

# Repetir, Desplazar, Exponer, Bautizar...

## Y otras estrategias para unir arte y vida

### Maite Raschillá

Artículo producido a partir de tesis de magíster

Profesores guía: Emilio de La Cerda, Pedro Correa

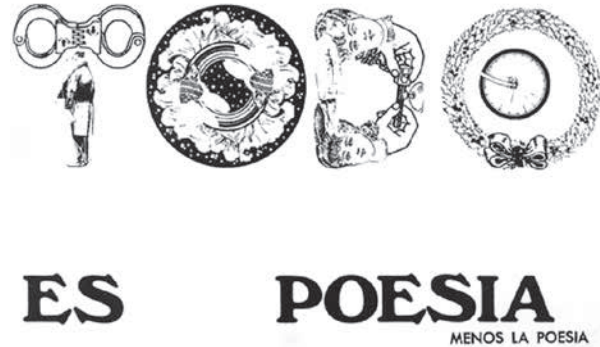


FIG. 01: Nicanor Parra. Artefacto, 1972. © Corporación Patrimonio Cultural de Chile. <<https://patrimonio.cl/archivo/exposicion-obras-publicas-nicanor-parra/>>.

“Todo es poesía menos la poesía” [FIG. 01]. Esta frase es el título y contenido de un artefacto creado por Nicanor Parra en 1972. También es su manifiesto. Se trata del *motto* fundamental con el cual operará tanto en su obra artística como en su vida. En una entrevista, el antipoeta declara su interés por todo lo que queda fuera de la ‘Cultura con C mayúscula’ y la ‘Poesía de Cuello y Corbata’.

Después de mucho dar vueltas materiales de trabajo, llegué a una perogrullada, en realidad, una perogrullada aparente, ya que cuando se la vive en carne propia, deja de serlo. Esta perogrullada es la siguiente: poesía es vida en palabras. Me pareció que esa era la única definición de poesía que podía abarcar todas las formas posibles de poesía. Entonces me di a la tarea de producir una obra literaria que satisficiera también esa definición, y resultó que mientras más trabajaba, más me interesaba la palabra ‘vida’, y ésta llegó a interesarme mucho más que la propia poesía’.

Al definir que “poesía es vida en palabras”, Parra pone en cuestión la idea del arte como esfera escindida y autónoma respecto a la vida, al mismo tiempo que explicita su propósito: el de unificar arte y vida cotidiana.

Varios artistas a lo largo del siglo XX, impulsados por el deseo de expandir las fronteras de lo que se considera meramente artístico, persiguieron el mismo objetivo. Quizás el caso más paradigmático es el urinario de Duchamp. Al exponer La Fuente dentro de una galería neoyorkina en 1917, el artista insertó, quizás por vez primera, un objeto proveniente del ámbito cotidiano dentro de las instituciones validadoras del arte, dándole un nuevo ‘aura’ y estatus de objeto artístico. El caso anterior es una de las tantas muestras donde, a fin de unificar arte y vida, la vida es descontextualizada a fin de ser precipitada al interior del mundo del arte. No muchos se atrevieron a experimentar el movimiento inverso. Entre estos pocos: Nicanor Parra.

Contrario a la tendencia, el antipoeta buscará introducir estrategias puramente artísticas dentro de su propia vida privada. Y es que si dotar de estatus de ‘obra de arte’ a un urinario simplemente por estar expuesto en una dimensión pública relativiza el valor del objeto y visibiliza el poder de la institución que lo contiene, la virtud del mecanismo utilizado por Parra es que, mientras pone en cuestión el valor objetual del arte, también nos presenta un escenario sin espectador. El camino indicado por el antipoeta es uno donde el arte se resiste a ser identificado con un objeto a contemplar, sino con una actitud transformadora que guía

acciones y promueve nuevas prácticas del vivir. Al devenir en una herramienta para repensar prácticas dentro del mundo privado de cada sujeto, el arte se presenta como idéntico a la vida, la práctica del arte se transforma en actividad y duración pura que, tal como la vida misma, no tiene un resultado final<sup>2</sup>.

Arte → vida  
(Duchamp)

arte ← Vida  
(Parra)

Tal como muestra el esquema anterior, lo que Parra busca es revertir la estrategia duchampiana tratando su vida como materia de experimentación artística. Al hacerlo, el antipoeta intentará volver evidente que la vida misma puede (re)diseñarse y, por lo mismo, cuestionar por qué fue diseñada así. Boris Groys ha apuntado sobre esta actitud:

Si la vida ya no se entiende como un evento natural, como el destino, como Fortuna, sino como un tiempo artificialmente producido y moldeado, entonces la vida se politiza automáticamente, ya que las decisiones técnicas y artísticas con respecto a la configuración de la esperanza de vida también son siempre una decisión política. El arte que se hace bajo estas nuevas condiciones de biopolítica, bajo las condiciones de una vida artificialmente encadenada, no puede evitar tomar esta artificialidad como tema<sup>3</sup>.

Politizar los estilos de vida implica dejar de ver en la rutina un fenómeno natural. Tal como menciona Lefebvre en *Crítica a la vida cotidiana*, la vida como la conocemos se basa en la repetición de ciertas prácticas cotidianas, repetitivas y creativas, que en conjunto conforman una rutina. Mientras la primera se funda en la reiteración de actos día tras día, la segunda consiste en la transgresión de dichos actos mediante actos singulares<sup>4</sup>. Para Nicanor Parra, el arte como práctica creativa irrumpe en lo cotidiano como una herramienta de subversión ante la continuidad y severidad de esta rutina. Al modificar, a veces de manera casi imperceptible, el entorno cotidiano que lo rodea, logra denunciar lógicas imperantes y ritos canonizados de la vida contemporánea, desnudando su artificialidad y mostrando, en última instancia, que estos siempre pueden ser de otra manera<sup>5</sup>.

A pesar del énfasis explicitado por Parra en comprender la vida como materia artística, mucho se ha dicho sobre su obra escrita y poco se ha investigado el entorno físico de su mundo privado. Quizás la razón detrás de este desequilibrio fue el mismo Parra y su aversión a exponerse y transformarnos en espectadores de su vida. Sin embargo, bajo esta nueva perspectiva, las casas de Nicanor Parra aparecen como espacios aún por explorar e imprescindibles a la hora de hacer evidente el vínculo entre su arte y vida. En ellas, el autor trasladó la misma experimentación

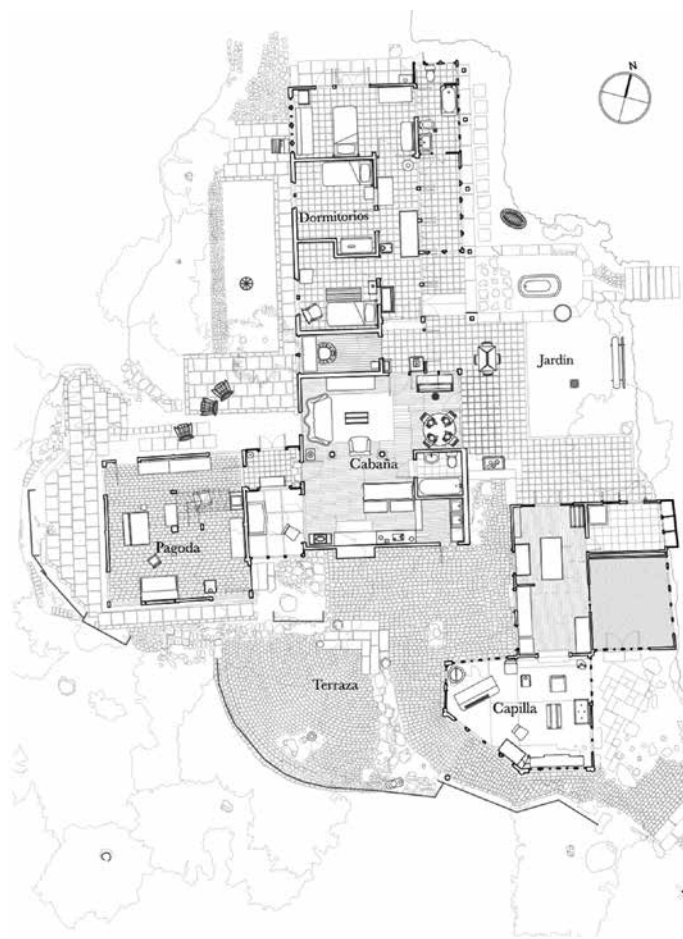


FIG. 02: Planta de la Casa de La Reina. Elaboración propia junto con los integrantes del TIP "Quite the Opposite".

característica de su obra a nuevas maneras de vivir sus cosas. Es decir, el interés en el espacio doméstico radica no tanto en su materialización y sí en cómo éste se utilizó y reutilizó por el antipoeta. Y es que Parra desviaba continuamente el uso predestinado de los objetos que lo rodeaban para así revelar que las prácticas cotidianas son una construcción que puede ser deconstruida y reconstruida mediante un arte del hacer consciente<sup>6</sup>. Es esta misma voluntad por no estancarse la que se manifiesta cuando Parra evita definir su propia praxis sometiéndola a una metodología precisa. Las prácticas creativas deben repensarse continuamente evitando ellas mismas convertirse en prácticas repetitivas, es decir, en actos osificados<sup>7</sup>. La única regla es no construir otra.

Para sostener que Parra intentaba introducir arte en su vida y así, demostrar la posibilidad de pensar el arte como una forma de vida, es necesario mirar de una manera precisa. Debemos volver a situar los fragmentos que componen sus casas, esta vez no como sucedáneos de su obra visual – ya conocida – sino en un rol protagónico, es decir, como parte constitutiva de la propuesta artística de Parra. A partir de esto, abandonaremos la tesis según la cual la casa coincidía con el escenario que sirvió de inspiración para su obra poética y visual y, en cambio, la miraremos sabiendo que en ella se encuentra posiblemente el vestigio material de mayor importancia que nos queda de la obra más fiel

a su pensamiento: su propia vida. Entonces, ¿cuáles son los mecanismos que pone en práctica el autor para lograr que su vida sea su principal materia de experimentación artística?, y ¿cómo operan estos mecanismos dentro de sus casas?

#### LA CASA DE LA REINA

Parra vivió intermitentemente entre sus cuatro casas ubicadas en Conchalí, Isla Negra, Las Cruces y La Reina. Sin embargo, es en esta última, que compra el año 1958, en la cual el autor transcurre la mayor parte de su vida y trayectoria profesional. La casa, en su estado actual, se conforma por distintas expansiones y añadidas, resultando una casa cuya imagen es fragmentaria, con un carácter voluble y que da la sensación de siempre encontrarse incompleta. Su construcción se prolonga durante toda la vida de su dueño, periodo en donde tanto familiares como arquitectos e intelectuales de la escena artística chilena participan de este proceso [FIG. 02]. Su hija, Colombina Parra, afirmó:

A mi padre además de escribir, le gustaba resolver temas domésticos y dirigir, pero lo que más le gustaba era construir o deconstruir. Eran como los recreos, la manera de conectarse al mundo real inmediato y cercano. Si no estaba construyendo un espacio nuevo, estaba haciendo una torre de agua o una estructura para colgar una piedra que filtraba el agua de la llave<sup>8</sup>.

El primer fragmento que inaugura la casa es la así denominada Cabaña (1958): pequeña construcción de madera que hoy en día alberga la sala principal y el comedor y que, sobre todo en un comienzo, se encontraba sumergida entre árboles: de ahí su nombre. Esta condición de ruralidad hacia el exterior se contradice con la imagen de sus interiores atiborrados de objetos y antigüedades. Muebles de madera antigua estilo colonial, una mesa con loza traída desde China, cuadros y guitarras de la Violeta Parra, relojes, candelabros, espejos... En los interiores estas cosas de apariencia costosa conviven con otras menos preciosas, con objetos cotidianos, escombros y materiales de desecho. Acumulador de casi cualquier cosa, Parra buscaba por las construcciones a lo largo de Santiago objetos reciclados con los cuales seguir construyendo su casa. Con estos objetos de demolición construyó la Capilla (1959), espacio caracterizado por sus vitrales y en el cual recibía invitados cuando había fiesta. Estas dos intervenciones se conectan a través de una terraza exterior construida en 1968 por Ronald Kay, su yerno, y que permite el paso a otros recintos como el pabellón de dormitorios (1978), estructura concebida por Francisca Parra con la misma estrategia de reciclaje de la Capilla y realizada exclusivamente a partir de puertas, o la Pagoda (1990), una construcción de dos pisos inspirada en los templos asiáticos que Parra diseñó junto al arquitecto Kim Cordúa para hacer de ella su biblioteca. Al recorrer los recintos que componen la casa, se hace evidente que muchos elementos, indistintamente si se trata de objetos pequeños o de arquitectura, se encuentran desplazados y recontextualizados con respecto a sus posiciones tradicionales. Hay que recalcar que no se encuentran absolutamente descontextualizados, ya que el ambiente es siempre el doméstico, sino que sólo desplazados o conjugados de manera distinta a la convencional. Cabeceros usados como barandas, barandas dispuestas entre los pasillos, ventanas inútiles, puertas yuxtapuestas, pasillos dobles, baños con tres entradas, tina de baño en el patio: una casa llena de interrupciones y desafíos al sentido común, pero con la suficiente familiaridad para permitir que quien la recorra diga: “sí, aquí vive alguien”.

Y es que la naturaleza fragmentada de la casa no redundo sólo en una imagen para el visitante. Hay, subyacente a cada decisión de diseño, un intento por construir una forma de habitar. Así, por ejemplo, Colombina Parra recuerda que la casa producía tal desorientación en las visitas que frecuentemente alguna se perdía como si la casa en realidad fuera un laberinto. O, por ejemplo, el intento de Parra por disponer de manera intencionada varias entradas, siendo la preferida del antipoeta la de entrar por la ventana. En ese sentido, la casa de La Reina parece sumarse a su repertorio de Artefactos y Trabajos Prácticos: “un objeto industrial como un sartén o un alicate, al que nadie le pide otra cosa que abrir puertas o freír huevos”, pero a la que el autor sí lo hace. Parra le pide a su casa más que sus funciones asignadas, poniendo en crisis sus ulteriores usos. En esta casa el

autor vive y trabaja, trasladando operaciones artísticas al espacio físico en el cual reside, para así hacer aflorar en ellos nuevas capas de significado y potencialidades que antes no eran evidentes. A continuación, veremos algunas de estas intervenciones.

Una de las primeras cosas que llama la atención al recorrer la casa de La Reina, es la cantidad de elementos visuales provenientes de una esfera religiosa. En el jardín vemos una fuente bautismal, en el interior de la Cabaña encontramos reclinatorios, además de cruces, sagrarios, candelabros e innumerables otras referencias a la religión, algunos de las cuales luego son usados para conformar los *Trabajos Prácticos*. Esta excentricidad no se limita sólo al campo de las cosas. Parra ‘bautiza’ diversos espacios como la Capilla, descrita por Colombia como “un lugar como una iglesia, con techo bajo e iluminada a través vitrales”<sup>10</sup>, o la Pagoda: espacio diseñado con la forma de templo asiático en el cual el antipoeta pasaba horas leyendo sus libros o trabajando. El continuo renombre de las cosas es un juego semántico frecuente en la obra poética del autor en el que tensiona la relación entre objeto y palabra.

A los amantes de las bellas letras

Hago llegar mis mejores deseos

Voy a cambiar de nombre a algunas cosas.

Mi posición es ésta:

El poeta no cumple su palabra

Si no cambia los nombres de las cosas

¿Con qué razón el sol

ha de seguir llamándose sol? [...]”<sup>11</sup>

Colombina Parra recuerda que la vida al interior de estos recintos se veía modificada con cada cambio de nombre [FIG. 03]. “Nosotros con mi hermano aprendimos a jugar en silencio. La casa tenía que ser un monasterio. Cuando empezamos a ser adolescentes colgó un letrero que decía: *El monasterio se cierra a las 8*”<sup>12</sup>. Lo mismo sucedía en la Pagoda. Al parecer, la rutina de Parra en su interior era bastante ascética: comer lo justo y necesario y escribir en un silencio constante. En el segundo piso de la Pagoda hay un corredor exterior a lo largo de la estructura, en el cual Parra prolongaba la ficción a través de un curioso ritual en el que daba cien vueltas al día. Decía que para mantener su estado físico. El rebautizar, juego que vemos presente en su poesía, es trasladado a la casa y, así, a la vida misma.

Al ‘bautizar’ distintos recintos de su casa con nombres como Capilla o Pagoda, Parra desplaza sus significados semánticos y, con ello, les impone un uso distinto que el cotidiano. Si la domesticidad moderna nos presenta un universo donde “la cama es cama; el sofá, sofá; y la mesa, mesa”, hasta el punto de que “los muebles devienen solemnemente

muebles-monumento”, Parra, a través del acto nimio de llamarlos de otra manera, cuestiona los arreglos, composiciones y usos del mobiliario que reflejan un orden moral “en donde no tienen cabida ni la ambigüedad ni la indeterminación”<sup>13</sup>.

Una intervención distinta aparece en el pabellón de dormitorios. Localizado en el ala norte de la casa, éste se conforma por tres piezas, un escritorio, un baño y un pasillo que une estos espacios a la sala principal. Todos los recintos se encuentran hacia uno de los lados del pasillo, mientras que, hacia el otro, el pasillo limita con el exterior. El pasillo mide 6,5 metros de largo y 1,5 de ancho, y tiene 14 puertas de las cuales curiosamente 9 se ubican del lado que da hacia el jardín [FIG. 04]. Es decir, se trata de un pasillo hecho exclusivamente de puertas o una serie de puertas que conforman un pasillo.

Esta característica produce un extraño efecto: en su repetición redundante, el elemento puerta ve transgredida la que convencionalmente es considerada su primera función, es decir, la de unir dos espacios previamente separados por un muro. La propia idea de muro también ve cuestionada su naturaleza separadora pues, al estar todas las puertas que lo conforman abiertas, el límite que separa el espacio interior de la casa y el espacio exterior del jardín se ve completamente borrado. Al subordinar la existencia del muro a la propia puerta – el muro está literalmente hecho de puertas contiguas – Parra colapsa en un solo elemento el acto de separar y juntar, volviendo imposible establecer cuál existe con anterioridad. De ahí también la imposibilidad de nombrar este dispositivo (*¿muerta o puro?*). Darle una función específica a un objeto es hacerlo entrar en una categoría. Se es algo y no se es otra cosa, se es muro o se es puerta, pero nunca ambos. Parra cuestiona esta distinción demostrando que elementos básicos en la conformación de una casa como ‘puerta’, ‘ventana’ y ‘muro’ tienen un lugar y un uso determinado, pero estos son menos claros de lo que a primera vista parecen. Ni siquiera es necesario alejar demasiado al elemento de su contexto familiar, sólo hace falta reiterarlo insistentemente para transgredir su función canónica.

Tanto el pasillo, el pabellón de dormitorios, como la sala principal de la casa, se abren hacia un pequeño jardín que se posiciona entre los límites de la casa y el cerro. En este jardín conviven una serie de elementos que el autor ubica de forma intencionada. Entre ellos se encuentra una fuente bautismal, una banqueta, sillas y mesas de coser. El elemento protagonista de este jardín y que por lo mismo ocupa su punto central es una tina de baño [FIG. 05]. ¿Por qué desplazar una tina – es decir, un elemento que según el orden convencional de lo doméstico debiese estar en el recinto más privado y exclusivo de la casa – al exterior y a plena vista de todos?

Este movimiento no es nada sorprendente si se toma en cuenta el contexto rural en el cual el antipoeta transcurrió su infancia: en el campo las letrinas son construcciones que se suelen disponer fuera de la casa. Quizás este recuerdo lo llevó a poner a prueba

un espacio doméstico para simplemente recordarnos que no siempre fue así. Es recién con la domesticidad moderna que se produce una separación y especialización de los lugares en los que se llevan a cabo las prácticas higiénicas antes indefinidas espacialmente. Esta transición de una condición nómada a la nueva conformación del baño-habitación de ubicación fija se logró gracias a los avances tecnológicos de las edificaciones, abriendo nuevas problemáticas como cuál será la importancia del baño en el hogar y qué relación tiene éste con las otras habitaciones<sup>44</sup>. Vigarello vislumbra ciertas repercusiones en el nacimiento del baño burgués a fines del siglo XIX. Sin ya la necesidad de acudir a la ayuda o encuentro con terceros<sup>45</sup>, el baño se conforma como un espacio de extrema intimidad, un recinto donde las prácticas son realizadas individualmente y cuyo resguardo nadie debe sobrepasar<sup>46</sup>. Podríamos decir que sólo al hacer coincidir todos los artefactos asociados a la higiene dentro de cuatro paredes opacas, el baño-habitación adquiere el secretismo al que hoy en día asociamos las prácticas que ocurren en su interior. Es en relación con este cambio tecno-cultural que el desplazamiento de la tina debe interpretarse. El movimiento de Parra logra hacer exactamente lo contrario: al trasladar este artefacto sanitario al exterior y abrir las posibilidades de encuentro y uso entre este elemento y otros, Nicanor Parra cuestiona la idea del baño-recinto y logra que las prácticas de la higiene cotidianas se den en un contexto indeterminado y público. Traslado esta operación a un contexto doméstico mayor, lo que pone a prueba el autor es la idea funcionalista de que es necesario un recinto específico para llevar a cabo funciones a su vez muy específicas.

Llegando al final del pabellón de dormitorios, se encuentra la pieza en la que dormía Nicanor Parra. Ella tiene un baño asociado a su mano derecha que colinda con el jardín. Es curioso que este recinto se conforme a partir de tres lados completamente vidriados, 3 de estos ventanales nos permiten conectar este espacio con el patio, la casa y el pasillo. Esta simple operación hace que, por un lado, el baño sea visible desde el exterior y, por otro, al aumentar su cantidad de puertas también aumenta su permeabilidad y la posibilidad de encuentros. Nuevamente, el lugar más privado de la casa es vulnerado y expuesto hacia el exterior. ¿Pero qué es lo que realmente el autor expone?

La exposición o desplazamiento del baño y sus artefactos son un *leitmotiv* no sólo dentro de las operaciones que ejercita en su casa, sino también en su obra. El año 1975, Parra realiza un dibujo dentro de sus cuadernos en donde propone una instalación dentro de una sala del Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York llamada "Homenaje a Marcel Duchamp" [FIG. 06]. En este dibujo, el espacio abstracto de la sala está representado por un cubo, el cual es atravesado en su centro por una gran cañería de alcantarillado transparente proveniente de las cloacas subterráneas de la ciudad, un gran canal de 'kk'. Haciendo una clara referencia a la obra de Duchamp, Parra expone la misma infraestructura sanitaria que la domesticidad

moderna buscó esconder en el interior de las construcciones o bajo tierra. Ya sea como urinario o como canal de alcantarilla, la estrategia es la misma: tomar un elemento perteneciente a uno de los espacios más regulados de la sociedad y usado como elemento liberador<sup>47</sup>.

Pero la operación del baño dentro de la casa de La Reina no debe reducirse a lo anterior. Y es que lo que resulta realmente liberador ahí es el movimiento inverso. Su hija recalca que Parra "siempre hablaba de una anti-casa, en que el baño estuviera en el último piso, un baño de vidrio del que se pudiera tener una vista panorámica"<sup>48</sup>. La operación tiene una diferencia fundamental. Mientras que la Columna Transparente era concebida para ser expuesta, el baño de vidrio fue creado para que se le expusiera mientras era usado. Con la imagen del baño de vidrio en mente, Nicanor Parra no busca exponer el espacio privado del baño al exterior, sino que todo lo contrario. El baño del anti-poeta es el lugar donde el exterior es expuesto hacia el interior, el lugar donde él puede hacer 'kk', al mismo tiempo, tener una vista privilegiada.

Nos desplazamos ahora hacia la fachada exterior de la sala principal que da hacia el jardín. Esta fachada tiene 7,10 metros de largo y ella se compone de distintos elementos entre los cuales se encuentran ventanas a 1,50 metros de altura con respecto al piso para ventilar e iluminar la cocina. Luego, la fachada se ve interrumpida por un elemento perpendicular a ella: una pared de piedras de 30 centímetros de ancho y 1,60 metros de largo coronada por una reja de hierro forjado que pareciera no separar nada. Inmediatamente a continuación de este accidente, el muro continúa con una pequeña ventana que corresponde al recinto del baño para ventilar; una ventana ojival y luego tres grandes ventanales para conectar con la sala que Nicanor Parra decía haber 'robado' de la casa de Vicente Huidobro con el exterior. De todas las ventanas descritas anteriormente, solo una no es realmente una ventana. Aquella ojival, la única torcida respecto a la horizontal marcada por el suelo, es en realidad un marco vidriado que ha sido colgado en la fachada [FIG. 07]. O más bien, sobre ésta.

Este objeto se encuentra en una posición ambigua. Por un lado, la ventana ya no responde a la función para la cual fue concebida, que es la de conectar visualmente, dar luz y ventilación, sino que se encuentra colocada en la pared como objeto de exhibición. Está allí para ser mirada y no para mirar a través de ella. Por otro lado, el lugar en donde Parra coloca este elemento no es del todo extraño a él y es exactamente eso lo que produce mayor extrañeza. Es que Parra pone en crisis el orden de los elementos dentro de la construcción de una vivienda tradicional y lo logra sin modificar completamente el lugar habitual de los objetos. Podríamos preguntarnos si Parra está realmente cuestionando la función de la ventana o si, por otro lado, es la misma pared la que está poniendo en duda. La transgresión está en dislocar un elemento integral y usarlo como ornamento. La carga simbólica de la ventana aparece solo al verla presentada sobre (y



FIG. 03: Parra 'rezando' en la Pagoda. Fuente: Jimenez, Víctor. Documental *Retrato de un Antipoeta* (Chile, 2009)



FIG. 04: Puertas y ventanas del pabellón de dormitorios. © Maite Raschilla.



FIG. 05: Tina de baño en el jardín. © Maite Raschilla.

no dentro) de la pared. Con ello, la fachada entera adquiere una condición representacional explícita. Una advertencia de que, tan importante como lo que una pared cumple funcionalmente es lo que ésta representa; una imagen hacia el exterior de un interior que quizás no existe, un soporte escenográfico que literalmente lo único que hace es re-presentar.

A partir de prácticas como repetir, desplazar, dislocar, exponer, o bautizar, se hace evidente

# LA COLUMNA TRANSPARENTE

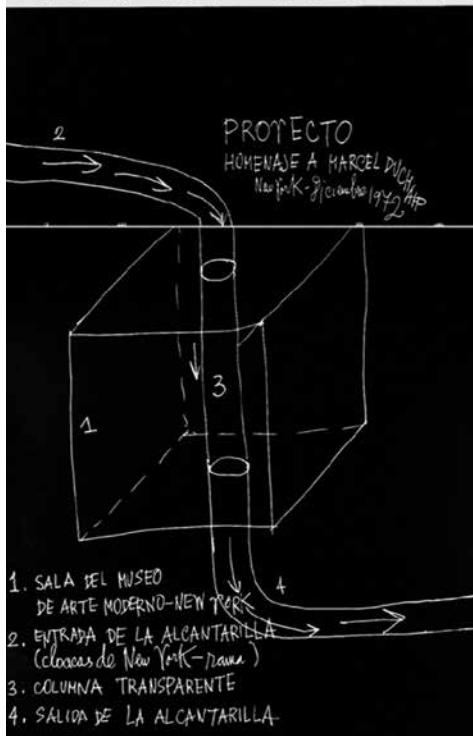


FIG. 06: Una Columna Transparente, 1975 Fuente: Kay, Ronald. Revista *Manuscritos*. Santiago: Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile (1975).

que Nicanor Parra está llevando al límite ciertas normas de la vida cotidiana que, al ser tensionadas, relevan su artificialidad y la de los mecanismos que constituyen la domesticidad moderna como una forma cultural. Dentro del interior doméstico y mediante el uso desviado de los fragmentos que la componen, Parra pone a prueba el concepto de 'casa' como fenómeno natural, presentándolo como un espacio políticamente determinado que produce una clara demarcación entre el límite de lo público y lo privado, lo que es interior y lo que es exterior, y entre lo familiar y lo extraño. En otras palabras, Nicanor Parra, en su intento de llevar el arte a la vida, arrastra inevitablemente a la arquitectura dentro de una discusión disciplinar. ¿Puede ser la arquitectura, y más precisamente la casa, una aliada del arte? Varios autores, entre ellos Adolf Loos, negarán esta postura, afirmando que la casa debe responder a las necesidades prácticas del presente inmediato:

La casa debe gustar a todos. A diferencia con la obra de arte, que no necesita complacer a nadie. La obra de arte es un asunto privado del artista. La casa no lo es. La obra de arte es traída al mundo sin necesidad de ella. La casa, por otro lado, satisface una necesidad. La obra de arte no es responsable ante nadie, la casa para todos. La obra de arte quiere sacar a los hombres de su comodidad. La casa está al servicio de la comodidad. La obra de arte es revolucionaria, la casa es conservadora. La obra de arte apunta a



FIG. 07: Marco de ventana en la fachada sur de la Cabaña. © Maite Raschilla.

nuevas formas para la humanidad y piensa en el futuro. La casa piensa en el presente<sup>19</sup>.

Bajo la perspectiva loosiana, la casa quedaría completamente desvinculada de cualquier potencialidad renovadora proveniente del mundo del arte, ya que ésta debe responder a la funcionalidad y racionalidad impuestas por la domesticidad moderna y, al mismo tiempo, resguardar y proteger la invulnerabilidad de la rutina del hombre moderno. La modernidad vio en la arquitectura un cómplice para configurar la vida cotidiana como un fenómeno natural: la arquitectura debía proteger un cierto estilo de vida, naturalizando a su vez las prácticas que ocurrían dentro de ella. Robin Evans, a propósito de este fenómeno, decía:

Al principio es difícil ver en la distribución convencional de una casa contemporánea algo que no sea más que la cristalización de la fría razón, la necesidad y la obviedad y, por ello, nos dejamos llevar fácilmente a pensar que un producto tan transparentemente poco excepcional debe haber surgido directamente de las necesidades humanas básicas. [...] Esto tiene fácil explicación puesto que todo lo habitual parece a la vez natural e indispensable; pero se trata de una falsa ilusión, que también tiene consecuencias, pues esconde el poder que la distribución habitual del espacio doméstico ejerce sobre nuestras vidas y, al mismo tiempo,

oculta el hecho de que esta organización tiene un origen y un propósito<sup>20</sup>.

La historia de la arquitectura moderna se ha preocupado de construir el mito de la vivienda funcional como máquina del habitar, a través de tratados y manuales en los cuales con mucha facilidad se argumentan sus normas, pero donde en pocas ocasiones se discuten las veces en las que estas mismas reglas han sido transgredidas o tergiversadas<sup>21</sup>. Con prácticas como las de Nicanor Parra, cada vez más tomamos consciencia de que la vida cotidiana y su entorno están lejos de ser una configuración natural y su rediseño adquiere una dimensión política que la arquitectura no puede evitar. Contradiendo posturas como la de Adolf Loos que posicionan el interior doméstico como un espacio consolidado de previsible continuidad, 'estuche' del hombre privado el cual debía resguardarlo de la imprevisibilidad de la calle<sup>22</sup>, lo innovador de la propuesta de vida de Parra está en poder concebir la transgresión no sólo dentro del ámbito de lo público, sino en el espacio privado y 'tradicional' de la casa. Con las prácticas del antipoeta, la arquitectura finalmente se encuentra con el arte: la casa sí puede sacar a los hombres de su comodidad, la casa sí apunta a nuevas formas para la humanidad, la casa sí piensa en el futuro y, en última instancia, la casa sí es revolucionaria. Nicanor Parra, al proponer una anti-disciplina, logra que sus casas sean arte. Y su vida, también.

#### NOTAS

1- COSTA, Lucas. *Chanchullos: Parra antes de las Cruces. Extractos de entrevistas con Nicanor Parra* (Santiago: Alquimia Ediciones, 2014), 10.

2- GROYS, Boris. *Art Power* (Cambridge: The MIT Press, 2008).

3- *Ibíd.*, 63.

4- LEFEBVRE, Henri. *Critique of Everyday Life* (London: Verso, 2002).

5- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. (México D.F.: Edición Universidad Iberoamericana, 1999).

6- *Ibíd.*

7- Toda metodología de invención, una vez que se repite, es incorporada dentro de la rutina e inevitablemente se establece como dogma. Es por esto que el anti-poeta desestabiliza continuamente sus formas de producción incorporando ejercicios donde su propio juicio es reemplazado por el azar.

8- PARRA, Colombina. *Archivo Nicanor Parra 1954-2004* (Santiago: Fundación Nicanor Parra, 2018), 27.

9- GUMUCIO, Rafael. *Nicanor Parra, Rey y mendigo* (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2018), 38.

10- PARRA, C. Op. cit., 25.

11- PARRA, Nicanor. *Obra Gruesa* (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1983).

12- PARRA, C. Op. cit., 25.

13- BAUDRILLARD, Jean. *The system of objects*. (Londres: Verso, 1996), 14.

14- GIEDION, Sigfried. *Mechanization takes command*. (Nueva York: Oxford University Press, 1970).

15- Históricamente, varias culturas han concebido el baño como un complejo público importante para la sociabilidad. Tanto en la Edad Media como en las culturas clásicas, las prácticas del baño se llevaban a cabo en conjunto y sus lugares se conformaban como espacios de reunión y encuentro. Muchos de éstos se caracterizan por la presencia del agua, como los baños públicos, las termas, y piscinas, en las cuales esta cumplía un rol lúdico y en torno a ella había un carácter festivo.

16- VIGARELLO, Georges. *Lo limpio y lo sucio: la higiene del cuerpo desde la Edad Media* (Madrid: Editorial Alianza, 1991).

17- BRIGANTI, Chiara; MEZEI, Kathy. *The Domestic Space Reader* (Toronto: University of Toronto Press, 2012).

18- PARRA, C. Op. cit., 27.

19- LOOS, Adolf. *Parole nel vuoto* (Milano: Adelphi Edizioni, 2013), 408.

20- EVANS, Robin. *Traducciones* (España: Editorial Pre-Textos, 2005), 71.

21- TSCHUMI, Bernard. "Arquitectura y transgresión". *Oppositions* 7 (1976).

22- GIANNINI, Humberto. *La Reflexión Cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia*. (Santiago: Editorial Universitaria, 2004).