laboratorio como experimento.

Finalmente, a modo de reflexión, así como Parra afirmaba que todo tenía el potencial de ser parte de su obra, a través de su artefacto visual Todo es poesía, vale preguntarse, hasta qué punto al activar un modo de producción sobre la base de objetos sumamente cotidianos, la condición de la casa-laboratorio es una cualidad potencialmente aplicable a cualquier casa. Los objetos que condicionan la vida cotidiana son a su vez objetos potencialmente artísticos, pudiendo convertir la casa en el escenario en donde se transforma uno en el otro, en la medida en que el habitante lo determina.

notas al pie

1. Recibido: 22 de noviembre de 2020. Aceptado: 24 de septiembre de 2021.
2. Este trabajo se elaboró a partir de la tesis de Magíster en Arquitectura titulada "La Casa=La Física de la Matemática Poética. Domesticidad como modo de producción en la casa-laboratorio de Nicanor Parra", desarrollada entre los años 2017 a 2019 en la Pontificia Universidad Católica de Chile.
3. Contacto: sramirez@arq@gmail.com
4. Los *trabajos prácticos* fueron una serie de objetos comunes asociados a etiquetas con un mensaje crítico que buscaban problematizar el contexto político, social o ecológico.
5. Taller de investigación "Quite The Opposite, casas, cosas de Nicanor Parra" a cargo de los profesores Emilio de la Cerda, Pedro Correa Fernández y Cristóbal Ugarte (sobrino de Nicanor Parra) como ayudante. Formaron parte del grupo de investigación, levantamiento de información y dibujo: David Tait, Pablo Camus, Rodrigo Pérez de Arce, Rodrigo Pérez Vásquez, Bárbara Salazar, Benjamín Howard, Maite Raschilla, Luciana Truffa y Sergio Andrés Ramírez. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2017-2019.

6. En torno a la relación entre las vanguardias históricas y la praxis cotidiana ver Bürger, 2009.
7. Los *readymades* fueron objetos que tenían función y uso cotidiano, a los cuales el artista resignificó, exponiéndolos en galerías de arte, poniendo en tela de juicio las concepciones tradicionales del arte en su momento. En el año 1917, Marcel Duchamp presentó *La Fuente*, una de las obras más significativas del siglo XX, perteneciente a esta expresión artística.
8. La *columna transparente* hace parte del grupo de artefactos visuales que desarrolló Nicanor Parra, en donde, a través de un lenguaje coloquial, expresaba sus pensamientos encarnados en la figura de Marcel Duchamp. La imagen es parte del compendio de obras publicadas en *Manuscritos* del año 1975.
9. Marcel Duchamp residió en diferentes lugares en Nueva York: 1915-1917- 33 West 67th Street; 1917-1918 - 34 Beekman Place and 1947 Broadway; 1920-246 West 73rd Street, back to 1947 Broadway.
10. Respecto del —acto de encontrarse— en el documental *Nicanor Parra 91*, el poeta hace referencia a otro trabajo práctico en donde es posible observar su aproximación hacia el objeto antes de ser transformado, Parra decía: "Revolución Industrial, bueno esta es una simple, una plancha económica, una plancha de sastre que está humeando y la tarjeta correspondiente dice 'Revolución Industrial', ese fue el primer trabajo práctico con el que me encontré, digo con el que me encontré, porque estos trabajos prácticos no se improvisan, no se inventan, no hay relación de causa efecto".

referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1982). *The Arcades Project. Paris, The capital of the Nineteenth century*. The Belknap of Harvard University Press.
- Bürger, P. (2009). *Teoría de la vanguardia*. Editorial Las Cuarenta.
- Biblioteca Nacional de España. (10 de junio de 2013). *Exposición Nicanor Parra* [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=S-wTjqMVQtg>
- Cárdenas, M.T. (2014). Nicanor Parra: en sus cuarteles de invierno. En Costa, L. (Ed.), *Chanchullos, Parra antes de las Cruces* (pp. 6-7). Alquimia Ediciones.
- Cahn, G. [El gato Vargas] (24 de octubre de 2012). *Cachureo apuntes sobre Nicanor Parra*. [Video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=uiN8wDPobCk>
- Camiruaga, L. y Rosenfeld, L. (Productor) (1991). *Nicanor Parra 91* [Documental]. Televisión Nacional de Chile.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Diez, C., Durá, C., Rico, A. y Mattalia, S. (2002). Justificación teórica. En C. Parra (Curadora exposición), *Parra, Artefactos Visuales*. Dirección de extensión/pinacoteca Universidad de Concepción.
- Espina, V. (1998). Nicanor Parra, trabajos prácticos, engendros visuales del antipoeta. *Revista Diseño etc.*, 34-43.
- García, M. (2006). Nicanor Parra: No hay que dejarse tragar el discurso cuico. En M. R. Cárdenas (Ed.) (2011), *Así habló Parra en el Mercurio* (p. 43). El Mercurio Aguilar.
- Gottlieb, M. (1974). Del antipoema al artefacto al: la trayectoria poética de Nicanor Parra. *Hispanérica*, 2(6), 21-38.
- Heynen, H. (2016). Modernidad y domesticidad: tensiones y contradicciones. *Revista Bitácora Arquitectura*, (34). <http://dx.doi.org/10.22201/fa.14058901p.2016.34.58103>
- Huneeus, C. y Kay, R. (Eds.) (1975). El Quebrantahuesos. En *Revista Manuscritos* (pp. 2-25). Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile.
- Hudson, J. (1984). The Material Culture of the SoHo Artist. *Material Culture*, 16(3), 121-136. <http://www.jstor.org/stable/41784570>
- Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división*. Adriana Hidalgo Editora.
- Iversen, M. (2004). *Readymade, Found Object, Photograph*. Art Journal, 63, 44-57. <https://doi.org/10.1080/00043249.2004.10791125>
- Jiménez Atkin, V. (2009). *Retrato de un Antipoeta*. Inacap.
- Larraín, A. M. (1990). Nicanor Parra "& Remember: hacéis mal en sacarme de mi tumba". En M. T. Cárdenas (Ed.) (2011), *Así habló Parra en el Mercurio* (p. 133). El Mercurio Aguilar.
- Sierra, M. (1982). Otro Nicanor Parra ha nacido. En M. T. Cárdenas (Ed.) (2011), *Así habló Parra en el Mercurio* (p. 149). El Mercurio Aguilar.
- Marra, S. (2001). *Materiales de demolición*. Productora Ornitorrinco.
- Molesworth, H A. (1998). *At Home with Duchamp: The Readymade and Domesticity* (Tesis doctoral, Cornell University, New York, Estados Unidos). Repositorio institucional. https://library.nga.gov/discovery/fulldisplay/al-ma99i478963504896/0INGA_INST:NGA
- Morales, L. (1998). Diccionario enciclopédico de las Letras de América Latina, tomo III, *Capítulo IV: La antipoesía: Estructuras formales*. Monte Ávila Editores http://www.archivochile.cl/Cultura_Arte_Educacion/np/s/npsobre0017.pdf
- Parra, N. (1954). *Poemas y antipoemas*. Editorial Nascimento.
- Parra, N. (2011). *Obras completas & algo +*. Editorial Galaxia Gutemberg.
- Parra, N., Etchevers, M. y Errázuriz, P. (1996). *Hojas de Parra*. Ediciones CESOC.
- Piña, J. A. (2014). Nicanor Parra: La Antipoesía no es un juego de salón. En L. Costa (Ed.), *Chanchullos, Parra antes de las Cruces* (p. 66). Alquimia Ediciones.
- Rybczynski, W. (2009). *La casa historia de una idea*. Editorial Nerea.
- Venturi, R. (2014). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili.