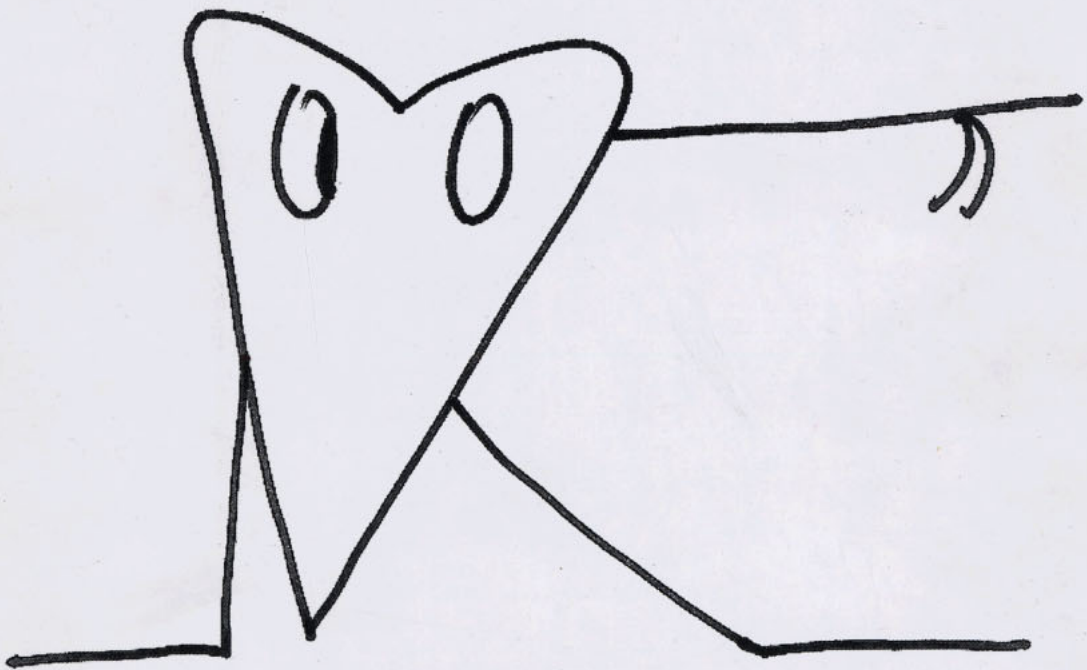


PARRA

Antefectos Visuales



DIRECCION OBLIGADA

PARRA

Antefactos Visuales

Colombina Parra + Hernán Edwards + Marcial Cortés Monroy
ARQUITECTOS



DIRECCION DE EXTENSION / PINACOTECA
UNIVERSIDAD DE CONCEPCION
CONCEPCION - CHILE

6 AL 31 DE MARZO 2002

PARRA **Artefactos Visuales**

EXPOSICION

Comisario
Colombina Parra

Concepto, diseño y realización de la exposición
Colombina Parra
Hernán Edwards
Marcial Cortés-Monroy

Producción general
María Nieves Alonso (Directora de Extensión)

CATALOGO

Textos
Mario Rodríguez
Gilberto Triviños
Cristina Díez
Carlos Durá
Amparo Rico
Sonia Mattalía

Fotografías
Enrique Cerda (Artefactos visuales)
Claudio Pérez (Retrato)
Andrés Ovalle (Sesiones de trabajo)

Edición y pre prensa
Oscar Lermada

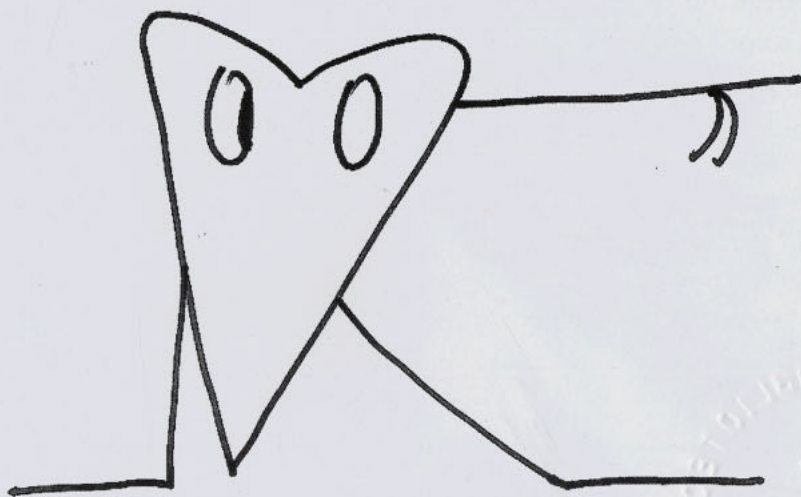
Impresión
Trama Impresores S.A.

Tiraje
500 ejemplares

Marzo de 2002

PARRA

Antefactos Visuales

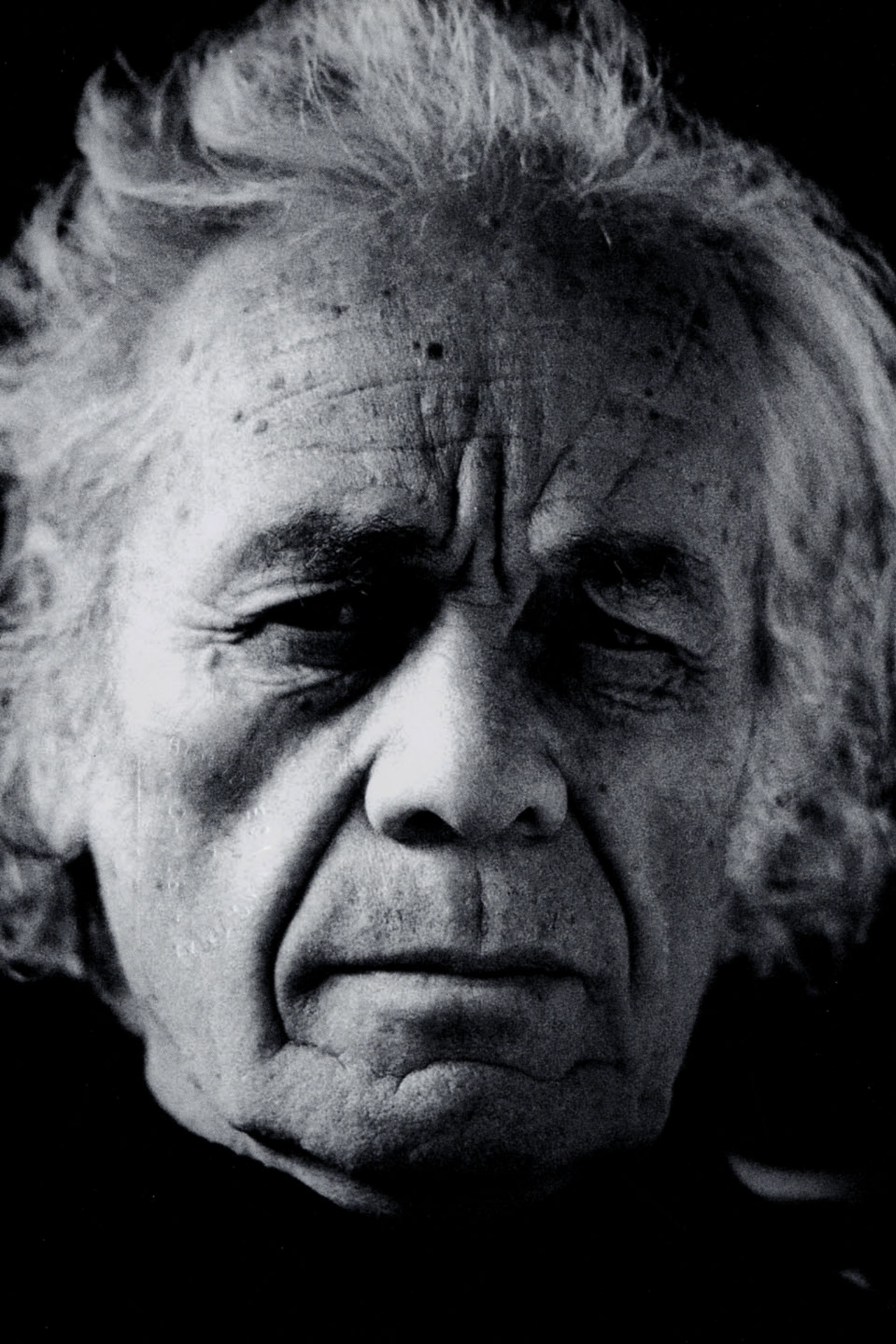


DIRECCION OBLIGADA

MONTAJE Y DISEÑO DE LA MUESTRA

Colombina Parra + Hernán Edwards + Marcial Cortés Monroy

ARQUITECTOS



Maria Rodríguez
Universidad de Concepción

"He aquí, pues, la mayor revolución artística del siglo XX. Y por eso es Nicanor Parra un artista tan extraordinario. Su gran aportación ha consistido en exasperar la lógica combinatoria de las colisiones: de las palabras entre sí, de los objetos con los objetos, y de los textos antipoéticos con las cosas sublevadas de su servidumbre original".

Juan Antonio Ramírez, Diario *El País*,
Madrid 12 de mayo 2001



Introducción

La estrategia que consiste en llegar al lector de una manera directa, aguda y casi incisiva ha sido una constante en el discurso antipoético. La publicación en 1954 de *Poemas y antipoemas* revolucionó la poesía y la manera de poetizar en todo el mundo hispanohablante, debido al uso de un lenguaje que operaba en la vida real: en la calle, en los almacenes, en los barrios. El método fue provocar reacciones en el lector, con un discurso que respondiera y asumiera la realidad de sus tiempos. Sin embargo, la antipoesía terminó, quizá como todas las apuestas rupturistas, siendo absorbida por las instituciones tradicionales e incorporada en el canon poético.

Así, a finales de los años sesenta, en momentos de una polarización ideológica jamás conocida en Chile, la necesidad de comunicarse con el lector se hizo, para Parra, nuevamente apremiante: la velocidad de la ciudad, el lenguaje publicitario, el caos y las comunicaciones. Todo eso era el referente cultural que Parra proponía dismantelar con sus Artefactos Visuales. De esta manera comienza a trabajar con objetos de desecho, basuras que deja la sociedad de consumo y que él recicla dándoles un carácter poético a través de una frase que también ha sido reciclada de por ahí. Su planteamiento se basa en la superposición de elementos cotidianos ya existentes, como huevos, mamaderas y ataúdes. Slogans lingüísticos y visuales que constituyen símbolos de la cultura occidental, materia sobre la cual Parra reflexiona críticamente.

De los textos solteros y de los textos casados

Mario Rodríguez
Universidad de Concepción

Los llamados artefactos visuales que se ponen en esta (anti)instalación de Parra constituyen la última etapa provisoria –¿qué vendrá más adelante?– de un proyecto creador subversivo y de una potencia inigualada en el discurso poético latinoamericano.

De un modo muy general y, sin duda, arbitrario se puede visualizar la trayectoria de este proyecto como un arco que se tensa entre textos que se niegan a abandonar su soltería y otros que se casan escandalosamente.

La denominación “texto soltero” proviene de una utilización libre de las propuestas hechas por un admirador de Marcel Duchamp (tan presente en estos artefactos visuales) para referirse a sus grandes ensamblajes como *Le gran verre*, para dar cuenta de producciones artísticas que enfrentan la imposibilidad de una comunicación real construyendo un simulacro irónico de ella, resistiendo a casarse con los sentidos usuales del lenguaje y, en el caso de Parra, con las más prestigiosas palabras de la tradición poética, como *azucena*, *lirio*, *alma*, *dulce lamentar*, etc. Los sentidos poéticos que envuelven estas palabras son un fantasma risible para el antipoeta. Por ello sus textos producen un simulacro sarcástico de la comunicación, que desconcierta al lector y le mueve a la risa.

En los textos iniciales de Parra, la soltería proviene del divorcio entre la serie discursiva y no discursiva. Si la palabra tiene un objeto referencial específico, éste es siempre un objeto discursivo que no coincide con el objeto visible. ¿Cómo escribir el verso “y la fucsia parece bailarina” para que coincida con la forma de la flor? ¿Tal vez el caligrama que ilusoriamente da una misma forma al texto y al dibujo, a lo lingüístico y lo plástico?

La verdad es que en el primer libro clave de Parra, *Poemas y antipoemas*, no existe ninguna tentativa de *casar* el enunciado con la imagen. Hay un divorcio irreparable. Añadiría, entonces, a la pareja de textos solteros y casados, la idea de textos divorciados, formando el tan conocido triángulo.

Son los artefactos visuales, presentados en esta ocasión, los que se casan derechamente, aunque con escándalo. Casar el enunciado “La Sagrada Familia” con la pareja Menen-Bolocco no es sólo transgresor, risible e irónico, sino que, al presen-

tar en el campo del significante dos imágenes (una tarjeta de Navidad y una foto) que provienen de códigos tan distintos, se produce una contaminación casi insoportable, que mueve a risa, asombro y escándalo. Se trata de un enlace lingüístico escandaloso que da nombre a un encuentro inverosímil entre dos objetos visuales heterogéneos. Algo así como el famoso encuentro entre la máquina de coser y el paraguas encima de la mesa de disección, aunque, naturalmente, mucho más transgresor. La frase ironiza a la pareja frívola y, de un modo más ambiguo, lo hace también con la pareja sagrada. El enunciado circula entre parejas, descontextualizándolas para resituarlas en una dimensión movable, metafórica y desacralizadora.

Es muy importante aquí la tentativa de anular el divorcio entre la serie discursiva "La Sagrada Familia" y la no discursiva, formada por los dos objetos plásticos. La anulación no significa la búsqueda de un imposible isomorfismo ni una ilustración del artefacto verbal mediante el artefacto visual, como precisamente se hacía en 1972 en los *Artefactos*. Ahora se produce entre la figura y el texto una serie de entrecruzamientos, ataques, más bien, entre ambos. Se desarrolla aquí diversas labores de zapa que finalizan en una verdadera batalla. Parece que la pareja Menen-Bolocco quiere capturar a la Sagrada Familia y ésta, a su vez, no deja de hacer otro tanto.

Pero aunque se invoque una batalla, hay algo en común en el conflicto. Parra no se limita a las palabras y las cosas, lo que él hace en los artefactos visuales, y de aquí su genialidad, es *hendir* las palabras y *abrir* las cosas. ¿Cómo hendir el enunciado "La Sagrada Familia"? Llevándolo a un límite, al aplicarlo a la pareja mundana que frivoliza al máximo las relaciones familiares. ¿Cómo abrir las cosas? Enlazando escandalosamente lo que en ellas está para siempre separado.

Los artefactos visuales vienen a resolver un problema de expresividad que se presenta en Parra a partir de los ya mencionados *Artefactos*, en los que la imagen está todavía al servicio del enunciado, aunque en muchos de ellos aparecen varios atisbos de matrimonio entre lenguaje e imagen.

¿Qué logra Parra en este sentido con los artefactos visuales? Consigue un prodigioso entrecruzamiento: transformar el ver y el hablar en un solo movimiento. Terminar con la soltería, con el divorcio, para producir unas bodas escandalosas para Occidente: la araña pollito con la Venus, el Papa con la deuda externa, la mamadera con el D.D.T., la Virgen con la Bolocco.

¿Pero es verdad que hay, en la producción de Parra, una trayectoria que va desde los textos solteros (los antipoemas) a los textos casados (los artefactos visuales)? Sabemos que en toda tesis hay "gato en el camino" o gato encerrado y, en este caso, la trampa consiste en que pareciera que todos los textos de Parra son textos divorciados, en un sentido distinto al usado hasta ahora. Muy temprano el antipoeta se divorció de los "cavallieri de la luna", de los tres grandes de la poesía chilena, especialmente de la sagrada familia nerudiana.

Se separó de Dios y del Diablo (¿se habrá separado?). Sí que se divorció de los "poetas helénicos", del marxismo y del psicoanálisis, de la Santa Iglesia Católica.

La razón de estas rupturas está presente en un rasgo del artefacto visual "La Sagrada Familia": la primacía del enunciado. La frase "La Sagrada Familia" es determinante, porque es la que hace ver, aunque haga ver algo distinto (la familia mundana) a lo que dice. Parece ilusorio, al final, el casamiento entre lo invisible y lo enunciable. Nunca se podrá enunciar todo lo que se ve, ni ver todo lo que se enuncia. De todas formas es admirable la propuesta de uno de los escritores más innovadores y revolucionarios de la literatura de habla hispana del siglo XX. Poeta con la energía, con el *fuelle* suficiente diría un huaso chillanejo, para seguir siéndolo en el siglo XXI.

Dirección obligada

Gilberto Triviños

Universidad de Concepción

Los *Artefactos Visuales* de Nicanor Parra puede leerse en múltiples claves. Una de sus reverberaciones, sin embargo, se destaca entre todas con particular intensidad. Me refiero específicamente a la incesante proliferación de los signos de la muerte en tarjetas postales, maquetas, tablas, instalaciones, antiproyectos y quebrantahuesos. Encuentros Obligados del Caminante: cementerios, cruces, calaveras, lápidas, atáudes. Obstrucción múltiple de la mirada horizontal y vertical por la perturbadora metamorfosis de sílabas, palabras, versos, cuartetos y tercetos en conglomerados de puras cruces: "Los 4 sonetos del Apocalipsis", arriba; pero también, abajo, el "Soneto Criminal", el "Soneto Mudo", el "Soneto Inconcluso", el "Soneto Imperdonable", el "Soneto de Fiestas Patrias", el "Soneto Crucial", el "Soneto Futurista"... Dirección obligada: vuelta al vientre materno. El vientre de "Between no more. Aunque no tenga la más puta idea de geometría" o de "Estación Bellas Artes Línea 5 Metro Santiago". Ese vientre invisible de la instalación más grande del *antimuseo*, formada por la foto de Pío X y diez lápidas. Ahí, en esa lápida, la más próxima a Su Santidad, hay una inscripción. Un nombre: Nicanor Parra. Una fecha de nacimiento: 1914. Un espacio vacío: la *hora incierta* aún no escrita. El mismo ritornelo de *Diván del Tamarit*: "¿dónde está mi sepultura?". Sí, dice también el antipoeta, la verdadera esfinge es el reloj. Ese reloj antipoético que introduce lo impensable en la tanatografía lorquiana. Duvignaux lo llama *lo propio del hombre*. Parra dice simplemente una palabra: *risa*. El tesoro conservado por el difunto que habla de sí mismo: "quiero reírme un poco / como lo hice cuando estaba vivo: / el saber y la risa se confunden". El escudo benéfico contra el horror que Gabriela Mistral descubre inscrito en el cuerpo mismo del pensador que recuerda que es "carne de la huesa, / carne fatal, delante del destino desnuda, / carne que odia la muerte, y tembló de belleza" ("*Pensador de Rodin*", *Desolación*). La empresa de salud inscrita en el rostro mismo del crucificado: "¿Saben lo que pasó / mientras yo me encontraba arrodillado / frente a la cruz / mirando sus heridas? / ¡me sonrió y me cerró un ojo! / yo creía que El no se reía: / ahora sí que creo de verdad". La fuerza liberadora que perturba a Jorge de Burgos en la laberíntica

biblioteca de *El nombre de la rosa* ("la verdad y el bien no mueven a risa. Por eso Cristo no reía. La risa fomenta la duda").

George Steiner recuerda en "El escándalo de la revelación" que dos muertes han determinado, en gran medida, la sustancia de la sensibilidad occidental: "Dos casos de pena capital, de asesinato judicial, se encuentran en la base de nuestros reflejos religiosos, filosóficos y políticos. Uno se pregunta en qué se hubiera diferenciado la historia de Occidente, cómo hubiera sido respecto al contexto trágico, si en sus orígenes hubiera habido dos nacimientos, si su raíz fuera la celebración sobre la percepción metafísica y cívica que tenemos de nosotros mismos: la de Sócrates y la de Jesús" (*Confines*, N° 1, abril de 1995, pág. 65). La imaginación de Parra, qué duda cabe, es hija de estas muertes, pero clausura también radicalmente la relación sería con ellas. El mayor secreto de *El nombre de la rosa* es que Aristóteles exaltó el valor superior de la risa en un tomo perdido de su *Poética*. Jorge de Burgos asesina precisamente para impedir su contagio en un mundo en que es imposible la confusión de la verdad con la risa, donde "lo que es esencial e importante no puede ser cómico; la historia y los hombres que representan lo esencial e importante (reyes, jefes militares y héroes) no pueden ser cómicos (...) Sólo el tono serio es de rigor" (Baktin). La verdad y el bien, dice por ello el bibliotecario, no mueven a risa. Por eso Cristo no reía. La risa fomenta la duda. Y así, al reír, el necio dice implícitamente: "Deus non est" (*El nombre de la rosa*). La antipoesía es doblemente escandalosa. Descubre que Cristo, el Niño de las *Coplas de Navidad (antivillancico)* y el Crucificado de *Hojas de Parra*, se ríe: "¿Sabes lo que pasó /Mientras yo me encontraba arrodillado/ Frente a la cruz mirando sus heridas? / ¡me sonrió y me cerró un ojo! / yo creía que EL no se reía: / ahora sí que creo de verdad". Cristo se ríe... Y también la Muerte. La Parca de "Total cero", esa puta caliente de la tarjeta postal, esa vieja lacha de "El poeta y la muerte", enseña en persona el arte mismo de la risa, aun cuando no respete ni a los humoristas de buena ley (para ella todos los chistes son malos): "tomemos el caso de Aristófanes /arrodillado sobre sus propias rodillas / riéndose como un energúmeno en las propias barbas de la Parca". Los grandes escritores de Occidente ligados profundamente con la cultura cómica popular, como Aristófanes, Rabelais, Cervantes y Parra, son realmente dobles de Menipo, el personaje riente de *Diálogos de los muertos* que permite a Baktin descubrir la relación de la risa (y la muerte) con la libertad del espíritu y la palabra. Acaso Mercurio dice de estos gemelos cada vez lo mismo a Caronte: "¿No sabes quién era el hombre que acabas de transportar? Es un hombre verdaderamente libre".

El autor de *Lenguaje y silencio* se pregunta en qué se diferenciaría la historia de Occidente si su raíz fuera la celebración de la aurora en lugar del luto y un eclipse de sol. Una de las cosas que pudieron ser y no fueron, leemos en *Historia de la noche* de Borges, es la historia sin la tarde de la cruz y la tarde de la cicuta ("Things that might have been"). La antipoesía, poseedora del secreto que Platón ni Fedón, ni los evangelistas, ni Jorge de Burgos descifraron, nos hace preguntarnos, por su parte, qué sería de Occidente si su raíz fuera la celebración del enve-

nenado y del crucificado riéndose como energúmenos en las propias barbas de la Parca. El *homo antipoeta* parece ser, en todo caso, el doble diferido del *homo poeta* de *La Gaya Ciencia*, el gemelo mismo acaso del pastor que después de matar a la serpiente que se ha introducido en su garganta se levanta de un salto, *transfigurado* por una risa nunca antes contemplada. Esa risa de "De la visión y del enigma" cuyo anhelo devora a Zaratustra, el mismo ingravido que en "Del hombre superior" bendice el "espíritu de todos los espíritus libres, la tormenta que ríe, que sopla polvo a los ojos de todos los pesimistas, purulentos" (*Así habló Zaratustra*).

Un eco me atrae especialmente entre los que permiten leer la antipoesía y los artefactos como grandes empresas transgresivas que no hacen otra cosa que reunir lo que estaba disperso y en el mismo movimiento darlo a concebir y a gozar (Sergio Espinoza, César Cuadra). Me deslumbra porque me hace viajar aún más atrás, más lejos, que al tiempo de la tarde de la cicuta y la tarde de la cruz. Se trata, por cierto, de la pintura del pozo de Lascaux, el "más bello", el "más rico", en la que Bataille descubre la más extraña y la más sorprendente de las evocaciones: "Un hombre al parecer muerto, se encuentra extendido, abatido ante un gran animal, inmóvil y amenazador. Este animal es un bisonte, y la amenaza que de él emerge es tanto mayor cuanto que agoniza: está herido y, bajo su vientre abierto, se escurren sus entrañas. Aparentemente, el hombre extendido hirió con su jabalina al animal moribundo... Pero el hombre no es del todo un hombre, tiene una cabeza de pájaro rematada con un pico. Nada en este conjunto justifica el hecho paradójico de que el hombre tenga el sexo erecto. La escena tiene un carácter erótico, ello es evidente, claramente recalcado, pero resulta inexplicable" (*Las Lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 1997, págs. 69-70. Aristóteles (Eco), Aristófanes, la Parca, Cristo. La serie de enseñadores de la risa está, pues, incompleta. Falta en ella el maestro mortal más antiguo de todos: el hombre de Lascaux que escenifica el acuerdo paradójico y esencial existente entre la muerte y el erotismo. El autor del signo arcaico que representa a la muerte de manera trágica, sin la menor duda, y, al mismo tiempo, desde el principio, cómica (Bataille). Los relatos de la muerte de Sócrates y de Cristo *borran este acuerdo*, pero la verdad en él contenida no cesa de confirmarse. Se confirma precisamente en los textos verbales y visuales de Parra cuyas figuras grotescas protagonizan sin pudor la contradicción más oscura y mejor urdida para asegurar lo que Bataille llama con razón el desorden de las ideas: la complicidad de lo trágico –que fundamenta la muerte– con la voluptuosidad y la risa: "A la casa del poeta / llega la muerte borracha / ábremme viejo que ando / buscando una oveja guacha / (...) La puerta se abrió de golpe: / Ya –pasa vieja cufufa / ella que se le empelota / y el viejo que se lo enchufa". ¿Afirmación de la vida hasta en la muerte? ¿Conjuro de los terrores que llenan los surcos de la carne? ¿Despliegue aristofanescos del relato transfigurador de la muerte en puta caliente? ¿Hundimiento de lo cómico absoluto en el no-senti-

do de la muerte para hacer emerger de ello el juego complejo de la vida? Lo cierto es que el misterio más sorprendente de nuestra especie, cuya representación en las profundidades de Lascaux cifra el momento mismo del nacimiento del arte, reaparece en la antipoesía, pero no sale de la oscuridad. Se revela y, sin embargo, se oculta, como ya sucede en la escena pintada hacia el año 13.500 a.C. Ese misterio que la humanidad remota propone a la actual, el más remoto y el más oscuro, acaso el que está más cargado de sentido: "Ocurre que el erotismo y la muerte están vinculados. Al mismo tiempo, la risa y la muerte, la risa y el erotismo están vinculados..." (Bataille).

Observo los artefactos visuales dominados por la relación muerte-vientre. Nueva reverberación de los signos por reglas que permanecen secretas. El desorden que escandaliza es aquí la irrupción de lo *bajo*, de lo *inferior*, en el misterio revelado en el manuscrito anónimo del siglo XI. Ese texto de la Biblioteca del Monasterio del Monte Athos que E. Fink parece redescubrir en las palabras del japonés condenado a muerte: "Voy sin dolor y sin temor a la horca, porque veo el rostro sonriente de mi madre". La obra visual de Parra, también regida por la estética del realismo grotesco, dibuja lo inconcebible en la historia de la tanatografía poética hispánica regida por las castas figuras de Nuestra Señora (Darío, Nervo, Jiménez, Unamuno): la metamorfosis del *último rostro* en el *último vientre*. El último rostro, dice el manuscrito del siglo XI, es el rostro con el que te recibe la muerte. El último vientre, que es el vientre con el que te recibe la muerte, replica el antipoeta, es el vientre de la madre: "Dirección obligada Vuelta al vientre materno"...

El enigma del pozo de los artefactos, que es el enigma del pozo de Lascaux, se oculta en el mismo momento que se revela. "Desde el mismo momento que se revela, se oculta".

Justificación teórica

Cristina Diez, Carlos Durá
Amparo Rico, Sonia Mattalía
Universidad de Valencia, España

Una de las propuestas poéticas más interesantes de la literatura hispanoamericana contemporánea es, sin duda, la línea de trabajos prácticos diseñada por el chileno Nicanor Parra.

El análisis exhaustivo de su obra "visual", nos lleva a distinguir una serie de características que pueden definir su estética y su manera de hacer poesía.

En primer lugar, los trabajos prácticos de Parra se construyen como *figura* con un código cultural de *fondo*, que le sirve, no sólo de realce, sino de definición. En una teoría gestáltica de la percepción resulta de capital importancia el definir los límites del objeto sobre un determinado fondo, porque sin la presencia de este fondo, el objeto no se puede percibir en todas sus dimensiones. El observador de la realidad define pues los límites de su objeto artístico en relación a toda una sociedad y una cultura que, aunque *in absentia*, opera eficazmente.

En el caso que nos ocupa, el poeta se dedica a reflexionar críticamente sobre la cultura occidental, un enorme marco sobre el que dibuja sus poemas visuales. Así, desfilan ante nuestros ojos símbolos de la iglesia, la política, el imperialismo norteamericano, el arte, la economía, la ciencia... En definitiva, supone la base del trabajo de Parra, ya que sin un referente cultural que desmontar, la obra se construiría en el vacío y perdería gran parte -si no todo- de su potencial simbólico y de sugerencia.

El lenguaje es otro de los pilares de los trabajos prácticos parrianos. Mediante un título más o menos ingenioso, el poeta "relee" la realidad de una manera nueva, original, que nos revela una asociación inesperada o una sorprendente conexión entre dos hechos aparentemente aislados.

Este título no es solamente un juego de palabras o el uso de un refrán o una frase hecha del español, sino que se trata de una verdadera metáfora, ya que su unión con un objeto hace estallar la imagen poética, muchas veces sin que se produzca sobre la realidad o sobre el lenguaje -la deformación del objeto o de la frase-. Nos encontramos, eso sí, ante un uso desviado de la lengua

natural, ya que la referencialidad neutra denotativa desaparece y las palabras remiten oblicuamente a un mundo simbólico que está por debajo de la realidad cotidiana. En palabras del propio Parra "El artefacto está apuntando a una realidad que existe con anterioridad al artefacto".

La connotación mítica de los objetos cotidianos se pone de relieve mediante la connotación significativa del lenguaje, en permanente torsión sobre sí mismo. Esto hace que los trabajos prácticos -sus títulos- resulten difíciles de traducir, ya que se han construido sobre la base asociativa del español. El lado simbólico es precisamente el que permite remitir con una impresionante economía de medios a una amplísima constelación de asociaciones culturales y lingüísticas. Como dice Parra: "decir lo máximo con lo mínimo".

Dentro del lenguaje destaca con especial fuerza el uso de la fraseología publicitaria, del "slogan" o de la consigna que incita al consumo. El arte, con Parra, se sabe un objeto de consumo más, y es tratado, por tanto, no sólo como cualquier otro producto cultural, sino también como cualquier producto industrial o comercial. Revela, en definitiva, la construcción y el artificio que supone el considerar la esfera de lo literario como separada de las leyes de la economía, como algo sagrado que no puede ser tasado o considerado producto de mercado. Parra, como auténtico perverso de la poesía, utiliza los mismos medios que la sociedad de hoy utiliza para vender, y las mismas frases cotidianas que la gente común hace servir en sus relaciones comunicativas más habituales. Recordemos su famosa cita: "¿Por qué los poetas hablan en difícil, en esa jerga que no es el lenguaje común?". El uso de este lenguaje tan cotidiano y tan al alcance de todos, conecta a Parra con lo que se ha dado en llamar poesía conversacional, aunque esta relación se aprecie mucho mejor en la anti-poesía.

La tercera característica básica del trabajo de Parra es más bien una técnica. Se trata de lo que podríamos llamar descontextualización. En efecto, si el código cultural le sirve de fondo para su objeto, es precisamente el hecho de colocar este objeto sobre un pedestal -lugar tradicional de la Obra de Arte-, lo que convierte a este objeto en motivo artístico. Sacado de su contexto cotidiano, aislado de la realidad que lo suele rodear, el objeto cambia de función, queda individualizado y está en condiciones de asumir valores simbólicos y, por lo tanto, artísticos.

Ya la vanguardia había trabajado este concepto y, desde luego que Parra es heredero directo de la práctica estética y el trabajo crítico de la revolución artística de comienzos de siglo. Los formalistas rusos ya hablaron de la desautomatización, los dadaístas colocaron un bidé en una exposición de esculturas, los futuristas apreciaron la belleza de un bólido de carreras por encima de la victoria de Samotracia... Parra continúa esta labor colocando sobre sus pedestales botellas de coca-cola, planchas, biblias, huevos. Ningún objeto puede ser rechazado para hacer poesía, de la misma manera que ninguna palabra era considerada indigna del lenguaje poético en los comienzos del arte del siglo XX.

Y, finalmente, debemos considerar una cuarta característica del trabajo poético de Parra, muy en relación con su herencia de las vanguardias. Se trata de la consideración del lugar del sujeto, del "quien habla" que todo texto artístico lleva implícito en sí mismo. El sujeto de la enunciación se convierte en un recolector de los más diversos objetos y frases cotidianas. La creación –la "originalidad" en el sentido moderno del término– no aparece pues en lo innovador del objeto (puesto que éste ya existía antes de la construcción del trabajo práctico, aunque con un fin diferente) ni en una metáfora lingüística más o menos ingeniosa (las frases hechas ya existían también con anterioridad), sino en la feliz conjunción del objeto y la palabra, entre la realidad contextualizada y el lenguaje desviado perversamente de su función referencial. Nos vemos obligados, de esta forma, a releer el mundo que nos rodea, ya que el poeta ha puesto de manifiesto nuevas relaciones entre los objetos, y entre ellos y el sujeto de la percepción. El autor subvierte, pues, los términos de la comunicación moderna, utilizando los mismos recursos de esa cultura occidental. En definitiva, supone un replanteamiento de la noción de originalidad, de la propia concepción del poeta y del artista.

Como algunas voces han apuntado, tal vez la moderna literatura no se haga ya en soporte papel y por cultísimos personajes que poseen en herencia la tradición literaria occidental, sino por los autores de las letras de canciones "pop", por los creativos de las empresas de publicidad, por los diseñadores de semáforos, muebles o de cualquier otro objeto cotidiano. Esta literaturización de la vida es fruto de toda una concepción artística que arranca con el modernismo y las vanguardias y que encuentra en Parra uno de sus máximos exponentes culturales. Se trata, tal vez, de una nueva cultura de lo audiovisual, del resumen, de la reelaboración permanente de los materiales culturales, donde el artista se ha convertido en la voz anónima que ofrece, cada día, nuevos productos de consumo.

Antefectos Visuales

Contenido

Trabajos Prácticos, 1969-2002

El primer Trabajo Práctico ideado por Parra fue "La mamadera mortífera", en el año 1969. Esta serie corresponde a una cantidad de objetos extraordinariamente cotidianos, y aparentemente carentes de significado que, al ser violentados por una frase escrita en una liviana tarjeta de papel, provocan en el espectador una reacción inesperada.

Las Bandejas de La Reyna, 1994-2002

Las bandejas son una serie de artefactos o dibujos hechos en las comunes bandejas de cartón, originalmente fabricadas para vender pasteles y tortas. Estas bandejas contienen frases e ilustraciones de "Mr. Nobody", un personaje inventado por Parra que no tiene cuerpo. Sólo tiene un corazón, unas patas y unos brazos, con los que gesticula y dispara frases en todas direcciones. Pasa por todos los estados de ánimo, pudiendo encarnar la dulzura del más gentil e ingenioso príncipe de Dinamarca, o convertirse a veces en un ser tremendamente vulgar, pícaro e irreverente.

El Quebrantahuesos, 1952

Es el primer antecedente de los Artefactos Visuales de Nicanor Parra. Consiste en un trabajo realizado en conjunto con figuras chilenas de la época: Roberto Humeres, Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn, Luis Oyarzún, Jorge Sanhueza y Jorge Berti. Se trata de una serie de láminas compuestas por recortes de periódicos que fueron expuestas una a una semanalmente en la calle Bandera, en el centro de Santiago.

Los quebrantahuesos fueron destinados al consumo. Con esto se proponía una poesía urbana, una poesía de letrero luminoso. Utilizaba los procedimientos y el descaño de la prensa, la incitación de su oferta pública, promiscua, sensacionalista. Eran expuestos en vitrinas del centro de Santiago para su comercialización y han sido recuperados, prácticamente desenterrados, después de 50 años.

Las Tablitas de Isla Negra, 1976

En la primavera del año 1976, Parra recogió las sobras de madera de una construcción en su propia casa de veraneo, y comenzó a dibujarlas con trazos decisivos y rápidos. Él nunca había intentado hacer un dibujo, ni pretendía hacerlo, pero descubrió en estas maderas un soporte tridimensional y vivo para los artefactos. Escribió poemas e investigó con los sonetos visuales, reemplazando las letras de los sonetos alejandrinos por cruces, puntos y símbolos políticos.

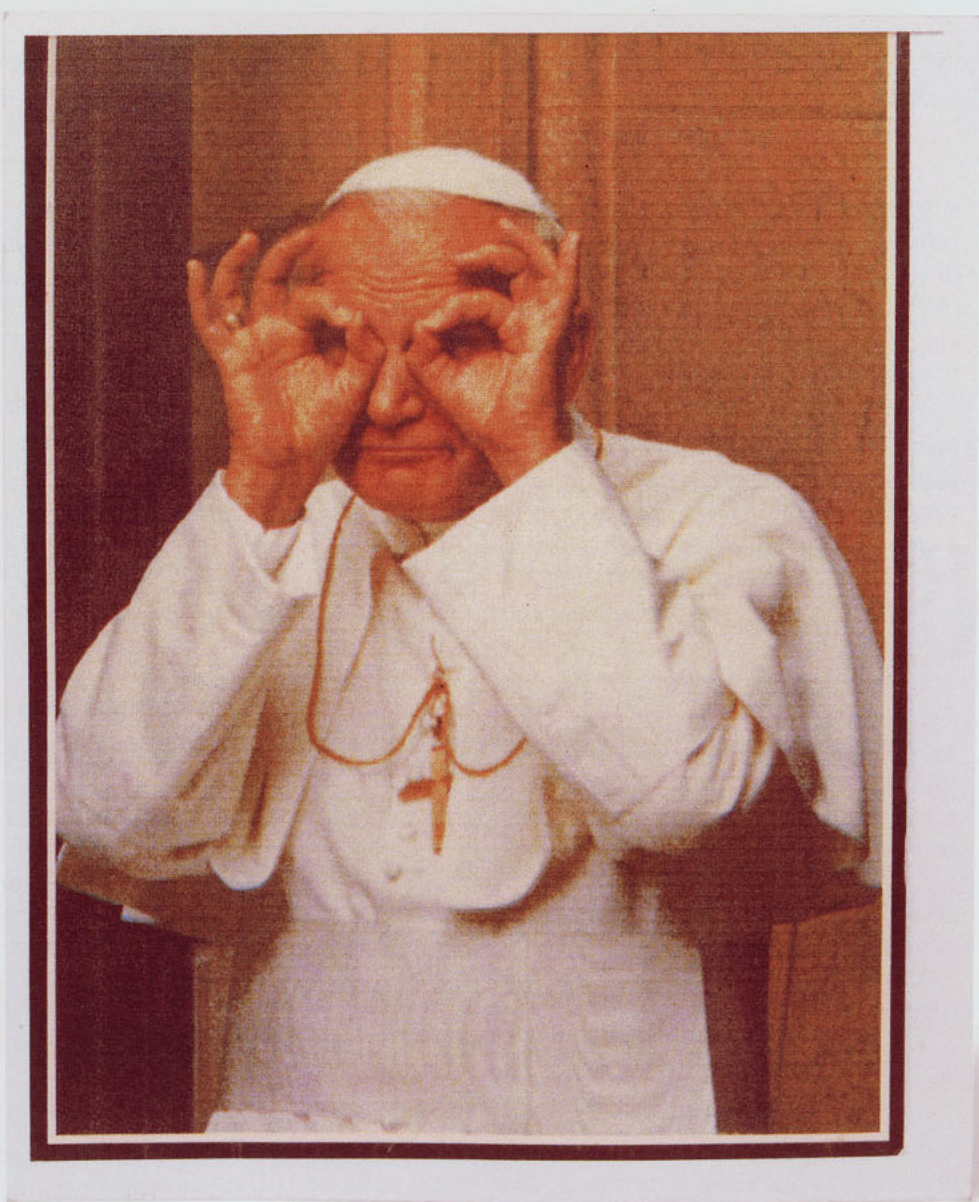
Las Tablitas de Isla Negra son parte importante en la búsqueda de Parra para lograr puntos de contacto más cercanos con el lector.

Anti-instalaciones

Intervenciones espaciales y materialización de proyectos como la serie de Los 3 ataúdes, Los 4 sonetos del Apocalipsis, o el cementerio de Parra, realizadas en conjunto con los arquitectos Colombina Parra, Hernán Edwards y Marcial Cortés-Monroy.

EL INSECTO DE EDISON

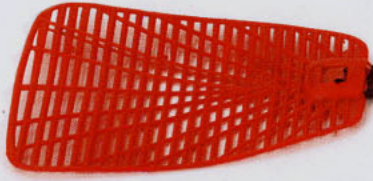




POESIA VISUAL



MENSAJE EN UNA BOTELLA



ARMAS NUCLEARES NO
BASTA & SOBRA CON UN MATAMOSCAS



AQUILES & LA TORTUGA



LAS 3 CALAVERAS DE COLÓN



LA MÁQUINA DEL TIEMPO



AL PASO QUE VAMOS
En el año 2000 comeremos KK
Dificulto que alcance para todos



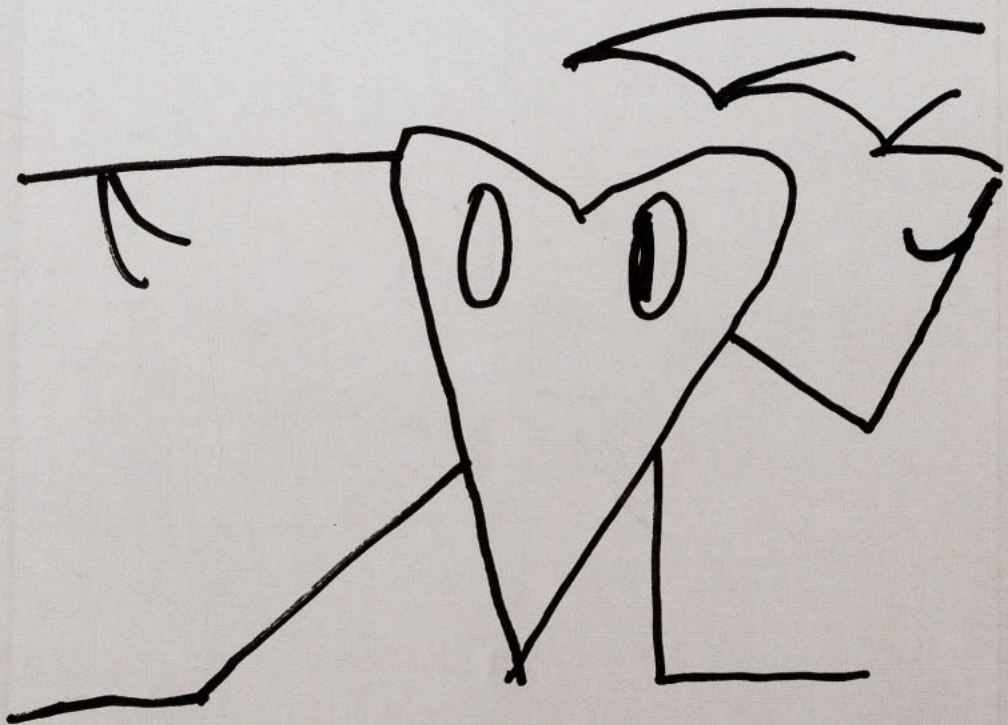
EL TELEFONO DE HITLER
Colección VICENTE HUIJOBRO



SOY FRÍGIDA
Solo me muero con fines de lucro



RESPUESTA DEL ORÁCULO



Hagas lo que hagas te arrepentirás



OTRA COSA ES CON FARRAGUAS

OPERACION UMBRELLA

OPERACION UMBRELLA

Consiste en agregarle un paraguas
A la estatua del Padre de la Patria
Con el objeto de que cobre vida
& vuelva a ser el héroe que fue

Nadie se está yendo de madre
Yo diría que todo lo contrario

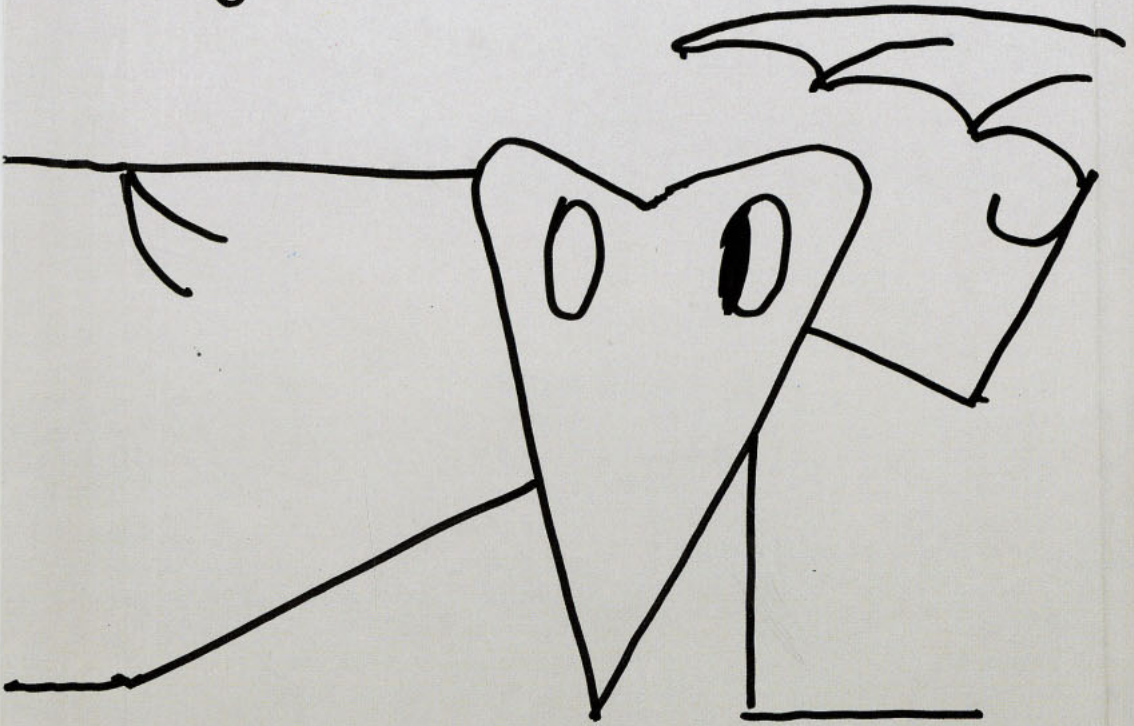
Nicolas Pava
PIRQUE 2001

LA PRINCESA ESTÁ TRISTE



El mundo está triste
Porque un muñeco llamado Hamlet
Tuvo un ataque de melancolía

¿Y TÚ ME LO PREGUNTAS ?



ANTIPOESÍA ERES TÚ

CARTA DEL SUICIDA

Chao

No soporto la música ambiental

EMPRESA DE POMPAS FUNEBRES



TRUMAN

acusó a Rusia de querer
TODA LA
camioneta



FERIA MATRIMONIAL



30 SOLDADOS DE
ITALIA ENVENENADOS
AL COMER UNA TORTA

RASPADOS
Y PULIDOS
por UNA

Nurse - Enfermera **NORTEAMERICANA**

Caimanes, vampiros, serpientes cascabel
y arañas

Danzaron en la calle
para protestar por
impuesto al ballet

MUJER A GALLINA

EN EL BARRIO CARRASCAL

tengo orden de
liquidar

LA POESIA

MOLINO BOLAS
para moler la harina y maca-
dona, ejemplo...
LOS MISIONEROS 2111

Una Anciana de Setenta y Tres Años
ATROPELÓ A UN CARABINERO EN TERBUCCI

NOUS NE SOMMES PLUS DES ENFANTS

524 generales retirados

REUMÁTICOS,
ARTICULARES
Y GOTOSOS

CON CARPAS, ARMAS Y CONSERVAS PERMANECIERON

25 DIAS EN
plena Calle
SAN PABLO

**CABALLERO
MUERTO**



que no se sabe

muerto
protestar por
LA PLAGA DEL
GUSANO BLANCO

SOSTIEN CELEBRE TEOLOGO HOLANDES

Tisico
DE
SMOKING
OFRECE
GOBIERNO REALIZADOR



Acción Cívica y Cultural
un llamado mundial
para restringir el

ALZA DEL PRECIO DEL VINO

PROFESOR
UNIVERSITARIO
AFIRMA QUE
ES ABSURDO PENSAR

SEÑORA JOVEN
independiente
con motor
eléctrico y
a bencina

Ganó el Título Mundial de Bochas

¿TRIUNFO MEDICO? Sepultados restos
del Dr. José



NIÑO PRODIGIO
DE TRES MESES
DA A CONOCER UNA
INYECCION PARA
DOR CON LOS DEDOS

NINO GIGANTESCO ARROJA A
UNA SEÑORA QUE SE HALLABA
DE VISITA EN SU CASA;

CON UN PEQUENO PIE

AL toque DE PERNICIOSA trompetilla
PRECIOSOS LEONES DURMIENTES de BOSQUE mágico

JUEGAN A

ANTIGUO JUEGO DE MANO DE ANIMALES PROVENZALES

ALZA DEL PAN PROVOCA OTRA ALZA DEL PAN

EL CANDIDATO A RECTOR
QUE HA DEFINIDO SU POSICION



OPINA SOBRE LA
SEMILLA DE PAPAS

BUENA
INVERSION

ALFOMBRA MAGICA

VENDO
AL CONTADO
CON PAGO RECOMENDADO

Un taller
no necesita

VITALMIN
VITAMINADO

senador Está en Serios Aprietos *será vendido a* TRABAJADORES DE LA PAMP
habló con Club Ciclista Rival de *Estados Unidos* Para HUIR A LA SELVA

CONTINUAN SIN VIVERES LOS
CARABINEROS DE CHILE

HEROES DE LA PAZ

ATENTARON CONTRA VIDA DE PIO XII

HOGAR DE CRISTO
PODRA RECIBIR A
100 NIÑOS VAGOS

En Alemania y Japón sería colocado
el excedente

TENGO ORDEN
DE
liquidar
DOMINICOS

en venta privada
O ACEPTO
INTERMEDIAZIONI

CABALLERO
ENERGICO
necesita pieza



EN UN ASILO DE HUERFANOS
se disputan
ojos y oidos

DOS MODELOS DE
NOVIOS



\$ 14.000.000

Deuda de gratitud
que siempre tendré
presente

CAJA DE CREDITO POPULAR
REMATES

NICHOS BOVEDAS VENCIDAS
PAGO AL CONTADO — ENTREGA INMEDIATA

URGENTE:
Por
Suicidio

QUINTILLIZOS

para 5 diferentes Etapas de la Vida

VENDO
Nube Perfumada

ARRIENDO

18.500
SALAS DE BARO EN

EDIFICIO CENTRAL



Ud. lo ve,
lo prueba
se lo lleva



un heraldo bombero
obrero enfermo

CANGURO BOXEADOR

CANTAN EN
CONCEPCION

Suicidóse el
ULTIMO
Carabinero
DE LUJO



ROTUNDO FRACASO

UN CIRCO







con las taquetas
y en bicicleta
el perrito...

Al Camp Parra
1976

LIBRERIA
R E F O R
M A
C I O N
E S

PROCESO DIALECTICO

TESIS



ANTITESIS



SINTESIS



LIBRARY
UNIVERSITY OF
TORONTO



Biografía de Parra

- 1914 Nace el 5 de septiembre en San Fabián de Alico, en el sur de Chile.
- 1932 Viaja a Santiago. Ingresa al Internado Nacional Barros Arana (INBA).
- 1933 Estudia matemáticas y física en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile.
- 1935 Publicación del anticuento "El gato en el camino".
- 1935 Publica su primer libro: *Cancionero sin nombre*, con el que gana el Premio Municipal de poesía. Lee a Luigi Pirandello.
- 1942 Publicación de "Sinfonía de cuna".
- 1943 Viaja a los E.E.U.U. para estudiar mecánica avanzada en Brown University.
- 1946 Nombrado Profesor de Matemática Racional en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile.
- 1947 Director Interino de la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile.
- 1948 Estudia cosmología en Oxford. Lee a T.S. Elliot, Ezra Pound, William Blake, Dylan Thomas y Auden.
- 1952 En colaboración con Enrique Lihn y Alejandro Jorodowsky se dedica a hacer los "Quebrantahuesos", poesía "mural" hecha a base de recortes de diario.
- 1954 Publicación de *Poemas y antipoemas*, obra que marca una renovación en la escritura poética universal.
- 1958 Publicación de la *Cueca larga*.
- 1962 Publicación de *Versos de salón*.
- 1969 Publicación de *Obra gruesa*. Obtención del Premio Nacional de Literatura. La revista venezolana *Imagen* publica una selección de artefactos, los nuevos poemas visuales en los cuales trabaja.
- 1971 Realiza sus primeros Trabajos Prácticos: "Mensaje en una botella" y "La Mamadera Mortífera".
- 1972 Publicación de *Artefactos* en forma de tarjetas postales.
- 1977 Publicación de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*.
- 1980 Lee por primera vez en público su poema "El Hombre Imaginario".
- 1983 Publicación de *Chistes para desorientar a la poesía*.
- 1985 Publicación de *Hojas de Parra*.
- 1985-1990 Permanece en su casa de La Reina dedicado a la realización de sus "Trabajos Prácticos".
- 1991 Recibe el título de Doctor Honoris Causa en la Universidad de Brown. Recibe el Premio de Literatura Iberoamericana y del Caribe "Juan Rulfo".
- 1992 Expone parte de sus trabajos prácticos en la Universidad de Valencia y en el Smart Museum of Modern Art de Chicago.
- 2000 Es nombrado Honorary Fellow en la Universidad de Oxford, Inglaterra.
- 2001 Expone en las ciudades de Madrid y de Santiago la totalidad de su obra visual.
Recibe el premio de literatura hispanoamericana "Reina Sofía".

Indice

Introducción / 6

De los textos solteros y de los textos casados / 7

Mario Rodríguez

Dirección obligada / 10

Gilberto Triviños

Justificación teórica / 14

Cristina Diez, Carlos Durá

Amparo Rico, Sonia Mattalía

Artefactos visuales

Trabajos Prácticos / 19

Las Bandejas de La Reyna / 29

Quebrantahuesos / 35

Las Tablitas de Isla Negra / 37

Anti-instalaciones / 41

Biografía de Parra / 43