

Dossier Nicanor Parra Presentación

Ana Porrúa
UNMdP-CONICET

El 23 de enero de este año murió, a los 103 años, el poeta chileno Nicanor Parra (1914-2018). El dossier que presentamos en *El jardín de los poetas* tuvo en cuenta la posibilidad de abrir lecturas singulares de su obra, movimientos en relación con una bibliografía inicial extensa que habilitó ciertos puntos de partida para leer la antipoesía. Porque de alguna manera Nicanor Parra, estableció un modo de leerlo: la crítica vuelve una y otra vez (no estamos aquí ante la excepción) a su libro totémico, *Poemas y antipoemas* (1954), que abrió una enorme distancia con sus poemas anteriores, los de *Cancionero sin nombre* (1937) y fundó, ya desde el título, una línea de lectura atrapada por el acertijo y la búsqueda de qué era un poema (por afuera de la escritura de Parra, es decir en la tradición pero también dentro de la producción parriana que dividió su libro en estas dos secciones) y qué un antipoema.



Imágenes collage tomadas de N. Parra, *Versos de salón*, Santiago de Chile, Nascimento, s/f. Fotografía de Daniel Vittet.

La bibliografía temprana, entonces, trabajó sobre las relaciones que la antipoesía estableció con la tradición y pensó allí diferentes cortes/contras y se dedicó, también, a definir –a veces con un exceso de generalización o, por el contrario, de rasgos descriptivos– la antipoesía y el antipoema. Haré un recorrido somero por algunos de los críticos que investigaron la poesía de Nicanor Parra y por algunos de sus textos, los que nos han parecido más relevantes para pensar su poética en términos históricos y estéticos o artísticos; los que armaron una constelación de entradas posibles entre los 50 y los 80, más o menos temáticas, más o menos

estructurales o lingüísticas o discursivas, y fundaron diccionario crítico inicial.¹

¹ Para una bibliografía más completa de la crítica sobre la poesía de Nicanor Parra recomendamos tanto la incluida en los archivos de la Biblioteca Nacional de Chile, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3->

Un trabajo insoslayable, en este sentido, es “Antipoesía y poesía conversacional en América Latina” (1976) de Roberto Fernández Retamar porque ensaya una idea histórica, casi un deber ser, de la antipoesía. Retamar señala características generales de los movimientos *pos*: hay un posromanticismo, un posmodernismo y una posvanguardia que se moverían bajo

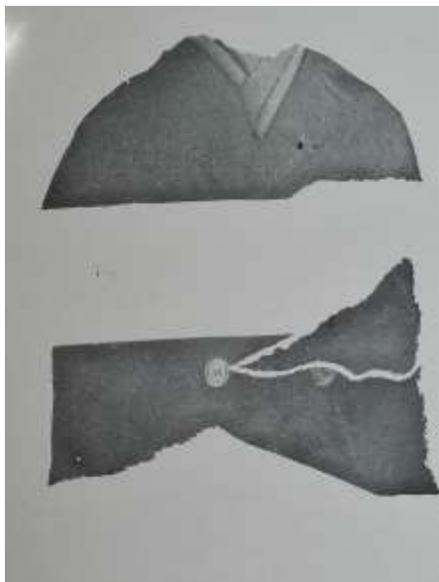


una presión similar ante la emergencia de una lengua poética, la que se acerca al “prosaísmo”, el coloquio y la conversación (1976: 150). En la posvanguardia incluye como figura central a Nicanor Parra y agrega algunos nombres, Mario Benedetti, Ernesto Cardenal, Jaime Sabines; enlaza además a Parra con la tradición norteamericana de la New Poetry y el surrealismo francés (1976: 152) y con la poesía conversacional latinoamericana contemporánea a partir de ciertas similitudes y diferencias. La crítica de Fernández Retamar se monta sobre un movimiento pendular, aunque la dicotomía o la dialéctica está trabajada teniendo en

cuenta temporalidades mixtas, como cierto prosaísmo de Bécquer en su época. El ajuste de este movimiento se da, en parte, adjuntando puntualizaciones a la definición de Pedro Lastra, sobre la antipoesía como “la prescindencia de toda retórica” o la sustitución de un lenguaje gastado por otro nuevo (Fernández Retamar: 149). La precisión está centrada, por ejemplo, en lo que el mismo Lastra llama “las expresiones coloquiales más comunes” y Retamar denominará conversación o coloquio “característico sólo de la antipoesía de todas las épocas” (150). Esta idea tuvo sus resonancias en la crítica posterior; por ejemplo en los acercamientos a la antipoesía de José Miguel Ibáñez-Langlois, que piensa en ciclos “siempre nuevos” ya que la oposición poema-antipoema es histórica (1981: 13) y aquí, la ironía y el prosaísmo funcionarían como desautomatización de tradiciones literarias precisas (Ibáñez-Langlois: 16), aunque también se postula una continuidad con la poesía de Neruda en tanto se consideraría “la influencia de Parra sobre el Neruda de *Estravagario*. Y por cierto que Parra, como post-

nerudiano no se entendería sin el precedente de las *Residencias*” (58). En el mismo sentido arma su posición crítica Morales Toro, “Si reconstruyéramos la génesis histórica de la poesía de Parra, no cabe duda que ahí, en el origen, hallaríamos una gran presencia: la poesía de Neruda”, aun cuando después afirma que Parra escribe contra Neruda (1970: 408). Parra, entonces es tanto un contemporáneo que actúa sobre la poesía de Neruda como su heredero. Pedro Lastra lee este antecedente incluso en la propia obra de Parra, en *Cancionero sin*

nombre, que “anticipa la audacia en el uso del lenguaje coloquial (...) da comienzo a la línea desenfadada, chispeante y popular de las últimas publicaciones de Parra” (1958: 2019).



Si recuperamos un primer corpus crítico sobre la antipoesía o específicamente sobre la producción de Nicanor Parra podríamos destacar cierta persistencia del abordaje temático, y el estilístico, aquél que ocupa gran parte del libro de Mercedes Rein (1970), aquél que Hugo Montes enuncia en uno de los apartados de su libro conjunto con Mario Rodríguez, como “Visión de la realidad y recursos de estilo”. Allí, la parataxis o yuxtaposición de versos habilita afirmaciones como “El poeta detecta esta realidad sin sentido en versos absurdos” (1974: 21), o la separación de Leónidas Morales Toro entre estructuras temáticas y estructuras formales (de hecho, dos capítulos de su libro de 1972). Una mirada global en términos estructurales, que es la que delinea Federico Schopf en 1971 y de algún modo permite tomar cierta distancia en relación con lo temático, aún cuando ciertos temas ingresan bajo la nominación de “motivos poéticos” que él mismo enuncia como parte del proceso:

En resumen, desintegración del mundo y la serie de motivos en que se manifiesta, multiplicidad de direcciones del discurso, falta de unidad del sector material, incorporación de objetos no poéticos, mezcla de estilos, inadecuación entre lenguaje y significado, extrañamiento entre lector y mundo, impersonalidad progresiva del sujeto, sostén narrativo (generalmente interrumpido), etc., configuran la estructura del antipoema (Schopf 1971: 151-52).

Luego, podría destacarse en la bibliografía la recurrencia a definir ese no poema o antipoema. Y es Ricardo Yamal quien, en los ochenta, aborda la cuestión de la ironía y el humor como

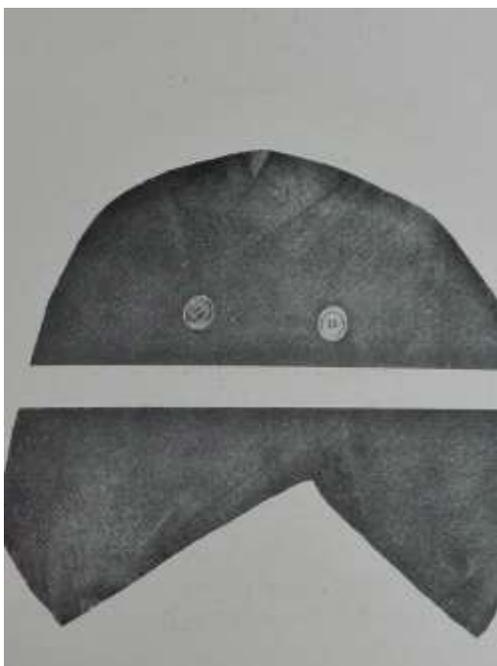
alejamiento del poema de la figura del que escribe, y asocia la fragmentación del sujeto a distintos recursos retóricos como la sinécdoque y la metonimia que minan la coherencia del relato y favorecen distintas formas de yuxtaposición que instalan el absurdo (1982). La fragmentación, en varios de los textos de esta primera bibliografía, también tiene que ver con el abandono de la figura de hablante como poeta que se expresa para dar lugar a la “el alejamiento del hablante de lo contado” (Yamal: 88), o la distancia psíquica “entre el hablante del poema y el asunto de la obra, y también entre el lector y la visión que le ofrece”, como escribe Debicki (159); el que habla en el poema adquirirá, además, distintas máscaras, tonos o modos de enunciación como el “Yo sufriente y el yo agresivo” (Yamal: 61), o los distintos hablantes ficticios que enumera Ibáñez-Langlois, el pasivo, el enajenado, el “energúmeno” (46), o el hablante “comentarista” (Debicki: 172)

Podría decirse que en parte de esta zona cronológica de la bibliografía sobre Parra se establece un diccionario crítico definido justamente en la oposición, más allá de los lazos que se pensaron entre las escrituras poéticas contemporáneas de Chile. A la separación de Roberto Fernández Retamar podríamos agregar la de Morales Toro, extendida a la tradición romántica y modernista (1972: 56). En ese diccionario las palabras son: desacralización, desmitificación, autenticidad, lenguaje coloquial (o alguno de sus sucedáneos, “el diálogo o monólogo dramático”, dice Mercedes Rein (27)), ironía /parodia, humor, y comunicabilidad, ya que antes, como dice Schopf existía “la ilusión de que la poesía no era comunicable” (1971: 13); o bien, como escribe Yamal: “el cambio de perspectiva señala el tránsito de la poesía como ejercicio de revelación trascendental -(...) al concepto de poesía como acto de conversación, es decir, de comunicación real” (Yamal 69 y ss.). El recorrido hecho no pretende, en ningún momento, saltar hacia lecturas del siglo XXI como si allí hubiese un progreso, porque la crítica también es una escritura histórica, asociada a distintas metodologías y enfoques según las épocas. Como dijimos antes, nos parecía importante ver en qué medida Parra había armado un terreno crítico, había marcado sus límites y sus proyecciones, tanto en sus poemas “antipoéticos”, como en las entrevistas publicadas en revistas, en la prensa o en formato de libro, entre las que destacamos la incluida en el libro ya citado de Leónidas Morales Toro (1972); en *Los poetas comunicantes* (1972) de Mario Benedetti; y en *Conversaciones con la poesía chilena*, de Juan Andrés Piña (1990).

Los trabajos reunidos en este dossier Nicanor Parra, acercan distintos modos de aproximación a su corpus. El antipoema como dispositivo de visibilidad que hace posible la

mezcla de lo heterogéneo, es uno de los ejes elegidos por Verónica Stedile Luna y Liliana Ramos Collado que apunta, además, la progresiva despersonalización que lo identifica. Stedile Luna y Eduardo Milán sitúan el análisis de la antipoesía, sobretudo, en sede latinoamericana; mientras la primera compara la escritura de Nicanor Parra con su contemporánea argentina, el invencionismo y el surrealismo para pensar pisos y operaciones comunes así como su ausencia de contacto, el segundo analiza en los 50 latinoamericanos la emergencia de una forma de resistencia a la tradición de la lírica burguesa, en la poesía de Parra y los concretistas brasileños. Gerardo Jorge piensa más en el legado, la huella o la impronta de la antipoesía en las poéticas contemporáneas, sin afirmar homogeneidad alguna, por supuesto. Liliana Ramos Collado, en cambio, aborda una práctica, la de la tarjeta postal, comparando a Magritte y Parra y entonces, se centra en una revisión de los gestos de la vanguardia y posvanguardia. Edgardo Dobry, por su parte, sitúa los antipoemas en la línea de la lírica occidental, a partir del uso del incipit en *Poemas y antipoemas* (1954). Parra será, entonces, un anudamiento singular, revulsivo, de un corpus en el que están Horacio, Petrarca, Dante Alighieri o Baudelaire.

En todos los casos, la consideración del antipoema, parte de sus materiales y sus operaciones; la configuración del poema como objeto está presente en todos los trabajos y Ramos Collado, incluso, piensa los artefactos como una verdadera “máquina de guerra” contra la poesía tradicional. En otra línea de análisis, Edgardo Dobry y Verónica Stedile Luna focalizan el conflicto, la contradicción que plantea el antipoema pero desde diferentes ángulos. Dobry sitúa el antipoema en el sitio exacto del fracaso o mejor dicho de la falla. En su



impulso de escribir una poesía popular, Parra no lograría desplazar a Pablo Neruda, Huidobro o Pablo de Rokha, y para el autor de “Íncipit vida nueva: sobre las afueras del antipoema”, en ese conflicto no resuelto se gesta la singularidad del antipoema. Stedile Luna, por su parte, pone lo popular, la Lira Popular Chilena, el humor chillanejo, en el lugar del cruce con las experimentaciones de vanguardia, el ready-made y el collage y propone un mecanismo de aparición de otra visibilidad a la vez que su destrucción. Dice incluso que en la conversación Parra “había puesto

en marcha el gesto de la escritura antipoética como un diálogo que se arruina a sí mismo, que no se justifica en ningún valor". Así, el absurdo, la incoherencia, la contradicción propia de la antipoesía se analiza como su posibilidad de constitución, como el movimiento de una escritura siempre en proceso.

Es Liliana Ramos Collado quien plantea en este dossier explícitamente la necesidad de salirse del acercamiento retórico a la poesía de Parra para poder leer, abordar ese objeto complejo que es la poesía, incluyendo los artefactos, las tarjetas postales. Contra esta aproximación, la autora de "Imágenes en fuga/palabras volanderas..." propone otra mirada, desde otro punto de vista teórico que se expresa en la noción de "campo expandido" de Rosalind Krauss: el arte no se define desde los años 60 en relación con los medios "sino por la relación con las operaciones lógicas de un conjunto de términos culturales, los cuales pueden usarse en cualquier medio: fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos, o la escultura misma". En este sentido, Ramos Collado puede delinear y abordar un dispositivo artístico en Magritte y en Nicanor Parra, el de la tarjeta postal como cuestionamiento del verso y reverso, del sentido enigmático, tapado, o el ocultamiento del sentido. Por su parte, Eduardo Milán, también piensa en los procesos que involucran lo artístico, más que en movimientos del campo poético contemporáneo, y postula que todas las pos-vanguardias (entre las que estarían incluidas el antipoema y el poema concreto) forman parte del proceso general del arte que comienza en el siglo XVIII, un proceso expansivo en el que el poema "está, efectivamente, fuera de poesía". No se refiere simplemente a la apertura del poema tal como planteó la crítica inicial de la poesía de Parra sino a lo que comienza con la ironía de Schlegel y el idealismo alemán; aquella que supone que el poema se da como exhibición de sus materiales y sus mecanismos. En este sentido, la poesía de Parra y la poesía concreta, son, para Milán, dos modos de resistencia (tal vez los últimos) contra la concepción de la especificidad del poema y el arte. Parra buscará la estética en el habla y considerará el habla como vinculante, a partir de su valor de uso (no de cambio). Parra permitirá que se revisen, en su ejercicio anti-retórico y anti-institucional tanto la equiparación poesía=imagen o poesía=metáfora como la idea aurática del poema, la tradición del poema como "canto" y del poeta visionario. La poesía concreta, la de los hermanos Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari, ejercerán otra operación de resistencia asimilable a la de Parra al separar la idea de un poema revolucionario y un hombre nuevo (ese gesto programático de las vanguardias) y rescatar, de las vanguardias, solamente un legado retórico o formal, a la vez que ponen esta

forma en sede histórica, situada como asimilación antropofágica. Así, se escribe a contrapelo de la separación del terreno poético, aquella que instaló “el auge de la burguesía, o sea, desde la autonomía del arte del siglo XVIII, a ser *específico*”. Gerardo Jorge afirmará cierta continuidad de esta ideología: “la poesía como un universo replegado sobre sus formas y motivos tradicionales, como una tradición culta separada taxativamente del resto de los usos del lenguaje, y como un ámbito de elevación cuya función principal es sacralizar perviven”.

El eje de estos textos reunidos en el dossier nunca es la comunicabilidad como ingreso al poema de otros discursos. Milán analiza el habla (siempre antinatural) que será el centro (“la única carta”) de la poesía de Parra, más bien como la que le permite afinar allí el oído para ver equilibrios y desequilibrios entre lo estético y lo no estético. Y así como William Rowe entiende la tensión hacia el lector como un afuera del antipoema, Milán propone un afuera interno al poema, al antipoema. Milán destaca de la escritura parriana esa cualidad “de manifiesto vanguardista leído en plaza pública, algo de barricada, de comuna”; Gerardo Jorge, en “El sentido común del poema y el sentido común del mundo (Algunas preguntas para una lectura de Parra y la antipoesía desde el presente)”, apunta que quizás Parra le devolvió la poesía a la comunidad, y Verónica Stedile Luna, advierte en relación a los artefactos: “Ya no es el recurso poético el que sacude la lengua de la comunicación utilitaria, sino la poesía puesta en su dimensión más impropia, despersonalizada, la que corta el curso del encadenamiento de sentidos ya codificados”. Stedile Luna destaca este momento (que identifica no con el barrido de la retórica sino como “exposición de la lengua en su carácter figural más extremado”) como pasaje del poema a la escritura, de la unidad hacia la serie que puede abrirse de diferentes formas. Este trayecto es el que podría explicar, según la autora de “Mo Yan. Conversación y antipoesía”, el posicionamiento de Parra como un grado cero de la antipoesía.

Algunas de estas cuestiones sobre la comunión o la tensión hacia la comunidad de la poesía de Parra son retomados por Gerardo Jorge cuando indaga los avatares de la “sensibilidad antipoética” en la poesía actual, y en este desarrollo habla del sentido común del mundo y el sentido común del poema. Escribe, “El sentido común del poema ya no es uno de lo cerrado y desconectado de lo concreto e histórico, o sea que la actitud antipoética no aparece ahora como crítica de algo dominante en poesía sino que pasa a ser algo más parecido a una afirmación o a una manifestación compleja y tangencial de un conjunto de ideas gravitantes, cuando no hegemónicas”. El legado de la antipoesía, cuyo carácter crítico gravita aún sobre una línea de poesía del yo como canal de lo subjetivo, se positiviza; es decir que el antipoema

habría perdido su negatividad, su gesto de cuestionamiento de los sentidos comunes. La poesía podría estar perdiendo, además, su carácter público. La visión que arriesga el trabajo de Gerardo Jorge no está del todo alejada con el cierre de “Parra en dos tiempos”, cuando Eduardo Milán impugna un presente en el que el poema se piensa como ahistórico, como despliegue de una noción de subjetividad alimentada por el “confesionalismo sentimental” y “la práctica destemplada de una formalización a la que considera intemporal”.

Este dossier cierra con una serie de preguntas a Bruno Ministro que ha traducido, en Portugal, algunos poemas de Nicanor Parra y proyecta finalizar la traducción de dos de sus libros completos, *Poemas y antipoemas* y *Hojas de Parra*. Ministro relata los procesos de traducción (asociados a una lectura y una escritura lentas), el interés por el experimentalismo de la antipoesía, a la vez que pone en relación la escritura de Parra con la de Mário Cesariny, el principal surrealista portugués, pero también con la poesía de los 70, la que se conoció como “poesía de lo cotidiano”. Ministro considera que toda traducción es una forma de la crítica y toda crítica una forma de la traducción y se aleja de la idea de traslación al pensar, en la estela teórica de Venuti, la traducción como un proceso complejo de construcción de apariencias. Es más, en realidad reposiciona la noción de traducción a partir de la obra de Parra que es la que le permite, dice, el pasaje de la idea de reproducción de contextos, a la de producción de los mismos, o mejor aún a la (re)producción de co(n)textos.

Bibliografía

Benedetti, Mario (1972). “Nicanor Parra o el artefacto con laureles” (entrevista), *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Marcha.

Debicki, Andrew (1976). “La distancia psíquica y la experiencia del lector en la poesía de Nicanor Parra”, *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*, Madrid, Gredos.

Fernández Retamar, Roberto (1981 [1976]). “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, México, Editorial Nuestro Tiempo; pp. 140-158.

Ibáñez-Langlois, José Miguel (1981 [1972]). “La poesía de Nicanor Parra”. En Nicanor Parra, *Antipoemas*, España, Seix Barral, 7-66.

Lastra, Pedro (1958). “Notas sobre cinco poetas chilenos”. *Atenea* 380-381: 148-154.

Montes, Hugo y Rodríguez, Mario (1974 [1970]). *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico.

Morales Toro, Leónidas (1970). "Fundaciones y destrucciones: Pablo Neruda y Nicanor Parra", *Revista Iberoamericana* V. XXXVI 72: 407-423.

----- (1972). *La poesía de Nicanor Parra*, Santiago de Chile, Universidad Austral de Chile y Editorial Andrés Bello.

Piña, Juan Andrés (1990). "Nicanor Parra: la antipoesía no es un juego de salón", *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago de Chile, Pehuén, 13-51.

Rein, Mercedes (1970). *Nicanor Parra y la antipoesía*, Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias.

Schopf, Federico (1971). "Estructura del antipoema". *Atenea* 399: 140-153.

Yamal, Ricardo (1985). *Sistema y visión de la poesía de Nicanor Parra*, Valencia, Albatros Hispanófila.

Edgardo Dobry (Rosario, Argentina, 1962) es profesor del departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación de la Universidad de Barcelona; imparte la asignatura de poesía en el máster de escritura creativa de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona). Es miembro del proyecto de investigación "Literatura hispanoamericana y literatura mundial: análisis de correspondencia múltiple de las redes transatlánticas actuales". Es autor de *Orfeo en el quiosco de diarios: ensayos sobre poesía* (2007), *Una profecía del pasado: Lugones y la invención del "linaje de Hércules"* (2010) e *Historia universal de Don Juan: creación y vigencia de un mito moderno* (2017). Ha publicado los libros de poesía *Cinética* (1999), *El lago de los botes* (2005), *Cosas* (2008), *Pizza Margarita* (2010) y *Contratiempo* (2014); este último título contó con una ayuda a la creación de la John Simon Guggenheim Foundation. Ha traducido a Sandro Penna, Giorgio Agamben, Roberto Calasso, John Ashbery y William Carlos Williams.

Eduardo Milán (Rivera, Uruguay, 1952) es ensayista, crítico literario y poeta. Entre sus ensayos destacamos *Crítica de un extranjero en defensa de un sueño* (2006) y *Visiones de cuatro poemas y el poema que no está* (2014). *Manto* (1999) es una recopilación de su poesía hasta el año 1997. Algunos libros de poemas posteriores son: *Cosas claras y Razón de amor y acto de fe* (2001), *Ganas de decir* (2004), *Papeles de la casa y Acción que en un momento creí gracia* (2005), *Dicho sea de paso* (2008), *Silencio que puede despertar y Obvio al desnudo* (2009), *Desprendimiento* (2011), *Donde no hay* (2012 y 2014). Es coautor de antologías como *Prístina y última piedra. Antología de la poesía hispanoamericana* (1999) y *Las ínsulas extrañas. Antología de la poesía en lengua española (1950-2000)* (2002). Publicó, entre otros, los siguientes libros de crítica literaria, *Justificación material. Ensayos sobre poesía latinoamericana* (2004), *Una cierta mirada: crónica de poesía* (1989), *Resistir. Insistencias en el*

presente poético (2004), *Una crisis de ornamento. Sobre poesía mexicana* (2012). En 1997 ganó el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes (México).

Verónica Stedile Luna (1989) es Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, y docente en la misma Universidad. Como becaria de CONICET-IDICHS desarrolla su proyecto doctoral titulado “Las revistas literarias de vanguardia en Argentina (1948-1956): tempo y morales de la crítica”. Además dirige las colecciones de narrativa y ensayo en EME Editorial y es integrante del Colectivo Cultural Malisia.

Lilliana Ramos Collado (Puerto Rico) es catedrática en cultura visual, historia y teoría de la arquitectura en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico. Fue Directora del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ministra de cultura) y curadora del Museo de Arte Contemporáneo de PR. Algunos de sus libros son: *poemas para despabilar cándidos* (1981), *reróticas* (1998), *Últimos poemas de la rosa. Ejercicios amor y de crueldad* (2015) y *poemas gulembos* (2016), *Careos/Relevos: 25 años del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico* (2010), *NosOtros: David LaChapelle’s Humanity on the Edge* (2011), *Puerto Rico: Puerta al Paisaje* (2015), y *caracol tormenta rosa: consuelo gotay* (2016); y ensayos de crítica y teoría literaria, fotografía, arte y arquitectura en revistas profesionales, catálogos y libros colectivos. Mantiene el programa radial *Los5sentidos* (wrtu.pr) y el blog *Bodegón con Teclado*.

Gerardo Jorge (Buenos Aires, 1980) es poeta, editor, docente y traductor. Publicó *El hipérbaton* (2012) y *Visión de las ciudades* (poesía, 2014). Por este último obtuvo la Lira de Plata en 2015 y la obra fue reeditada en Ecuador en 2017. Tradujo a Augusto de Campos, John Cage y Martha Rosler, entre otros. Es Doctor en Literatura (UBA), profesor adjunto de Poesía universal 1 (UNA) y docente del Centro de Investigaciones Artísticas (CIA). Visiting Scholar de New York University - NYU (2018) y de Universität Heidelberg (2016). Investigador visitante del Iberoamerikanisches Institut de Berlín (IAI, 2012, 2013 y 2015). Fue becario del CONICET, de DAAD y de Comisión Fulbright. En 2014 creó la editorial *n direcciones* con la que lleva editados una veintena de títulos. Compiló y editó los escritos de Ricardo Carreira (*Mataderos*), las reescrituras de Leónidas Lamborghini (*El genio de nuestra raza*) y la poesía de Mario Montalbetti (*Huir no es mejor plan*). Participó de los festivales Latinale (Berlín, Alemania, 2015) y De la Lira (Cuenca, Ecuador, 2015).

Bruno Ministro (Bombarral, Portugal, 1988) lleva adelante su doctorado en “Materialidades da Literatura” (<https://matlit.wordpress.com/>) en la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra; escribe una tesis sobre copy art, en la línea de estudio de arte y tecnología, relación entre artes y mediaciones. Ha escrito textos sobre poesía experimental y visual, literatura electrónica, tecnología crítica, entre otros temas. Es, además, poeta y performer. Algunos de sus trabajos pueden verse en su sitio personal, <https://hackingthetext.net/>. Ha formado parte del colectivo aranhas & elefantes y es uno de los creadores del proyecto Candonga (<https://projectocandonga.wordpress.com/>). Ha traducido textos de Nicanor Parra, Ulises Carrión y Raúl Zurita. Sus traducciones de Nicanor Parra se publicaron en el blog y revista digital *Enfermaria6* (<http://www.enfermaria6.com>). Sobre esta experiencia, *El jardín de los poetas* propone unas preguntas.