



## ¿UN POETA VISUAL POP? NICANOR PARRA FRENTE A LA PALABRA Y LA IMAGEN<sup>1</sup>

Javier García Bustos  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
javiergarciabustos@gmail.com

ORCID: 0009-0009-7136-3726

En este artículo se presentan cuatro entrevistas relacionadas con la manera en que Nicanor Parra (1914-2018) desarrolló su obra visual. Para crear sus *Trabajos Prácticos* -una serie de ellos están conformados de cruces y crucifijos-, el poeta utiliza recursos estéticos como el *readymade*, y el repertorio de imágenes populares, extraído de la publicidad, los medios de comunicación y el lenguaje callejero, elementos con los que se nutre el Pop Art. Los *Trabajos Prácticos*, que se complementa con una etiqueta, fueron expuestos por primera vez, públicamente, a inicio de los años 90, y la agrupación de todo el trabajo visual se muestra, con gran éxito de visitas, en la exposición *Obras Públicas*, entre el 17 de agosto y el 6 de octubre de 2006, en el Centro Cultural Palacio La Moneda.

Colombina Parra, hija del poeta, quien creció observando su proceso creativo y trabajó en el montaje de sus exposiciones, revela en su entrevista, cómo operaba en relación con los objetos cotidianos disponibles, ya sea en el hogar, o al recorrer una feria libre o un mercado. Corroborando el ejercicio de rescate y recuperación, tal como lo hiciera Marcel Duchamp y los surrealistas con el *objet trouvé* (objeto encontrado). Luego, se refiere a la preocupación por la selección de las obras y la “escenificación del objeto”, o sea, cómo esas materialidades, debían ser presentadas al público. Sobre la selección y disposición de las obras, también se refiere la entrevista a Marcial Cortés-Monroy. El arquitecto, recuerda la importancia que le daba el poeta a la exhibición de los objetos de los comerciantes

---

<sup>1</sup> Este texto se inscribe en el proyecto FONDECYT N°12.200.21 “La letra y la mirada. Fotografías en la poesía chilena del siglo XX y XXI”, cuya investigadora responsable es Magda Sepúlveda Eriz. Javier García Bustos tuvo el rol de tesista de posgrado del proyecto.

callejeros, dialogando así con las expresiones, visuales y verbales, periféricas. Pero, discrepa de Colombina, de la manera en cómo Parra realizaba la curatoria de sus trabajos.

Mientras que el crítico Justo Pastor Mellado demuestra su conocimiento por la obra de Parra, ya que establece los antecedentes que hay en su visualidad. Sin embargo, efectúa una severa crítica hacia su producción visual y personal. Mellado considera que el poeta manipula a otros para su propio beneficio: lo dice en relación con su hija, la artista Catalina Parra Troncoso, como con Alejandro Jodorowsky, quien formó parte del grupo que realizó el diario mural callejero *Quebrantahuesos* (1952). Mellado lo dice con todas sus letras, Parra “comete abuso de confianza”. Y no cree que, su labor en el arte sea tan potente ni de ruptura, concluyendo que más que un artista, Parra es un poeta visual. Esto último es compartido en la entrevista a Niall Binns, estudioso de la obra parriana, quien además profundiza y entrega información sobre el vínculo del dadaísmo y el Pop Art con la obra visual del creador de los *Trabajos Prácticos*.

#### COLOMBINA PARRA: “MI PAPÁ TODOS LOS DÍAS PODÍA HACER UN TRABAJO VISUAL DISTINTO, PERO SIEMPRE HABÍA UNA SELECCIÓN”

La hija de Nicanor Parra y Nury Tuca se llama Colombina Violeta Clara (1970) y es conocida como compositora y cantante, desarrollando sus intereses creativos en los escenarios del rock y el folclor. Como solista ha publicado, entre otros, los discos *Flores como gatos* (2011) y *Detrás del vidrio* (2013). Formó parte del grupo Los Ex, que popularizaron las canciones del disco *Caida libre* (1996). En 2022 publicó el libro de apuntes y memorias, *Otro tipo de música*. La hija menor del antipoeta es arquitecta de la Universidad Diego Portales.

Colombina creció junto a su padre y lo vio trabajar en sus proyectos, principalmente, en la casa de La Reina, terreno adquirido en 1958. Constató su proceso creativo. La revista *Paula* reprodujo un poema, en 1997, con la letra manuscrita del poeta titulado *¿Quién es la Colombina para mí?* “La voz de la conciencia / Alguien que desaprueba sistemáticamente / La persona & la obra del papá // A mí me pasa todo lo contrario: / Todo lo que ella hace me parece perfecto / Me considero un padre afortunado”.

Cómplice de su padre e interesada en la visualidad, Colombina reunió los objetos de Parra que se iban construyendo en la misma casa que habitaban. Más tarde catalogó las piezas y formó parte del equipo a cargo de exposiciones como *Trabajos Prácticos* y *Artefactos Visuales*, ocurrida en Madrid, España, en 2001 y de una de las mayores exposiciones de la obra visual de Parra, *Obras Públicas*, exhibida en el Centro Cultural Palacio La Moneda, en 2006. Esta entrevista fue realizada en los patios de la casa de La Reina, ubicada en calle Julia Bernstein 272-D, el primer semestre de 2024.

### **¿Cómo comenzó la relación con la obra visual de su padre?**

Yo rescataba estos trabajos que iban desapareciendo de un día para otro. Jamás se hubiese hecho todo esto... Fue un trabajo de rescate que había desaparecido. Cuando yo me enamoré de este trabajo no habían más de 15 obras que él -Nicanor Parra- mostraba en público. La primera persona en exponerlas, en convencer a mi padre de exhibirlas, fue Erwin Díaz, en 1990<sup>2</sup>. No eran más de 15 obras. Eran sus *Trabajos Prácticos* más emblemáticos como “La mamadera mortífera”, “Naturaleza muerta” y “Burgueses y proletarios”. Es interesante como parte, porque esas obras siguen siendo a lo largo del tiempo las más importantes. Por algo las eligió. Mi papá todos los días podía hacer un trabajo visual distinto, pero siempre había una selección.

### **¿A Nicanor Parra le gustaba recorrer, comprar, en mercados persas o ferias libres?**

Sí, le gustaba ir a ferias persas, pero no iba camino a encontrar algo que le sirviera para las obras. Las obras surgían de manera espontánea, sin buscarlo. Nunca fue en búsqueda de un objeto o de algo premeditado. Iba a las ferias persas porque le entretenía la vida que ahí había. Las conversaciones, el modo de hablar de la gente, con la que se sentía cómodo y disfrutaba mirando las instalaciones. Cómo ponían las cosas. Muchas veces pensó que la verdadera exposición que nunca llevó a la práctica, pero que le hubiera encantado hacer, era poner los puestos de cachureos tal cual, en una galería de arte. Me lo propuso varias veces. Le llamaba la atención la felicidad con la que atienden y comentaba que lo importante para ellos no era solo vender, sino que había algo más. Le intrigaba eso y muchas veces terminaba comprando algo que iba a usar. Una lámpara, un mueble, etc. Creo que lo que más le llamaba la atención era la manera de ordenar los objetos de cada puesto. La manera de agrupar. Ese orden intelectual que había detrás de cada decisión. Esa manera de organizar diferentes materiales.

### **¿Cómo funcionaba la curatoría con respecto a su obra?**

Esa elección, esa curatoría él la detectaba con las visitas que llegaban a las casas, ya sea a La Reina o a Las Cruces: así ponía a prueba la obra. La primera obra creo que es “La mamadera mortífera”<sup>3</sup>, nació con una polola que él tuvo por esos años, la Olaya

---

<sup>2</sup> Entre inicios de agosto y mediados de septiembre de 1990 se desarrolló el primer Encuentro Nacional de Arte (ENART) en el Centro Cultural Estación Mapocho, donde Parra expuso por primera vez sus obras visuales. La muestra se llamó *Obras Públicas (poemas objeto)*.

<sup>3</sup> “La mamadera mortífera” es citada, en la bibliografía de Parra, como el primer Trabajo Práctico y se reitera 1969 como el año de su creación.

Mac-Clure, quien tenía un hijo chico, que andaba con una mamadera y un día se le quedó la leche y se pudrió<sup>4</sup>.

### **Al poco tiempo de la primera exposición en Chile, se produce un interés de su obra visual en el exterior...**

René de Costa<sup>5</sup> venía mucho para la casa de La Reina. Y él convenció a mi papá para hacer la exposición con Joan Brossa, uno de los artistas más importantes de España. La muestra se hizo en Valencia<sup>6</sup> y mi papá llegó furioso de ese viaje, en 1992, porque René le había transgredido algunas obras ¡Y había agregado otras que no eran de él! También ahí me di cuenta de la importancia que tenía para mi padre su obra visual. No era cualquier cosa. No era entregar un trabajo y desligarse de él. No. Tampoco podía publicarse cualquier obra.

### **¿En algún momento hicieron una lista con los trabajos visuales?**

Un año antes de la exposición de la Telefónica en Madrid, España, en 2001, elaboramos una lista. La memoria nos llevaba a recordar un trabajo y otro. Enumerábamos las obras. Ahora, en la medida que íbamos al pasado, él vivía en un presente que lo hacía seguir trabajando de manera espontánea. Había que estar alerta. Seguía haciendo más obras. Luego, él se detenía en algunos trabajos y se preguntaba y nos preguntaba: “¿Esto tiene interés?”. Era su manera de cuestionar y curar también una obra. Era muy riguroso. Había centímetros de por medio. Matemáticas. Entre una etiqueta y el objeto, de un *Trabajo Práctico*, había una distancia. Debían ser cinco centímetros. En esa lista que elaboramos quedaron muchos trabajos que no alcanzamos a hacer. Ahora yo siempre tenía susto. Por ejemplo, cuando hicimos el libro *Obras Públicas* (2006), en la portada dice su nombre. “No”, me dijo: “Aquí hay una producción que no estuvo solo a mi cargo”. No tendría que haber ido su nombre en la portada. “Esto no es un libro, es un catálogo”, me dijo.

### **¿Tras su muerte quedaron muchas obras pendientes?**

Claro, porque en esa lista que elaboramos hay muchos trabajos que no se hicieron como el “Homenaje a Adolfo Couve<sup>7</sup> (muñeco que cuelga de una viga)” o “El palacio de

---

<sup>4</sup> Parra desarrolla esta historia con Juan Andrés Piña en el libro *Conversaciones con la poesía chilena* (36).

<sup>5</sup> René de Costa (1939) es académico de la Universidad de Chicago. Ha estudiado la obra de Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Borges y Parra. Autor del libro *Conversaciones con Parra: Chicago, 1987* (2016).

<sup>6</sup> La muestra de la obra conjunta de Nicanor Parra y Joan Brossa se llamó *Dir poesía / Mirar poesía* y se realizó entre marzo y abril de 1992, en la Universidad de Valencia, España.

<sup>7</sup> Adolfo Couve, pintor y escritor chileno nacido en 1940. Se suicidó en marzo de 1998, en la casa que habitó en sus últimos años, llamada Villa Lucía, ubicada en el balneario de Cartagena,

las hormigas”. Y otros, como uno que ocurrió en la casa de Pablo Neruda en calle Lynch Norte, en La Reina. Esto él me lo contó. Era cerca de la Navidad. Mi papá instaló una bacinica que vio por ahí, en el árbol de Navidad de Neruda con la etiqueta “Prohibido escupir”. Mi papá me contaba que Neruda llegó y dijo “¡¿Y quién hizo esto?!”. Pero al final le encantó... Esa acción él la hizo en ese momento y nunca más.

### **¿Cómo la opinión de Parra era tomada en cuenta con respecto al montaje en una exposición?**

Él nunca acataba. Para nada. ¡Nosotros teníamos que acatar! Desde el comienzo. Había también mucho de improvisación. Por ejemplo, íbamos en el auto escarabajo por el Litoral Central y veía un montón de botellas en la basura. Parábamos. Echábamos las botellas al auto. Así nació el *Trabajo Práctico* “Las botellas vacías del autor”. Un día, trajimos a mi papá desde Las Cruces cuando estábamos montando -semanas antes de la inauguración-, *Obras Públicas*, en el Centro Cultural Palacio La Moneda, en 2006. Y él entró, y yo le comencé a explicar el proyecto, mira estas obras van acá... estas otras obras allá... “Sí, sí, pero aquí hay que hacer otra cosa: ¡Aquí hay que colgar a todos los presidentes!”, me dijo haciendo el gesto de ahorcamiento. Así nació la obra “El pago de Chile”. Se lo imaginó en ese vacío que había por el sector oriente del centro cultural. Lo proyectó en ese momento. Estaba debajo del palacio de La Moneda. Creó una obra en ese contexto. Esto provocó una catástrofe y fue bastante polémico<sup>8</sup>.

### **¿Siente que él tenía un interés en particular por las cruces y los crucifijos?**

Sí. El crucifijo era algo que le entretenía. Tenía varios dando vueltas en las casas. Por ejemplo, en la casa de Isla Negra, donde no había obras de arte colgadas de las murallas, sí había cruces y crucifijos. Está, por ejemplo, el poema *Los 4 sonetos del apocalipsis*<sup>9</sup> en donde cambia cada letra por una cruz. Es una especie de ecuación en la que se podría decir que en el propio lenguaje está metida la religión o la muerte del lenguaje. ¿Por qué? ¿Las palabras no sirven? ¿Están muertas? Entonces él jugaba con el lector. Le hacía zancadillas con la cruz. Sus cruces significan muchas cosas y nada al mismo tiempo. La cruz ha existido mucho antes de las religiones y sospecho que también la usaba para sintetizar. La usaba matemáticamente como un signo más o un signo menos. Con la cruz

---

Litoral Central.

<sup>8</sup> Semanas antes de la inauguración de *Obras Públicas*, a la entonces Ministra de Cultura, Paulina Urrutia, no le pareció “políticamente correcto” la obra “El pago de Chile” donde, colgados por el cuello, eran “ahorcados” todos los presidentes del país. Urrutia instó a la coordinadora del centro cultural, Morgana Rodríguez, a retirar el trabajo. Ella se negó y fue despedida. La obra finalmente se exhibió.

<sup>9</sup> *Los 4 sonetos del apocalipsis* es parte del libro *Hojas de Parra* (1985). Son cuatro sonetos que solo se completan con cruces latinas, donde lo único propiamente verbal en el texto es el título.

nos hacía arrodillarnos como nos hacía escupirla o al menos reírnos de la muerte. La cruz vacía sin Cristo porque va y vuelve ¿es un homenaje a su resurrección o una ironía? Nos hace preguntarnos, dudar, reír, pero también arrodillarnos y hasta rezar como un creyente necesitado de Dios.

**Andy Warhol decía “Me gustaría ser una máquina” refiriéndose a la creación de sus obras en serie. Pero, entiendo, que Parra nunca hizo sus *Trabajos Prácticos* en serie, reproducciones para ponerlas en ventas, ¿no?**

No, no trabajaba en serie. Tampoco con la idea de vender, pero en una época participó en el Supermercado (1994), un supermercado de arte que inventó el gran diseñador Juan Guillermo Tejada<sup>10</sup>, y la idea de vender carísimo un cachureo le parecía que era una obra de arte en sí misma. Nunca llegó a hacerlo al modo de Jeff Koons<sup>11</sup>, pero le daba vueltas a la genialidad de ese artista, que vendía en millones de dólares un mono inflable. Tenía un libro de Koons y le parecía genial la idea de vender una obra a un precio irrisorio. Koons fue un referente invisible en su obra como también lo fue Marcel Duchamp. Era un admirador de Duchamp, pero hay algo en sus textos que dialoga con otros lugares a los cuales Duchamp no llega. Había otro libro que lo tuvo por mucho tiempo, leyendo y relejendo en la época de los *Trabajos Prácticos*, era *The Anti-Aesthetic*, editado por Hal Foster. Era un libro que no se podía traspapelar. Cuando se le perdía ese libro se volvía loco. Había que dar vuelta la casa. Sobre todo, releía un texto de ese libro de Jean Baudrillard.

**JUSTO PASTOR MELLADO: “A LOS TRABAJOS DE PARRA NO LES FALTA NADA; SIMPLEMENTE LLEGARON TARDE”**

Nacido en 1949, en Concepción, el crítico de arte y curador es licenciado en Filosofía (Universidad Católica), y realizó una Maestría en Filosofía y Diploma de Estudios Avanzados en Filosofía (Universidad de Provenza, Francia). Mellado fue director de la Escuela de Artes Visuales, de la Universidad UNIACC y de la Escuela de Arte de la Universidad Católica. Ha tenido otros cargos como director del Parque Cultural de Valparaíso y agregado cultural de Chile en París, Francia, en el segundo gobierno de Sebastián Piñera.

Mellado ha escrito ensayos sobre la obra de Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Gracia Barrios y José Balmes. En 2001 publicó el primer texto sobre los *Trabajos Prácticos* parrianos, donde señala “Tenemos la poesía a la sombra del objeto” y

---

<sup>10</sup> Tejada ilustró la mayoría de las 242 tarjetas postales que componen los *Artefactos* (1972), de Nicanor Parra. En una menor cantidad solo las postales llevan la letra manuscrita del poeta.

<sup>11</sup> Jeff Koons (1955) es un artista y empresario estadounidense que trabaja, generalmente, con esculturas metálicas (acero) que asemejan figuras inflables como la serie *Balloon Dog*. En 2019, su obra *Rabbit* (1986) fue subastada en US\$ 90 millones.

concluye: “Mi hipótesis sobre Parra es que los objetos, acomodados por la palabra sobre un soporte inerte, pueden ser, tanto un ‘plus’ como una ‘resta’ de sentido”. Con los años, el crítico sumaría otros textos y artículos en la prensa, en especial, sobre la muestra *Obras Públicas*, expuesta en el Centro Cultural Palacio La Moneda, en 2006. Esta entrevista fue realizada por escrito, vía correo electrónico, el primer semestre del 2024.

**Usted señala que en la obra visual de Parra hay tres antecedentes importantes: los *Quebrantahuesos* (1952), los *Artefactos* (1972) y la cercanía del poeta con la obra de su hija Catalina Parra Troncoso (1940). Con estos antecedentes, ¿cree que los *Trabajos Prácticos* son la finalización del proyecto visual parriano?**

Son tres situaciones diferentes. Respecto de las que el propio Parra nunca fue muy generoso en declarar sus deudas directas. El *Quebrantahuesos* es más de Alejandro Jodorowsky y de Enrique Lihn que de Parra<sup>12</sup>. Los *Artefactos* son una invención del diseñador gráfico Juan Guillermo Tejada. La Catalina no “influyó” en su padre. Más bien, ella le tomó prestada la capacidad de riesgo literario a Nicanor. Quizás lo que Parra haya hecho, haya sido “usar” a su hija, en el peor sentido, de negar su autoría en iniciativas que eran comunes en las artes visuales de los ya pasados años ochenta, sobre todo, si uno lee a las vanguardias letristas de Europa del Este, que anteceden a los trabajos de Parra. Y que Catalina debe haber conocido tardíamente.

**Sobre la obra visual de Parra, ha escrito que hay momentos dice “de mayor extensión problematizadora de las relaciones entre imagen y palabra; hay momentos de mayor subordinación de la imagen a la palabra. Con todo, valga preguntarse si es legítimo considerar los *Trabajos Prácticos* de Parra como una obra que opera en las artes visuales”. ¿Por qué le cuesta ver a Parra como artista, además de poeta?**

No cuesta nada aceptarlo. La obra, visualmente, es mala. Pésima. De estudiante de último grado. Hago esas preguntas para poner en duda su pertinencia. Y digo bien: ¿qué opera? Es decir, es de afuera y se mete en algo que no le corresponde, porque su trabajo tampoco es tan potente ni de ruptura como para ser reconocido, si ya hay en la visualidad una tradición corta pero consistente de “libros de artista”, desde los setenta, con la obra de, por ejemplo, Ulises Carrión<sup>13</sup>. Hay libros de una estudiosa del libro de artista, Anne

<sup>12</sup> Sobre la intervención urbana señaló el diario *Las Últimas Noticias*, el 23 de abril de 1952 “ideada por el poeta Nicanor Parra y hecho realidad por Alejandro Jodorowsky” involucró también a Enrique Lihn, Roberto Humeres, Jorge Berti, Luis Oyarzún y Jorge Sanhueza.

<sup>13</sup> Ulises Carrión (1941-1989) fue una figura clave del arte conceptual mexicano, quien comenzó publicando cuentos, pero optó por usar los libros como objeto de estudio, reflexión y

Mœglin-Delcroix, que escribió hace unos veinte años un importante libro al respecto. A los trabajos de Parra no les falta nada; simplemente llegaron tarde. Incluso, la propia crítica literaria los niega<sup>14</sup>. En la selección de la obra de Parra, por ejemplo, nunca se aborda los “Descartes” que hace Ronald Kay en la revista *Manuscritos* (1975) como una obra visual. Se la incorpora como poesía, sin más, sin hacer precisiones sobre la singularidad de dicha edición, en ese formato, en que se publicaba uno de los primeros poemas de Raúl Zurita. Pero como digo, no tengo estatuto académico para que mi punto de vista sea tomado en cuenta en un debate universitario. Pero, Parra es un “chanta”, en lo que a visualidad se refiere. Comete abuso de confianza con Kay y con su hija, con Lihn y Jodorowsky. Siempre pensé que como poeta es suficientemente importante en la poesía chilena. Nadie lo puede poner en duda. La visualidad, en él, es un tipo de oportunismo megalómano.

**“Yo soy un discípulo, un dadaísta confeso”, le dice Parra al crítico René de Costa en una conversación grabada en la década del 80 en Chicago, EE. UU. ¿Cómo analiza el vínculo de Parra con Duchamp?**

Los poetas, los escritores, dan entrevistas para acomodar la historia a su antojo. Eso ya se ha convertido en un género. Decir que se es “un dadaísta confeso” es una declaración insustancial. Es reconocer algo que somos todos los que algo sabemos de poesía contemporánea. Es como decir que de todos modos se es surrealista en la adolescencia literaria. Otra cosa es que los estudiosos le endilguen a Parra una deuda. Pero las deudas deben ser académicamente demostradas. Qué leyó. Cuando leyó. Qué cosas leyó. ¿De qué modo se puede demostrar que conocía a Duchamp? ¿Acaso Parra tiene relaciones con los situacionistas, para estar más informado de lo que ocurre en la visualidad contemporánea en términos de rupturas? ¿O con los letristas vieneses? Menciona a los letristas, porque Parra siempre escribe a mano en sus “Trabajos visuales”. Al parecer, no tenía la pasión tipográfica de Neruda. La manualidad, en la escena visual de los ochenta, es una “anatemata”. No solo es de “mal gusto”, sino un error de concepto. Deja traslucir una “sensiblería grafica”, para artistas como Carlos Leppe, Eugenio Dittborn y el propio Kay. ¿De modo que Parra “pretende” darle una lección? Parra expone su soberbia de poeta que desconoce el debate plástico, que es un debate formal muy acotado. Y que define las relaciones entre imagen y texto en esa coyuntura. Pero Parra es Parra, se suele decir, y tiene todo el

---

crítica realizando un trabajo multidisciplinario. En su obra *El arte nuevo de hacer libros* (1975) escribe: “En un libro viejo todas las páginas son iguales”. En 2016 el Museo Reina Sofía de España exhibió una antología de 350 piezas en la muestra *Querido lector. No lea*.

<sup>14</sup> No es tan efectiva esta afirmación. El profesor Leonidas Morales en parte de su ensayo *Nicanor Parra: el proyecto antipoético* (Ensayos, Ediciones UDP, 2013) entrega antecedentes y analiza la obra visual de Parra en relación con el dadaísmo y el Pop Art.

derecho a hacer lo que hace, con la visualidad. A riesgo de replicar relaciones escolares en ese terreno.

**René de Costa escribió en el catálogo de la muestra sobre Parra y Joan Brossa llamada *Dir poesía / Mirar Poesía*: “Ambos poetas, Parra y Brossa, deben mucho a Dadá y al Surrealismo y, de hecho, se constituyen en la neo-vanguardia de nuestro tiempo”. ¿Comparte estas palabras?**

No. No comparto esas palabras. Eso es un lugar común muy burdo. Es obvio que leyeron lo relativo a Dadá. Poco sabían del Surrealismo. ¿Qué certeza tenemos de que Parra los haya leído de manera especial? El surrealismo, André Breton, formaba parte del sentido común intelectual de la época. Era obligación leerlos si se tenía alguna pretensión poética o literaria. Pero quien soy yo para ponerlo en duda. Se repiten muchas cuestiones que en la historia del arte ya están resueltas. Los poetas o los estudiosos de literatura cuando se meten en la visualidad siempre son deficientes. Qué significa decir “deben mucho”. Eso es nada. Es preciso señalar cuales son las deudas efectivas. Deben al *Quebrantahuesos*, que es un engendro pseudo-post-dadá retrasado en la escena chilena de los cincuenta. Hay que buscar si existen trazas de la lectura que habría hecho Parra de la historia de Dadá. La historia del surrealismo en Chile está ligada a una filiación con la que Parra no comparte nada, creo, si se piensa en Jorge Cáceres y Braulio Arenas. Puede que me equivoque. Pero esa una relación que tiene antecedentes más directos con la visualidad, que nos llevarían hacia Sara Malvar y sus relaciones con Vicente Huidobro. El que tenía relaciones directas con los dadaístas fue Joaquín Edwards Bello.

**¿Qué significan los crucifijos de Parra dentro de la producción del arte contemporáneo?**

Parra se comporta como un viejo radical come/curas. Parra desconoce la obra de Francis Bacon, el pintor inglés que, desde el ateísmo mismo, pinta una crucifixión que ha sido una pieza central en la pintura contemporánea. La cuestión no es el crucifijo sino la figura ya señalada en los textos, de la crucifixión. Y si fuera un crucifijo, habría que especificar de que se trata. ¿Un crucifijo perteneciente a la catolicidad rural de la preforma agraria? Ya estamos llenos de crucifijos en la cultura católica rural, ya recogida por los grabadores populares brasileños, por ejemplo, que son los héroes de la literatura de cordel, o los que se puede encontrar (no muchos) en la Lira Popular Chilena. Todos esos son antecedentes anteriores a Parra. Los crucifijos en la cultura popular están presentes a lo largo del siglo. No me parece que sean algo que Parra haya relevado en sus operaciones. Y al observar esta serie de crucifijos, me parecen de una literalidad extrema, de operaciones poéticas escolares tardías: “Voy y vuelvo”. Divertido. Es más fuerte la presencia ruinoso de los propios crucifijos.

## NIALL BINNS: “CREO QUE ES NORMAL QUE A PARRA SE LE CONSIDERE UN POETA VISUAL MÁS QUE UN ARTISTA”

Nacido en Londres, en 1965, Niall Binns se licenció en Filología Clásica en la Universidad de Oxford; es Magíster en Letras Hispánicas por la Universidad Católica y Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid, España. Ha escrito artículos sobre la obra de poetas chilenos como Pablo Neruda, Jorge Teillier y Enrique Lihn.

Especialista en la obra parriana, Binns conoció a Nicanor Parra a comienzo de los 90 cuando llegó a Chile a estudiar en la Universidad Católica. Estuvo a cargo de la selección y edición del volumen *Páginas en blanco* (2001) y es autor del libro *Nicanor Parra o el arte de la demolición* (2014). Además, fue coeditor junto a Ignacio Echevarría de los dos tomos de las *Obras completas & algo †* (Barcelona, 2006, 2011), de Parra. Luego de una breve conversación en la UC, Niall Binns respondió algunas preguntas sobre el antipoeta y su obra, en noviembre de 2024.

**La mayoría de los *Trabajos Prácticos* de Parra tienen una etiqueta. En esta operación, el antipoeta dice que va más allá del mismo Duchamp por unir el lenguaje con la visualidad. Sin embargo, da la impresión de que los *Trabajos Prácticos* funcionan justamente por el impacto que logra con la sutura de la imagentexto. ¿Es por este motivo por lo que la crítica ve a Parra solo como un poeta visual más que como artista?**

Creo que es normal que a Parra se le considere un poeta visual más que un artista. Lo mismo sucede con Joan Brossa, por ejemplo; o bien, en Vicente Huidobro (a pesar de sus “Poemas pintados”). Al consagrarse como poeta primero, es inevitable que se matice así cualquier incursión en otro terreno. Piensa, por ejemplo, en el título *Poemas de un novelista*, de José Donoso; y en la dificultad para que se tome en serio como poeta a Roberto Bolaño y como novelista a Huidobro.

**Justo Pastor Mellado, entre sus conclusiones sobre Parra, señala: “Siempre pensé que como poeta es suficientemente importante en la poesía chilena. Nadie lo puede poner en duda. La visualidad, en él, es un tipo de oportunismo megalómano”. ¿Qué opina al respecto?**

Me parece un comentario de mala leche. Hay experimentación con la visualidad desde el *Quebrantahuesos*, y sigue después en los *Artefactos*, aunque la participación visual de Nicanor parecería ser sobre todo conceptual: la idea de la caja de tarjetas postales, en los textos de *Manuscritos*, en los *Chistes parra desorientar a la poetía*, en *Hojas de Parra* y en los primeros *Trabajos Prácticos* a comienzos de los noventa, mucho antes de la consagración apoteósica de sus últimos años. Entiendo que el Parra que cuelga a los presidentes, con la obra “El pago de Chile” (2006), está ya más allá del bien y del mal, en un momento de consagración total. En este último contexto podría al menos entender

lo que dice Mellado. Recuerda que durante la dictadura Parra fue un poeta cuestionado y hasta repudiado por amplios sectores del campo literario.

**En una serie de *Trabajos Prácticos* Parra usa cruces y crucifijos, en los que aborda temas que le importan a la religión, pero también a la humanidad, como el fracaso, el triunfo y la trascendencia. Lo hace a través de un lenguaje popular. ¿Qué lectura hace al respecto?**

Trabaja con el lenguaje popular, con esa religiosidad que formaba parte del mundo que conoció desde niño. Pienso, más allá de las diferencias abismales entre ambos poetas, en la impronta verbal e imaginística del catolicismo que es palpable en toda la obra de César Vallejo, incluso cuando abrazó el marxismo en su última década. En cuanto a la desacralización, recuerda a su maestro Aristófanes -presente en la culminación en el primero de los antipoemas, que es precisamente una poética-: un autor cómico, y un autor descaradamente irreverente ante los dioses del Olimpo. *Las aves*, la obra citada por Parra, habla de la usurpación del lugar de los dioses por parte de las aves; en *Las ranas*, presentada como todas las demás obras en el festival de Dioniso, Aristófanes mostró a Dioniso literalmente cagándose de miedo mientras se acercaba a Hades.

**Ante los antecedentes de los *Trabajos Prácticos*, el *Quebrantahuesos* y los *Artefactos* ¿Definirías a Parra como un creador que trabaja no solo con los antecedentes del dadaísmo y el surrealismo, sino también con elementos del Pop Art?**

Claro, dialoga con Dadá y el surrealismo, pero está impregnado de sus vivencias estadounidenses. Hay un “Found Poem” en la revista *Manuscritos*. Según un diccionario que consulté, el término se empleó por primera vez en EE. UU. en 1966 en *The MacKenzie Poems*, donde lo utilizó John Robert Colombo. Piensa, por otra parte, en la vinculación que hace Nicanor con los anuncios publicitarios en su entrevista con Leonidas Morales, donde Estados Unidos parecería ser central en la formulación de los *Artefactos*<sup>15</sup>. El Pop Art figura allí, por supuesto, pero piensa en la recuperación de las vanguardias que hubo en EE. UU. en esos años, fue la vuelta de Marcel Duchamp.

MARCIAL CORTÉS-MONROY: “LA OBRA DE NICANOR DILUYE LAS FRONTERAS ENTRE COSA, CASA, OBRA, POESÍA Y VIDA”

Arquitecto de la Universidad de Chile, es socio de la empresa de diseño Árbol de Color, fundada por Andrés Martínez en 1984. Trabajó diseñando escenografías y

---

<sup>15</sup> En el libro *Conversaciones con Nicanor Parra* (1990), le dice el poeta a Leonidas Morales: “El origen de los artefactos es la publicidad norteamericana. ¡Es la publicidad!” (140).

programas en canales como La Red y Megavisión. En 1991 estuvo a cargo del montaje *Cuerpos pintados, Cuarenta y cinco pintores chilenos*, expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago.

Cortés-Monroy conoció, en los 90, a Nicanor Parra y más tarde, tras forjar una amistad, participó en la instalación y museografía de la obra visual del poeta tanto en Chile y en el extranjero. Entre sus trabajos también está “Casa Violeta Parra”, donde se exhibe parte de la obra de la artista, compositora y folclorista nacional, ubicada en el Campus Oriente, de la Universidad Católica. Cortés-Monroy respondió por escrito un cuestionario en agosto de 2024.

### **¿Cómo comenzó su relación con la obra visual de Nicanor Parra?**

En 1993 se realizó un Festival Internacional de Teatro de las Naciones y se inauguró en el Teatro Caupolicán, donde me encargaron la escenografía para el Coro de Mikis Theodorakis, que era el espectáculo de apertura. En esa oportunidad Nicanor subió al escenario y recitó un discurso. Aunque lo había leído bastante era la primera vez que lo vi en vivo y a corta distancia ya que aún yo estaba en el escenario. Quedé muy motivado e inicié una búsqueda de su obra, la que era muy escasa, solo circulaba *Poemas para combatir la calvicie* (1993). Sin embargo, buscando en libros usados encontré otras de sus obras y muchos ensayos donde varios hablaban de esta obra visual, que salvo la cajita de *Artefactos* y *Quebrantahuesos* no habían sido expuestos. Dos años después de investigar profundamente su trabajo, fui a visitarlo con Ana María Larraín, oportunidad en que le propuse poner en escena su poesía visual. Esto fue acogido con mucho entusiasmo por Nicanor y me dijo literalmente: “Muchacho, me encantó tu propuesta, pero no nos conocemos”, a lo que le propuse visitarlo la próxima semana, a lo que respondió, “de mil amores”. Eso fue el inicio de una gran amistad y conversaciones que repetimos casi en forma ininterrumpida por tres años. Durante ese período estuvimos revisando todas las ideas de *Artefactos* y *Trabajos Prácticos* preparando una exhibición que sería en el Museo Nacional de Bellas Artes, pero que sin embargo por la crisis debió suspenderse. Y surgió la oportunidad de hacerlo en 2001 con auspicio de Telefónica con el compromiso de inaugurar en Madrid. Para esa etapa se incorporaron Colombina Parra y Hernán Edwards, con quienes trabajamos en conjunto a Nicanor en la recopilación y factura para la muestra *Trabajos Prácticos y Artefactos Visuales*.

### **Cercanos a Parra señalan que su manera de hacer “la curatoría de una obra visual” era ponerla alrededor de los recién llegados a su casa, ya sea en La Reina o en Las Cruces. ¿Comparte esta apreciación?**

No comparto esa observación como un hecho premeditado. Todo lo que hacía en términos de trabajos visuales estaban temporalmente exhibidos en distintos lugares de su casa en Las Cruces y algunos quedaban más definitivos. Nicanor en su gran potencial artístico poético, visual y espacial, siempre estaba explorando la belleza como también los

niveles de provocación de sus instalaciones, escenografías, gráficas y diagramaciones. Esta exhibición e interacción con los que asistían a su casa (que no eran tantos) lo disfrutaba profundamente y, probablemente, tampoco habría dado mayor atención a observaciones que le hicieran. Cabe destacar para comprender la búsqueda de concordancia desde la idea vanguardista de disipar distinciones estrictas entre arte y vida. Esto hace que la obra de Nicanor diluye las fronteras entre cosa, casa, obra, poesía y vida.

### **¿Recuerda cómo la opinión de Parra era tomada en cuenta con respecto al montaje en una exposición?**

Nicanor buscaba ecualizar una dialéctica poniendo en primera prioridad su seductora e irreverente forma de expresión sin perder la profundidad y capas de lectura de su trabajo. Es fácil confundirse con el humor de Nicanor. Muchos lo adoptaban y apropiaban como un estilo, pero no todos comprendían la sutileza de la composición de sus mensajes. Por ejemplo, hay una pequeña instalación que se llama “Las botellas vacías del autor”, que son botellas de vino bebidas y que en su versión original son 4 o 5 botellas sobre una mesita o cajón, a las que escribía sobre las etiquetas “Vino y se fue” entre otros artefactos. Posteriormente se ha exhibido un plinto circular con 80 a 90 botellas. Lo que se pierde con ese cambio es la levedad con que se dispara un tremendo mensaje, sin perder la base de la antipoesía que habla de la precariedad del individuo.

### **La mayor exposición que se efectuó de su trabajo visual, desde el *Quebrantahuesos* hasta los *Trabajos Prácticos* ocurre en 2006, en el Centro Cultural Palacio La Moneda (CCPLM). ¿Cómo recuerda usted ese proceso?**

Por cierto, hay una gran evolución en la capacidad expositiva en ese proceso. Desde *Quebrantahuesos* en las vitrinas de la calle Ahumada al CCPLM. Me parece que esto que nació de un proceso creativo, que se identificó en las conductas y expresiones de la periferia y los extramuros de la formalidad, de códigos de exhibición ortodoxas y convencionales, para recoger la libertad que provee la precariedad. Creo que las primeras exhibiciones masivas; Madrid, Santiago, Guadalajara... contribuyeron en Parra en conducir un tipo de expresión que lo acompañó desde muy temprano y que finalmente se consolidó como retórica visual.

### **“Yo soy un discípulo, un dadaísta confeso”, le dice Parra al crítico René de Costa. ¿Qué otras influencias, aparte de Duchamp, ve usted en la obra visual de Parra?**

Sin duda, del arte contemporáneo, el referente más significativo es Duchamp. Como señala otro arquitecto, Emilio de la Cerda: “Su práctica literaria se funde claramente con la técnica del *readymade* y con el reconocimiento de la fuerza intrínseca –energía acumulada– de ciertos objetos, que en atención a lo anterior fueron denominados por las vanguardias surrealistas como ‘encontrados’”. En Parra, su humor irónico y no pocas veces sátiro también encuentra relación en Catulo y Marcial, como la reiteración de imaginario

en *El hombre imaginario* y *Howl* (Aullido) de Allen Ginsberg, y toda la influencia de la Generación Beat. Ahora bien, puede haber otros referentes que no son tan explícitos, sin embargo, al igual que su antipoesía, recoge sólidos referentes de las expresiones populares, como el “Voy y vuelvo” o el crucifijo con Cristo que tiene la etiqueta “Ese güeón sí que dejó la kgá”. Para la exhibición que planeábamos hacer en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 2008 -y que no ocurrió-, evaluando las formas de exhibición, Parra expresó una idea: ver los artefactos expuestos en la escalinata de acceso como se exhiben productos de comerciantes callejeros. Creo que esa imagen resume con claridad su visión y compromiso con una realidad y el valor estético que Parra reconoce en la expresión periférica.