

Incorporación de los medios de masas y de la cultura popular en la obra de Nicanor Parra: diálogos entre la ‘alta’ y la ‘baja’ cultura a través del lenguaje de la mercancía.

Luciana M. Truffa Sotomayor⁸⁹

Resumen

La obra de Nicanor Parra, ha sido ampliamente discutida debido a sus posturas reconocidamente contradictorias en torno a la política y al impacto que produjo la instauración del experimento neoliberal en Chile. El autodenominado *antipoeta*, si bien mantuvo una dura crítica hacia el respectivo sistema económico y político, exploró en simultáneo las potencialidades visuales y comunicativas propias de la sociedad de consumo a través de sus mismas manifestaciones; el lenguaje publicitario y el código de la mercancía. A poco más de un año de su muerte, la siguiente monografía propone analizar las ambigüedades presentes en la poesía visual parriana, como una apuesta por la hibridización en reacción a la concepción binaria de la cultura y de la sociedad. Desde esta perspectiva, la subversión de dichos elementos, habría participado no sólo del proceso de desestabilización del canon poético latinoamericano, sino también del intento de reestablecer el diálogo entre dos sectores de una sociedad altamente polarizada.

Palabras clave: Nicanor Parra - Poesía visual - commodity culture - cultura popular - neoliberalismo

Abstract

Nicanor Parra's work has been widely discussed due to his admittedly contradictory positions regarding politics and the impact produced by the establishment of the neoliberal experiment in Chile. The self-described antipoet, although he maintained a harsh criticism towards the respective economic and political system, simultaneously explored the visual and communicative potentials of the consumer society through its own manifestations; the advertising language and the commodity

⁸⁹ Licenciada en Arquitectura de la Universidad Católica de Chile. Magíster en Arquitectura en la misma institución.

culture. A year after his death, the following monograph proposes to analyze the ambiguities present in the Parrian visual poetry, as a commitment to hybridization in reaction to the binary conception of culture and society. From this perspective, the subversion of these elements, would have participated not only in the process of destabilization of the Latin American poetic canon, but also in the attempt to reestablish dialogue between two sectors of a highly polarized society.

La obra de Nicanor Parra está tan libre de ambigüedad como lo está de polémica. Paradójicamente, el aspecto transversal a la variada y a ratos contradictoria obra del antipoeta⁹⁰, parece ser la oscilación entre binarios: principalmente entre la izquierda y la derecha, la ‘baja’ y la ‘alta’ cultura, el capitalismo y la crítica al mismo. Esta aproximación ambigua responde en gran medida al contexto en el cual el antipoeta desarrolló su obra. Desde la década de 1950, Parra mantuvo una postura independiente y crítica basada en la refutación de postulados aceptados socialmente y en la negación de los paradigmas preestablecidos. De este modo, el poeta parece haber priorizado la comunicación directa con (y entre) los dos sectores de una sociedad altamente polarizada. En este contexto, la ambigua relación que el autor mantuvo con la sociedad de consumo, parece indicar una actitud distinta a la tradicional. Esta deja espacio para preguntarnos si aquella incorporación de los controvertidos elementos del capitalismo —tales como el uso de los medios masivos y del pop— fuese una manera de incitar el “deseo” y posicionarse a sí mismo como una mercancía, o bien, a través del lenguaje comprensible que propuso, entregar un mensaje que pudiese servir de vehículo para la crítica al mismo medio y a los valores implícitos en éste —valores cristalizados en la tradición poética, cultural y social—.

Por otro lado, la división ideológica y la crisis comunicacional experimentada en el país durante el período comprendido entre pre y post dictadura⁹¹, fue determinante en la concepción dual, ambigua y a ratos contradictoria de sus *trabajos prácticos*. Esta actitud crítica, le otorgó la posibilidad de construir un camino propio en la medida que, de forma lúdica, pudiese re-articular algunos fragmentos

⁹⁰ El concepto de ‘antipoesía’ emerge en la obra de Parra a propósito de la publicación de “Poemas y Antipoemas” (1954), término a su vez inspirado en el libro “A-poèmes” de Henri Pichetti (N. del E.).

⁹¹ La dictadura militar chilena inició el año 1973, con el golpe de Estado al gobierno de Salvador Allende. El 11 de marzo de 1990, Augusto Pinochet cedería el mando al nuevo presidente electo democráticamente, Patricio Aylwin. (N. del E.)

de aquella sociedad fracturada, estableciendo puntos de contacto entre ambas esferas a través de un lenguaje comprensible transversalmente: los medios de comunicación masiva y la cultura popular.

A través del estudio de dos momentos distintos de su obra —la realización de los *Quebrantahuesos* en conjunto con Jodorowsky y Enrique Lihn durante la década de los cincuenta, y tres artefactos representativos de sus *Trabajos prácticos* realizados entre 1972 y 1990—, analizaremos la incorporación crítica de la cultura popular y los medios masivos al medio poético. La obra de Parra se presenta presumiblemente como una suerte de *inversión dialéctica* de los medios de comunicación, los mismos medios de origen neoliberal al servicio de la imposición de un mensaje unidireccional en los tiempos de la dictadura. Sin embargo, éstos presentan una potencialidad comunicativa que radica en la amplia difusión del mensaje, el poder persuasivo y la comprensión transversal del lenguaje de carácter cotidiano, propios de la prensa y de la cultura de masas.

Este fenómeno ha sido objeto de numerosas estudios que establecen una relación directa entre la subversión de los medios de comunicación masiva y la reapropiación del arte, relegada tradicionalmente a la esfera de la ‘alta’ cultura. En una primera instancia, en paralelo al surgimiento de las nuevas tecnologías mediáticas, Walter Benjamin publica su canónico ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936). Durante el ascenso del nazismo al poder, Benjamin buscaba producir una teoría del arte capaz de revolucionar la política e invertir las estructuras de poder, identificando en los aparatos técnicos y la desacralizada imagen post-aurática, la posible apropiación de la cultura por parte de las masas alienadas por el mismo régimen. Durante este periodo se desarrollan una serie de propuestas por parte de los movimientos dadaístas y surrealistas que incorporaron técnicas como el collage y el efecto del extrañamiento, con la intención de conciliar el arte y la vida en un ejercicio de reapropiación popular de las manifestaciones culturales sometidas al monopolio de la clase burguesa dominante (Cfr. Benjamin, 2017). Posterior al fracaso de las iniciativas utópicas de las vanguardias históricas, dichas apuestas rupturistas fueron, en gran parte, absorbidas y despojadas de su contenido ideológico, e incorporadas sucesivamente al canon dominante de la Industria Cultural (Cfr. Horkheimer & Adorno, 2005). De este modo, las vanguardias tomaron distancia de su carácter revolucionario original, para verse relegadas a la esfera exclusiva de la ‘alta cultura’.

En 1986, Huyssen retoma el potencial de los avances técnicos para apoyar las pretensiones políticas de la vanguardia en su confrontación con el “arte elevado” (Cfr. Huyssen & Gianera, 2006). Esta visión subversiva de los medios le sirvió para describir lo que pareció ser, en los años sesenta, un acercamiento entre los binarios de la ‘alta’ y la ‘baja’ cultura, permitida por la incorporación del imaginario cotidiano al arte. Este fenómeno fue analizado desde la década de los cuarenta como un

decaimiento de la cultura, lo que aumentó el distanciamiento de ambas esferas, delegando a la ‘alta’ cultura el dominio y la definición de la especificidad dogmática y crítica de la disciplina. Dentro de este margen teórico, se analiza la ya mencionada obra visual de Nicanor Parra, como una respuesta crítica a la sociedad neoliberal, a la crisis de la comunicación y la polarización ideológica en el contexto pre y post dictatorial. En esta “inversión dialéctica” de los medios capitalistas, la incorporación del *mass media* y la cultura popular, sirven de vehículo para difundir ampliamente y dar a entender un mensaje que critica al mismo sistema, usando a su favor el vasto alcance comunicacional característico de los mismos.

El trabajo de Parra ha sido tradicionalmente comparado con algunos de los ejercicios europeos producidos durante la primera etapa de las vanguardias históricas, sobre todo en cuanto al uso de los efectos del ‘extrañamiento’ y la técnica del ‘collage’ con fragmentos extraídos de periódicos. En la Europa de inicios del siglo XX, la producción vanguardista se vio ligada al contexto de la politización del arte como antesala de la augurada revolución. Estos se distinguían por sostener una crítica permanente a los valores canónicos del objeto artístico derivados de la concepción burguesa de la disciplina, tales como la idea de genio creativo, la autonomía de la obra y el espacio de exposición. Sin embargo, las diferencias entre ambos contextos —Europa que era escenario de la primera guerra mundial y posteriormente cuna de los fascismos, y la crítica a la modernidad misma realizada por Parra desde la ‘periferia’ en la que se ubicaba Chile—, va a ser determinante en la consolidación de diferentes modos de operar frente a los cánones estéticos predominantes y la cultura de masas. Limitándose al análisis de la primera etapa de las vanguardias históricas, y excluyendo por tanto el análisis de las neovanguardias y su mercantilización, estos movimientos tenían como objetivo romper con la concepción burguesa del arte objetual y sacarlo de las galerías para participar activamente de la sociedad.

En este ámbito los *Quebrantahuesos*, que fueron llevados a las calles de Santiago para comunicarse con la población —demasiado acostumbrada a la seriedad de los medios—, pueden ser comparados con los collages realizados por los dadaístas, en su intención de romper con el limitado círculo al cual se veía relegado el “consumo” artístico. Sin embargo, encontramos una importante divergencia entre el Dadá y la obra de Parra respecto a la idea misma del consumo, pues mientras que las vanguardias hacían un esfuerzo por abandonar el carácter mercantil que lo había caracterizado bajo la influencia burguesa, el antipoeta lo afirmaba y veía en éste un potencial subversivo. Este aspecto se manifiesta en una primera instancia en los *Quebrantahuesos*, los cuales se basaron en la adopción de la metodología usada por la prensa: la persuasión propia del slogan publicitario y el código de la mercancía. Estos fueron posicionados dentro de *vitriñas*, para provocar a los espectadores y restar

seriedad al mensaje mediático frecuentemente sesgado que invadía e influenciaba la cotidianidad de la clase media chilena. Los *Quebrantahuesos* consistieron básicamente en collages hechos a partir de fragmentos de diarios reordenados dentro de su misma lógica organizativa, para entregar en cambio un mensaje humorístico. Se aprecia en éstos la voluntad de valerse de los aspectos que caracterizaban al lenguaje mediático, en contraposición con el elevado y muchas veces exclusivo lenguaje tradicional poético. El primero de ellos se caracteriza por su inmediatez, fácil comprensión y asimilación, y se organiza de manera tal de llamar la atención del espectador/receptor. En *Manuscritos DEH*, publicación en la cual los poetas manifiestan las intenciones detrás de este lúdico conjunto, Ronald Kay afirma que

El Quebrantahuesos se impone dictatorial, perentoria y automáticamente: utiliza los procedimientos provocativos de afiches, letreros luminosos, vidrieras, escaparates y vitrinas; de las marcas, de los rótulos y de los sellos; y especialmente el dinamismo tipográfico de los titulares y de la primera plana de la prensa.- (Sobre todo el descaro y la incitación de su oferta pública, promiscua, sensacionalista). (Kay & Parra, 1973, 26)

El uso de la escritura prefabricada de difusión masiva no tenía precedentes en Chile como parte del género poético. En el contexto de la época, la incorporación del lenguaje cotidiano y del código de la mercancía presentó para la poesía un avance hacia lo que se reconoció en el arte como un “alfabetismo universal”⁹². Esta nueva concepción poética, toma prestada de la prensa la derivación retórica de los hechos, la confección anónima y el reordenamiento de la imagen-texto, repensando la composición del lenguaje a partir de las lógicas de la producción en serie, el bien de consumo y la rápida obsolescencia. Respecto a esto, Kay afirma: “El anonimato y el rewriting le otorgan a la textualidad la evidencia ineluctable, copiada y automática, propia de los artefactos mecánicos de la producción en serie”. (Kay & Parra, 1973, 30)

La poesía visual de este modo es percibida antes que leída, otorgándole al medio la posibilidad de expandir los límites de su esfera de influencia, para posicionarse dentro del ámbito de lo cotidiano y alimentarse de él. Refiriéndose a la metodología del collage, Parra reconoció en la “copia” y la reproducción el potencial de alterar la estructura del discurso predominante desde la aproximación

⁹² Clement Greenberg, en *Avant-Garde and Kitsch* (1939), se refiere a éste en modo despreciativo, respondiendo a favor de la especificidad de medios del arte y del discurso canónico a inicios de la década de 1940.

lúdica, humorística, y en cierto grado crítica, respecto a las manifestaciones cotidianas del primero. Entre los conceptos utilizados por el poeta, se encuentran el “throwaway-art”, “poesía/diario mural”, “cadáver vulgar” y “graffiti mecánico” (Kay & Parra, 1973), términos elocuentes que resaltan la incorporación del descarte capitalista y lo cotidiano como parte de la poesía, una poesía ‘post-aurática’ concebida en y para la era de la *reproductibilidad técnica* (Benjamin, 2017). La reordenación del discurso, en su alto grado de incoherencia, pone en evidencia cuán sensacionalista y —valga la redundancia— propiamente incoherente llegan a ser los enunciados en su estado inicial. Al mismo tiempo, éstos proponen una metodología al alcance de la población que, de ser replicada, promovería un cuestionamiento de los medios que presentan “verdades objetivas”. De este modo, los *Quebrantahuesos* habrían alejado dichos medios del “consumo” puro, para posicionarlos como una posible herramienta popular de reapropiación del mensaje unidireccional de los mismos.

De mano de Parra, la temática de la copia y la reproductibilidad es abordada también desde el aspecto mercantil de los objetos mismos utilizados en la construcción de *Trabajos Prácticos*. Como menciona Kay en *Manuscritos*, “la recepción del ready-made se encuentra en estado de copia consigo misma”. Y agrega “Se cita a sí misma en cuanto a reproducción. Es su propio documento el que cumple el papel de copia” (Kay & Parra, 1973, 32). En la poesía visual de Parra, construida por medio del ensamblaje de fragmentos preexistentes, se encuentran una Venus hecha de resina y una botella de Coca-Cola. Ambos objetos, cargados por sus condiciones de producción, distribución y consumo, aportan información acerca de la sociedad neoliberal y sus manifestaciones socio-culturales. Los objetos en *Trabajos Prácticos* mantienen el carácter mercantil explorado anteriormente por medio de los *Quebrantahuesos*, los que eran concebidos por el antipoeta como una “mercadería”. Esta incitación al deseo, propio de la lógica mercantil, es capaz de entregar un mensaje autoconsciente de su naturaleza, el cual promueve la revisión de los elementos normalizados que constituyen la cotidianidad. En palabras del poeta:

El artefacto (...) es algo que el lector necesita, algo que anda buscando de una manera u otra. Una cosa parecida ocurre cuando se entra de noche a una ciudad moderna. Uno viene de la nada y los avisos luminosos como que lo llenan, como que de alguna manera lo hacen vibrar, lo hacen vivir, y uno va de un aviso a otro y cada aviso es una especie de pinchazo a la médula (...) Interesa mucho no perder de vista la relación de texto a objeto o a mundo que está más allá del texto mismo. El artefacto está apuntando a una realidad que existe con anterioridad al artefacto (...) hay que vender una mercadería, una mercadería que es de otra naturaleza y que al lector le es de gran utilidad para su vida. (Morales & Parra, 1972, 209)

Dicha afirmación distancia la obra parriana de la visión dadaísta de objeto de arte. A su vez, la relación del poeta con la izquierda latinoamericana da un vuelco, decantando posteriormente en una ambigüedad lúdica. Esta actitud, si bien ha sido ampliamente discutida, no se ve exenta de una latente visión inconformista respecto a la sociedad neoliberal y a su ideología de fondo, al modo pasivo-agresivo que caracterizó a Parra. La naturaleza contradictoria del mensaje parriano, le otorga a la poesía visual la capacidad de provocar indistintamente a ambos sectores. Por otra parte, en un sentido más bien anárquico, Parra se valió de los mecanismos capitalistas —del lenguaje comprensible por la sociedad sometida a las lógicas mercantiles— para comunicar a la anteriormente descrita sociedad en tiempos marcados por la ausencia de diálogo.

Durante la década de 1960, el método utilizado por Parra buscó darle un giro radical a la recepción de la obra y la relación entre poesía y vida. Consecuentemente, el despertar del letargo solemne en el cual se veía sumida la obra, le permitiría asumir y responder finalmente a la realidad de la época. Dicha polarización ideológica produjo una crisis comunicacional y volvió imperante la necesidad de comunicarse con el receptor. Por medio del uso crítico del mismo código dominante, Parra “anticipa al consumidor” para ofrecerle en vez una experiencia nueva, caracterizada por el tono familiar con el cual opera.

Detrás del ejercicio incisivo del humor presente en el re-ensamblaje de *fragmentos cargados de lo cotidiano* —objetos de consumo que han invadido la rutina de gran parte de la población— se ponen en evidencia diversos significados subyacentes a estos, y por ende su rol en la sociedad queda al descubierto. Parra respondió a su limitado contexto, pero valiéndose a su vez de los recursos que éste le proveía. A través de un nuevo modo de operar, basado en la desnaturalización de los valores arraigados en la sociedad, Parra generó una serie de incomodidades hacia lo preestablecido. De esta manera, el cuestionamiento de dichos modelos —y su consecutivo traspaso a la vitrina o bien al pedestal— denota cuán expuesto estaría el sector medio a la cultura de consumo. Simultáneamente, Nicanor Parra, por medio de la manipulación del lenguaje característico de la población a la cual apelaba, evidenció justamente la escasez valórica derivada de la consolidación del modelo neoliberal en Chile: a partir de mediados de la década de los setenta, de la mano del golpe militar en el país, el escenario político y la vida cotidiana de la población chilena se vieron fuertemente marcados por el modelo neoliberal y sus experimentaciones económicas y sociales. La lógica capitalista invadió así todas las esferas de la sociedad, reestructurando las políticas sociales en función de la economía. Traduciéndose también en la mercantilización de las relaciones humanas y sus producciones culturales. En aquella sociedad altamente represiva, violenta y estratificada, dicha polarización no se

expresó sólo en términos ideológicos, sino que fue visible también en las estructuras de la sociedad, abarcando desde sus instituciones hasta el núcleo de la vida doméstica. Esto es evidente en el caso de Parra, quien acepta las *condiciones y términos de uso* del neoliberalismo, para operar de forma activa con los medios disponibles.

Si bien la instauración masiva de la cultura del consumo en Chile se da durante la década de los cincuenta, sólo posteriormente a 1973 —según el sociólogo Tomás Moulian (1998)— la sociedad de consumo pudo liberarse del sentimiento de culpa producido por el peso social de la Iglesia. Esta derrota de las utopías marxistas, habría sido una instancia decisiva para el advenimiento de la *commodity culture*. La evolución de las leyes de mercado modificó de forma considerable el modo de vida y la misma cultura, dando como resultado la consolidación de una *nueva* clase media, que durante los años setenta se caracterizó por posicionar al mercado en el centro de sus intereses. Simultáneamente, el lenguaje atravesaba un momento crítico, pues reflejaba verazmente una sociedad caracterizada por la ausencia de diálogo. La posición del antipoeta Nicanor Parra dentro de esta misma parecía oscilar entre los polos de una población dividida, rechazando tanto al “tono solemne”⁹³ de la poesía tradicional como el slogan publicitario, tanto a la izquierda como a la derecha, la permanencia como la fugacidad, así como a la “alta” y la “baja” cultura. Nicanor Parra, en 1954, expresa su rechazo hacia la sociedad moderna, el consumo y la cultura de la mercancía con la publicación de sus “Poemas y Antipoemas”, tomando inicialmente distancia de aquella esfera. Sin embargo, entre la década de los sesenta y los noventa, la publicidad y la mercancía parecen ser incorporados de manera irónica en la obra del antipoeta, confundiendo los límites existentes entre la crítica al medio (publicidad, *show business* y medios masivos) y el usufructo de su alcance comunicacional.

Entre algunos casos icónicos encontramos “Mensaje en una botella” (img1), el cual hace referencia a la multinacional Coca-Cola Company, y la afirmación “realizada” por una-de-las-reproducciones de la Venus (img2): “Soy frígida, solo me muevo con fines de lucro”. Esta última, despojada de su peso físico y del peso de la tradición, de toda autoría y autoridad, parece re-presentar el espíritu de la época en la cual fue re-producida. La pérdida de sentido mediante la sobreexplotación de la imagen de la Venus, es un ejemplo ilustrativo de las características de la siempre creciente economía del “arte”. Esta no solo ha desencadenado un trastorno en el contenido de la tradición y la herencia cultural misma, sino que ha generado valores propios incompatibles con las expresiones socioculturales que reproducen. Frente a este fenómeno, el espíritu detrás de la selección del objeto por parte de Parra parece indicar una posición iconoclasta y antifetichista. El objeto en cuestión es el medio para su

⁹³ Durante medio siglo /La poesía fue /El paraíso del tono solemne. /Hasta que vine yo /Y me instalé con mi /montaña rusa”. Parra, Nicanor. De Versos de salón. Santiago: Nascimento. (1962).

autocrítica, más que objeto mismo de devoción. Sin embargo éste, incluso antes de ser manipulado por el antipoeta, no revive los cánones categóricos que encarna la obra original; más bien parece cuestionarlos. Es decir, éste no presenta tanto una desacralización del objeto en sí o de la obra de arte, como evidencia y vuelve cotidianos los no-tan-nuevos valores de la producción y la reproducción de la sociedad global de masas.

Por otro lado la botella de Coca-Cola se instaura hoy como uno de los íconos de la *commodity culture* y los órdenes globales de poder. Mientras que la Venus nos habla del cambio del sistema valórico, el “mensaje en una botella” nos pone de frente a las implicancias sociales, políticas y económicas del neocolonialismo y la “americanización”. Este nuevo *orden* penetra el núcleo cotidiano y las fronteras culturales, imponiendo los ‘homogeneizantes’ valores del consumo. En una aproximación local, podemos apreciar la misma lógica tras “La Sagrada Familia” (img3), la cual expone de manera irónica la pareja Bolocco-Menem —la Miss Universo chilena y el en ese entonces presidente de Argentina— con el ya mencionado enunciado. En este caso el choque de la imagen con el texto provoca la ridiculización de los valores tradicionales, la política argentina y el tono de los medios masivos, pero ofrece también un reconocimiento de la importancia que adquiere lo banal en el imaginario popular. El *culto a las estrellas* (Horkheimer & Adorno, 2005) y su manifestación chilena plasmada en el *showbiz*, es invertida mediante el uso del absurdo. Por vía del humor, Parra entrega un mensaje agudo y crítico, cuya comprensión sin embargo es transversal. El texto en estos casos afirma la naturaleza consumista y los valores implícitos en tales objetos, exhibiendo las fundaciones de la sociedad de masas y los ciclos de *producción, distribución, consumo* y obsolescencia.

Los trabajos prácticos realizados por el antipoeta durante esta segunda etapa, no se refieren ya a los objetos mismos, como lo fue en gran parte de su obra en períodos previos, sino más bien sientan las bases para un diálogo sin preámbulos entre el sujeto y su contexto, entre los binarios correspondientes a la “alta” y “baja” cultura, excediendo así su realidad material. Andreas Huyssen sostiene que la incorporación del lenguaje popular, la cercanía con los objetos, imágenes y reproducciones de la vida cotidiana, abrió en Norteamérica un debate que llevaría la cultura a los medios masivos, eliminando así la brecha que había separado al arte elevado de la cultura popular para dar paso posiblemente a la superación de la “Gran División” (Huyssen & Gianera, 2006). En la actitud lúdica que asume Parra, en contraposición con la seriedad de la “alta” cultura, parece asimilarse a aquella característica del arte pop que capturó el interés de Huyssen, como afirma el autor: “*Me conquistó su goce del juego, su interés en el entorno cotidiano, y al mismo tiempo, lo que yo entendía una crítica implícita en ese entorno.*” (2006, 247). Dentro de la seriedad dogmática del expresionismo abstracto surgido en los cuarenta y propagada en la década de los cincuenta, el *pop* parecía ridiculizar aquel rígido canon que

no permitía espontaneidad ni encontraba lugar en el universo cotidiano. Una situación similar se experimentaba en Chile con la poesía modernista. La brecha existente entre la poesía y la gente, entorpecía la posibilidad que tenía ésta de participar activamente de la sociedad, relegándola por tanto al dominio de la “alta” cultura. El género poético, para nutrirse nuevamente de la vida común, tuvo que incorporar el lenguaje de aquella creciente sociedad neoliberal, la velocidad de la ciudad, el lenguaje coloquial, el caos, los medios de comunicación masiva y la cultura de la mercancía.

En la escena norteamericana de mediados los sesenta, el movimiento estudiantil extendió sus detracciones al sistema universitario, y se arraigó en ésta —como manifestación cultural crítica— el concepto del *pop*. Este se presentaba como un estilo de vida que aspiraba liberarse de las normas impuestas por la sociedad. Su difusión ayudó a confundir los límites de ésta con las actividades públicas y políticas de la *nueva izquierda antiautoritaria*. En este contexto, la “alta” cultura declara la decadencia de la sociedad occidental, centrándose en la definición disciplinar de sus propios límites. En paralelo, la Industria identifica el potencial económico detrás de la explotación de aquel movimiento revolucionario. De esta manera, el *arte pop* inició el proceso de incorporación de la mercancía, para transformarse en sus etapas más tardías en mercancía absoluta. Este fenómeno fue estudiado también bajo la óptica de denuncia de la falta de valores característica de la sociedad que las había gestado, salvando en un cierto modo las distancias entre los binarios de la “alta” y “baja” cultura.

A diferencia de la escena norteamericana, Parra crea una distancia entre el uso de la mercancía y la mercantilización de su obra. En otras palabras, el antipoeta *deja hablar* a los objetos, al material con el cual ensambla su producción poética/visiva. Nicanor Parra no se centró en la creación de objetos, ni en la estructuración de nuevos mensajes, sino más bien en la desestabilización de las estructuras de lo cotidiano. De este modo, mueve al espectador a observar su entorno desde otra perspectiva, encontrando en este mensaje “de otra naturaleza” la posibilidad de generar incomodidades frente a ambos componentes del sistema binario. Hay que destacar que Parra, durante el desarrollo de su poesía visual, no abandonó el medio tradicional escrito. Aquella dualidad a ratos ambigua, deja al descubierto la intención del poeta de mezclar las incoherencias de cada código, generando puntos de contacto entre las dos esferas de la sociedad y sus múltiples manifestaciones. Conjugando ambas expresiones, podemos reconstruir un relato verosímil de la realidad de la época y sus aún vigentes incongruencias. A su vez, en la rearticulación entre la “alta” y la “baja” cultura, la poesía y el slogan publicitario, lo inamovible y lo efímero, Parra vio la posibilidad de reestablecer las bases para el diálogo perdido.

Bibliografía

Benjamin, Walter. *La Obra De Arte En La época De Su Reproductibilidad Técnica*. B. Aires, La Marca, 2017.

Caselli, Pedro Álvarez. *Mecánica Doméstica: Publicidad, Modernización De La Mujer Y Tecnologías Para El Hogar 1945-1970*. Santiago De Chile, Universidad Católica De Chile, 2011.

Greenberg, Clement. *Avant-garde and Kitsch*. Nueva York, Partisan Review, 1939.

Horkheimer, Max & Adorno, Theodor. *Dialéctica De La Ilustración*. Madrid, Editorial Trotta, 2005.

Huyssen, Andreas & Gianera, Pablo. *Después De La Gran División: Modernismo, Cultura De Masas, Posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

Kay, Ronald & Parra, Nicanor. *Revista Manuscritos*. Santiago, Departamento de Estudios humanísticos Universidad de Chile (D.E.H), 1973.

Moulian, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago, LOM Ediciones, 1998.

Parra, Nicanor & Parra, Colombina. *Parra, Artefactos Visuales: Dirección Obligada*. Madrid, 2001.