

## Entrevista a Gonzalo Aguilar

### *Interview with Gonzalo Aguilar*

Rosario Lázaro Igoa  
Universidad de la República, Montevideo, Uruguay

GONZALO AGUILAR (1964) es un crítico argentino que se ha ocupado de la poesía concreta brasileña y de Augusto de Campos por diferentes vías. Publicó *La poesía concreta: las vanguardias en la encrucijada modernista* (2003, traducido al portugués en 2005), un abordaje pionero fruto de su tesis doctoral. De Augusto de Campos, seleccionó y prologó la antología *Lenguaviaje*, que cuenta con varias ediciones. Asimismo, ya había publicado las antologías *Poemas* (1994) y *Poetamenos* (2014), en colaboración con Gerardo Jorge. En cuanto a antologías de varios autores, publicó *Galaxia concreta* (1999), de Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. En 2014, curó la muestra de Augusto de Campos *Despoemas* en Argentina. Aguilar tiene un doctorado por la Universidad de Buenos Aires. Es profesor a cargo de la cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa, en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad, y Director de la Maestría de Literaturas de América Latina de la Universidad Nacional de San Martín. Es asimismo autor de libros sobre cine como *Otros mundos (Un ensayo sobre el nuevo cine argentino)* (2006) que fue traducido al inglés. Dirige, junto con Florencia Garramuño, la Colección Vereda Brasil de la editorial Corregidor. Ha traducido numerosos autores brasileños al castellano.



**Rosario Lázaro Igoa (RLI):** *¿Cómo surge la posibilidad de estudiar a los poetas concretos de São Paulo para tu doctorado, que culmina con la publicación de La poesía concreta: las vanguardias en la encrucijada modernista (2003)<sup>1</sup>, fundamental en tanto aborda de manera concomitante, y bastante pionera, la forma poética y las prácticas de vanguardia de los concretos, así como las transformaciones históricas que los marcaron?*

**Gonzalo Aguilar (GA):** Formo parte de una generación para la cual el viaje a Brasil en la adolescencia fue iniciático, por varias razones. Para los argentinos y argentinas, ir a Brasil era una aventura artística, intelectual, sexual y vital. Siempre hay una idealización del Brasil, como para ellos hay de la Argentina (y para ambos, de Uruguay). Mi fascinación con la cultura brasileña empieza durante la última dictadura militar cuando venían los músicos brasileños a Buenos Aires y generaban pequeños “terremotos”, por su performance corporal y la libertad sexual, pero también por el tipo de música que hacían. Era un tipo de música política, pero en un sentido diferente al que se hacía en Argentina. Recuerdo la visita de Ney Matogrosso, en el 81, en el Teatro Coliseo, que fue como una bomba en una catedral. Hizo una especie de *strip-tease* en un momento de mucha represión sexual y política. Por los recitales de Caetano Veloso y sus discos, conocí la obra de Augusto de Campos. Empecé a interesarme por los concretos y por Oswald de Andrade, sobre quien escribí un libro temprano con Alejandra Laera. En el caso de los concretos, en mis viajes a Brasil percibí una división entre aquellos que defendían la poesía concreta con una devoción casi religiosa y aquellos que la atacaban con la misma devoción. Si tenemos en cuenta la dimensión de esa obra, poética, crítica e incluso el contexto cultural, las dos partes no llegaban a ver la importancia del movimiento en sí. Al ser extranjero, una condición buena para las investigaciones, pude no comprar estos conflictos banales y buscar una perspectiva diferente, menos asociada al gusto que, como decía Duchamp, es el hábito. La tesis tuvo un carácter panorámico, pues quise tener distancia y explicar sobre todo los mecanismos de funcionamiento. Para mí, la crítica tiene ese objetivo. Como decía Spinoza, no reír ni llorar, sino comprender. Busqué, así, responder a las preguntas sobre cuáles fueron los mecanismos por los cuales

---

<sup>1</sup> Edición en portugués: *A poesia concreta: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

---

había surgido el concretismo, los componentes de su poética, las alianzas que había generado y qué prácticas habían sido vitales para el movimiento.

**RLI:** *¿Qué rol tuvo Noé Jitrik como director de tu tesis?*

**GA:** Fundamental. Jitrik fue uno de los críticos argentinos que más atención prestó a los lenguajes, a los procedimientos, a la forma como una sedimentación de lo social. Es quizás, entre los críticos ligados a *Contorno*, el que tiene más sensibilidad para trabajar con los textos. En la cátedra de literatura latinoamericana en la que estábamos en la Universidad de Buenos Aires, él quería dar *Galáxias*, que era un texto con el que no estaba tan familiarizado, pero que le había llamado la atención por el carácter experimental y el arrojio lingüístico, y en ese sentido mi nexos con él siempre fue fuerte. Pensar el arte con relación a la política no desde la medición o efectividad inmediata, sino por el tipo de refracción que estos movimientos establecen y que no deja de ser poderoso en su efecto. Esta visión, años después, fue la que derivó en mi libro *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980*.<sup>2</sup>

**RLI:** *Eso es muy evidente en la forma en que situás a la poesía concreta en su momento histórico.*

**GA:** No me parece productivo ponerse en una posición solamente de pedirle cuentas a ese modernismo que, como sabemos, estuvo implicado en cuestiones como el elitismo, la ceguera con conflictos como los de género o raza. Desde la actualidad recriminar al pasado por algo que no fue es tan poco útil como hacer historicismo y hundir al concretismo en el desarrollismo, en Juscelino Kubitschek. Hay luchas e incidencias que hay que tratar de entender como prácticas artísticas, discursivas, culturales. Cuando Augusto de Campos hace con Waldemar Cordeiro la exposición Popcretos en la galería Atrium, no solo lanza una crítica contra la moral de la época, sino contra la censura y con herramientas que venían de la experimentación poética. Cuando analizamos esa producción, impresiona que en el 64 se empieza a ver cierta incidencia que no pasaba por la militancia o la literatura estrictamente política, sino que se hacía anclaje en la “cosa”

---

<sup>2</sup> Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Anfiteatro-Rocco, 2016.

como un dispositivo que venía a poner en cuestión el humanismo y el desarrollismo, ejes de la modernización. La cosa tiene tanto que ver con los materiales del arte como con el cuestionamiento de las subjetividades y la reflexión sobre los modos de vida. Ahí vemos la cucaracha en *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, de 1964, la exposición Popcretos del mismo año y lo que hacen Oiticica y Lygia Clark cuando empiezan a trabajar con materiales no artísticos, como piedras o pedazos de arpillera. En ese momento de gran materialidad, o de bajo materialismo (homenajeando a Raúl Antelo en sus ensayos sobre Bataille), empieza a haber algo en lo que el modernismo de los años cincuenta no había hecho suficiente hincapié. Vuelve a aparecer Oswald de Andrade, en tanto en el 64 se cumplen diez años de su muerte y comienza la reivindicación de su obra. Ese revival se junta al bajo materialismo, a las cosas que mencioné recién y a un cierto anarquismo que ha sido central en un movimiento crítico por medio de desvíos que deriva en el tropicalismo, al que Augusto de Campos estuvo vinculado de forma estrecha y en el cual entendió perfectamente lo que estaba pasando. Me interesaba ver el esfuerzo que estos artistas hicieron con sus obras frente a momentos difíciles, las estrategias situadas que plantearon y la posibilidad de pensarlas en el presente.

**RLI:** *¿Habrá una excepcionalidad en este movimiento de poesía concreta dentro del marco de las vanguardias en América Latina? ¿Podrías explicar la confluencia de las nociones de archivo y museo en Brasil como condiciones para esta vanguardia en particular?*

**GA:** Cuando yo empecé a escribir la tesis, todavía estaba de moda un libro escrito al calor pos 68, que era *Teoría de la Vanguardia*, de Peter Bürger. Era un momento en que los movimientos revolucionarios se estaban agotando y se abría un nuevo panorama. Bürger, un crítico que en realidad se había especializado en el romanticismo, se acerca a las vanguardias de una manera un poco parcial y casi que las sintetiza en el fenómeno dadaísta-surrealista. De esa forma, pierde de vista varias cuestiones que a mí me interesaba rescatar. Ese libro sostiene que las vanguardias diluyen la autonomía del arte, aplica una visión hegeliana, e instaura la idea de la destrucción de los museos que aparece en el futurismo y el dadaísmo. Cuando me pongo a estudiar a las vanguardias, veo que los museos son centrales en su desarrollo. Está el MOMA en Nueva York a fines de los

20, cuya primera retrospectiva fue de Henri Matisse y la segunda de Diego Rivera, que ya había viajado a la URSS y era ya el artista de la revolución mexicana. Entonces, ese supuesto que aún circulaba se reveló falso: en la Argentina el papel de la institución Amigos del Arte, un espacio de exhibición de muestras y de conferencias, asimismo marca la voluntad de las vanguardias de establecer un espacio de pertenencia. Lo que encontré en el caso del alto modernismo de los 50 en Brasil fue la presencia de la Bienal (la primera edición es en 1951), del Museo de Arte de São Paulo (MASP), del Museo de Arte Moderno creado a fines de la década del cuarenta y una movida de varias artes que me autorizó a decir que los museos fueron centrales en la aparición del movimiento concreto.

Yo me hice la siguiente pregunta: ¿cómo surgen artistas como Caetano Veloso o Glauber Rocha en una ciudad de provincia que manejan un repertorio increíble? El libro *Avant-garde na Bahia* (1995), de Antonio Risério, me ayudó a entender cómo ese modernismo se trasladó a Bahia con músicos como Koellreuter o *designers* como Lina Bo Bardi, algo que hoy se conoce más, pero que en aquel momento no se hablaba tanto o no se lo enfocaba desde un punto de vista de un entramado cultural entendido como una red en la que los diferentes nudos se relacionan. O sea, hay un desarrollo institucional sin el cual no es posible comprender la poesía concreta tampoco.

**RLI:** *¿Cómo entendés la tendencia de la literatura brasileña hacia el archivo?*

**GA:** La literatura brasileña vista desde afuera resulta una literatura muy endógena, preocupada por sus paisajes, sus personajes y con el tema permanente de representar lo nacional, algo que Flora Süssekind expone en *Tal Brasil, qual romance?* (1984). En contraste con esta visión nacionalista, me comenzaron a interesar autores que marcan una extranjería que justamente define lo nacional desde otro lugar, como Clarice Lispector o los concretos. Es interesante porque esa idea de la literatura como representación de lo nacional se extiende desde Dom Pedro a Antonio Candido. Y por eso me interesó ver el papel de las vanguardias que no destruyeron este archivo. Como siempre digo, las vanguardias atacan la tradición, pero no el pasado. Los surrealistas reivindicaban figuras que eran consideradas “menores”, como Lautréamont, o malditas, como el Marqués de Sade. En ese punto, vemos que los concretos van al archivo a buscar aquello que la

*Formação da Literatura Brasileira* (1959) de Antonio Candido había desatendido. En el caso de Gregório de Mattos, podríamos entender que no entra en el argumento de Candido, pero en el caso de Sousândrade observamos que esa marginación se da a raíz de una obra que Candido define como “declinación irregular”. Usa términos de la gramática que muestran que, en vez de detenerse en la rareza, le interesan los procesos regulares, de acumulación (porque la representación nacional actúa por insistencia y repetición). En relación al archivo, Augusto y Haroldo hacen un trabajo excepcional y recuperan a un poeta maravilloso que ha marcado a muchas generaciones, como Sousândrade. En el caso de Sousândrade, tengo la hipótesis, que escribí cuando hicimos una antología de su poesía en la Argentina, de que este poeta le da a la generación joven de los 70 una suerte de lenguaje críptico, una lengua oculta, secreta, clandestina. Oiticica, Caetano, los integrantes de *Navilouca* la usan como modo de generar una circulación clandestina por medio de un lenguaje refractario e ilegible para el poder. Es un ejemplo de actualización de archivo estupenda en la que un poeta del siglo XIX pasa a ser un poeta clave para generar comunidad, afectos y resistencia en plena dictadura.

**RLI:** *En el prólogo de Sobre Augusto de Campos (2004), los editores, Flora Süssekind y Júlio Castañon hablan de una “laguna bibliográfica verdaderamente espantosa” en los abordajes críticos de la obra de Augusto. Eso podría ampliarse a los concretos en general, a pesar de varias excepciones. ¿Cómo fue leído tu libro en Brasil y en los países de habla hispana? ¿Ves diferencias en la forma en que fue recibido en su momento?*

**GA:** Al ir solo de forma esporádica a Brasil, no sé realmente cómo fue recibido. Me han dicho que es el único libro que ofrece un panorama de la poesía concreta. Al ser una tesis, hay cosas que hoy cambiaría, pero el libro en su conjunto da cuenta de un esfuerzo de separarme de esas dos posiciones antagónicas para ver la potencia del concretismo, de Haroldo, Décio y Augusto. Aunque esas posiciones antagónicas subsisten, ha habido aportes bibliográficos recientes y la laguna de la que hablan Süssekind y Castañón es menor. Mi libro sobre los concretos tuvo lecturas muy buenas, como las de Jorge Schwartz, Maria Esther Maciel y Raúl Antelo, cuando fue lanzado. En la Argentina, en cierto modo la intención era introducir una poética que es diferente a la

que se practica en general, que es muy discursiva, coloquial, ligada a la ironía, salvo excepciones como la de Arturo Carrera. El concretismo es una presencia extraña.

**RLI:** En “*O olhar excedido*” (2004) indicás que Augusto de Campos, desde los 60, habría transitado el camino que va “desde a aristocracia distante do visual ao tato como fonte total de sensorialidade” (p.38). ¿Podrías comentar esta observación, sobre todo en cuanto a la reaparición “espectral del yo” (p.48) que anotás como parte de una fase posterior al concretismo más duro?

**GA:** Haroldo una vez me dijo que si sacaba un libro de sonetos en los periódicos iban a decir: “El poeta *concreto* edita un libro de sonetos”. Siempre iba a ser el poeta concreto, así escribiera sonetos o cualquier otra cosa. El concretismo históricamente tuvo dos efectos interesantes. Primero, ellos defendieron tanto al concretismo que lo prolongaron más allá de sus límites. Ya en los 60, los libros *popcretos* y las *Galáxias* muestran ese agotamiento, aunque por cuestiones estratégicas ellos siguieron defendiendo el programa estético y hablando de concretismo, por lo que hubo una supervivencia teórica y táctica que no se correspondía con lo que estaba sucediendo en la práctica. Por otro lado, hay una pereza por parte de la crítica, que no vio lo que estaba cambiando. Recuerdo que en un congreso una investigadora habló del “yo racional” de Haroldo de Campos sin percibir lo que sucede en las *Galáxias*. ¿Existe poemario más demente y delirante, lleno de excesos y galimatías? En el caso de Augusto, la crítica lo ha visto siempre igual a sí mismo y no percibió que a partir de los 60 empieza a transitar una línea que ya estaba en *Poetamenos* (1953), y que tiene que ver con cierta angustia, un sublime que yo veo en la figura del espiral y cierta negrura densa que está muy lejos de la distancia y la supuesta frialdad que la crítica siguió viendo. Ya a mediados de los sesenta el programa concreto había perdido buena parte de su sentido, con su propuesta mallarmeana de la desaparición elocutoria del yo. Augusto retorna al yo. Son construcciones que incorporan al “yo” en una dimensión espectral, lejos de la poesía confesional y como un efecto del propio texto, siempre inestable. Eso es central en la obra de Augusto y son procedimientos que vinculan a lo óptico a vibraciones, tipografías irregulares y poemas al borde de lo ilegible, como “Outis”, del poemario *Não* (vean las fechas de ese poema de una sola palabra: 1953-2003). Lo óptico, que es central en su

poesía, varía y ya no es el ordenamiento gestáltico de lo visual del concretismo, con un criterio de homogeneidad y grilla geométrica. Augusto empieza a jugar con colores fuertes que generan ruidos, tipografías más hipnóticas. Trabaja con la página en negro, ese fondo que no es solo una decisión estética y se relaciona con la forma en que esa poesía se impregna de la problemática del sujeto: las letras blancas surgen de un fondo oscuro. Esta línea de experimentación sigue ocurriendo hoy, como muestran los poemas “Lula livre” o “Cláusula Pétreo”, con una noción fuerte de sujeto pese a ser un *ready-made*. El concretismo ha sido un movimiento fascinante, pero ha impedido varias lecturas que no están vinculadas al programa que defendieron. Al mismo tiempo, la crítica excepcional que han hecho se toma como una conclusión y es una contaminación que la crítica debería revisar: me parece lógico que ellos hayan asumido esa actitud estratégica defensiva, pero la crítica no tiene por qué hacerlo. Barthes dice que el autor puede hablar como un invitado más, por eso la necesidad de leer una obra a contrapelo.

**RLI:** *Para la publicación de Lenguaviaje (Antología), de Augusto de Campos y que ya cuenta con varias ediciones, hiciste la selección, el prólogo y las notas. ¿Qué visión te permitió la selección de los poemas para que integraran el libro? ¿Surgen otras lecturas de la totalidad de la obra?*

**GA:** La antología fue publicada en Chile, Colombia y luego en España,<sup>3</sup> son tres ediciones y varios desafíos. Creo que no se ha reconocido la obra de Augusto en su real magnitud. Por ejemplo, para sus traducciones de los poetas provenzales, hace una investigación de largo aliento, coteja versiones, lee las obras de los especialistas, revisa las bibliotecas sobre el tema. Es un verdadero *scholar*, un actor cultural increíble, un poeta-*scholar*. En este caso, para *Lenguaviaje* decidí hacer una antología de ese accionar en varias dimensiones. Puse los textos de “prosa porosa”, sobre Marcel Duchamp y sobre John Cage que están en el libro *O anticrítico* (1986), escrituras en el cruce del ensayo, la crítica y la poesía. Tomé como punto de partida una antología que hice en Argentina en los 90, *Poemas* (1994), y agregué esas dimensiones, sobre todo la última fase, que es más política. Decir que los concretos fueron apáticos en lo político es injusto tanto en el caso de Haroldo como en el de Augusto, quien se comprometió con el caso de Dilma y eso lo

---

<sup>3</sup> Ver Bibliografía al final.



llevó a tener una actitud que anticipó con poemas la catástrofe que venía. Al mismo tiempo, en la antología puse poemas en traducción, lo que implicó una triple traducción en la página impresa. Siempre pongo el ejemplo de cómo Maiakovski fue traducido en Argentina por Lila Guerrero, una traductora más interesada en la dimensión política, pero que no tuvo en cuenta todo lo que los poetas concretos con Boris Schnaiderman pusieron de relieve con sus traducciones: el tenor poético, la búsqueda de una cierta métrica, inoculaciones en la cultura brasileña que mostraron caminos posibles, que surgen en esta antología en traducción.

**RLI:** *En el prólogo a Lenguaviaje, afirmás que Augusto tiene una de las obras “más articuladas, sólidas y conmovedoras de la poesía latinoamericana” (p.11). ¿Hay relaciones posibles con poetas del lado castellano de la frontera (y pensando no solo en aquellas afinidades del paideuma vía traducción que los concretos mismos propusieron)?*

**GA:** Elijo la palabra “conmovedora” para justamente sacarlo de esa supuesta constelación de frialdad que todavía se sigue repitiendo con respecto a su obra. Lo hago desde la convicción de que Augusto se transformó en un poeta de la angustia, un elemento que está presente desde su obra temprana: “Onde a Angústia roendo um não de pedra”, el primer verso de su primer poemario. La referencia que hago a la conmoción tiene ese sentido, de una poesía en la que la conmoción no pasa por la identificación, sino por la tensión, los hallazgos, la ironía. El sujeto es un efecto, no algo que precede o que está supuesto, por eso digo que es espectral. En el caso de Latinoamérica, veo algunos trazos similares en la poesía de Nicanor Parra o en la prosa de Guillermo Cabrera Infante, por citar dos ejemplos disímiles de escritores con los cuales se lo puede relacionar. Por la forma en que trabaja en ámbitos como la música y la poesía, creo que el legado de Augusto se puede ligar al de João Gilberto en la música brasileña. No es tan decisivo si lo imitan o no, aunque lo imitan bastante, sino que marca una especie de criterio que es seguido por diferentes tipos de artistas. El aspecto conmovedor de João Gilberto no está en primer plano, en el énfasis y, al compararlo a otros cantantes latinoamericanos, podemos decir incluso que es un artista frío. Pero la emoción es mucho mayor por ese contraste entre el modo en que usa la voz y los sentimientos que están ahí, en plena ebullición. Augusto hace algo similar, en otro plano, y que funciona como un punto de

referencia. Cuando Adriana Calcanhotto canta, Augusto está ahí de alguna manera. Es extraño que un poeta de vanguardia esté tan presente en la música, que sea una verdadera usina de energía conmovedora con una obra que no claudica en nada, como sí ha claudicado un supuesto poeta innovador como Ferreira Gullar.

**RLI:** *¿Te parece que esa “usina” reverbere de alguna forma del otro lado de la frontera?*

**GA:** Fijate que el libro tuvo tres ediciones en diferentes lugares de Hispanoamérica, por lo que creo que los poetas concretos son una suerte de referencia. Es probable que reverbere de maneras que tal vez no sean las institucionales, pero sí en otros ámbitos. En 2014, hicimos una edición de *Poetamenos* con Gerardo Jorge, en su editorial N Direcciones. Está Arturo Carrera, a quien ya nombré. A diferencia de Haroldo, Augusto no cultivó tanto las relaciones del mundillo poético y estuvo más apartado, por eso su recorrido es más difícil de precisar. Pero en la Facultad de Filosofía y Letras cuando estuvo, llenó el auditorio y aparecieron un montón de lectores.

**RLI:** *Desde la década del 90 has abordado la poesía brasileña como investigador. ¿Qué cambios en la forma de entenderla habría entre un proyecto como “La violencia en las formas: la poesía concreta brasileña”, que llevaste a cabo entre 1994 y 1997, y “Marginalidad y excepcionalidad en la literatura brasileña”, entre 2011 y 2013?*

**GA:** Como profesor a cargo de la cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires, y de la colección Vereda Brasil, de la editorial Corregidor, que codirijo con Florencia Garramuño, tengo dos bases de operaciones en las que debo regirme por criterios que no son solamente aquellos del investigador o del lector apasionado. El panorama es bastante amplio y siempre trato de trabajar con autores canónicos, que es importante que los estudiantes conozcan, como Euclides da Cunha, Oswald de Andrade, Hilda Hilst, Machado de Assis o Clarice Lispector, y también nos abrimos a la contemporaneidad, siempre buscando de que eso tenga un foco diferente al que puede tener la literatura contemporánea en tu propio

país. Ejemplo de esto último es cómo incorporamos a Ferréz, que ha visitado la cátedra, ha dado charlas y que ha sido traducido por Lucía Tennina. Estamos atentos al cine brasileño, algo que me interesa incluir en el programa, así como a las artes plásticas: imagino que en el futuro los estudiantes van a tener que surfear con olas diversas y para eso tienen que saber tratar con escrituras literarias, pero también con cine, música o artes plásticas en un mundo en que eso no tiene fronteras estables o definidas. La agenda va cambiando y nosotros estamos atentos a cuestiones de género y raza, asuntos sobre los que no todos tenemos las mismas posiciones dentro de la cátedra. Quizá el fenómeno más interesante sea el de Clarice, que hemos acompañado de manera sistemática desde que entra al sistema argentino hasta hoy. Actualmente, se trata de un fenómeno de una escritora totalmente central que vende muchísimo.

La literatura brasileña es una literatura que debemos difundir. En la cátedra nos interesa lo experimental, el cruce con otras artes, y ponemos la noción de “campo experimental” en el centro de nuestra labor. Uno de los programas fue sobre el concepto de sujeto y de dominio, de autoridad. Obviamente, empezamos por Machado de Assis para mostrar cómo ese narrador se transforma en una autoridad, basándonos en parte en la lectura de Roberto Schwarz, que publicamos en otra editorial que se llama Brasiliana, en la que salió su ensayo “A poesía envenenada de Dom Casmurro”. Para una de las clases, invité a dos actrices al teórico. Había ochenta estudiantes y ellas en el medio del auditorio, que empezaron a hacerme preguntas molestas, de por qué echaba la bufanda rosa para el costado, me decían que era gay. Los estudiantes no entendían qué estaba pasando y yo daba la clase como si nada. En un momento, ellas se pararon y empezaron a decir un texto de Clarice. Al final, un estudiante me escribió diciendo que yo había hecho lo mismo que Machado con el narrador: había puesto en evidencia la fuerza de la autoridad que no se podría cuestionar. Fue una performance y no fue la única que hicimos con la cátedra.

**RLI:** *Desde la Colección Vereda Brasil de la editorial Corregidor han propuesto un recorte de la literatura brasileña que tiene puntos en común con lo que se traduce de Brasil a otros mercados, como Clarice Lispector, pero también otras elecciones que se alejan de lo más “traducible” (en el sentido de lo mercantil o lo que se traduce más).*

*¿Qué tanto influyó el haber abordado a los concretos y la reapropiación de la tradición vía traducción y arqueología en las decisiones de la colección?*

**GA:** Yo nunca publiqué a los concretos en esta colección que hacemos con Florencia, con quien tenemos una visión diferente pero complementaria y en diálogo desde hace años de la literatura brasileña. Hay varias reglas que debemos cuidar, pero al mismo tiempo hay un canon de la literatura brasileña que se fue creando y al cual es difícil sustraerse. De alguna forma, se trata de libros hoy considerados canónicos. Sin embargo, hacemos intentos fuertes por salirnos de ese canon, como por ejemplo con Ferréz o con Ricardo Lísias. Además, todos los libros salen con prólogos críticos. Hemos publicado prólogos de Antonio Candido, Raúl Antelo, Luiz Costa Lima, Haroldo de Campos en su momento con la edición de Gregório de Mattos. De Flora Süssekind hicimos un libro que se titula *Vidrieras astilladas: ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta* (2003). Nos enfocamos en lectores que buscan leer de otra manera, que entienden que no hay lecturas puras (la pureza es un mito, dijo Hélio Oiticica) y que se interesan por los abordajes críticos.

**RLI:** *En 2014, curaste la exposición Despoemas de Augusto de Campos, en la Document Art Gallery de Buenos Aires. ¿En qué se asemejan y en que se diferencian los criterios de curaduría de esta muestra con la selección que hiciste para Lenguaviage? ¿Con qué interlocutores argentinos te parece que estableció un diálogo más provechoso?*

**GA:** La página para Augusto es un tema de composición, un campo de acción. Esa espacialidad tan fuerte, cuando pensada en una exposición, hay que usarla en otro sentido. Primero está lo que Augusto hace con la espacialidad, luego lo que la gente ha hecho con esa espacialidad, como por ejemplo cuando pusieron el poema “Greve” en una huelga en la Universidad de Brasilia, y, tercero, lo que uno puede hacer para generar ese espacio. En la muestra yo recordaba que “Lenguaviagem” eran cuatro bloques que jugaban con cada sílaba de la palabra. Decidí poner un biombo al principio, de manera de quebrar la entrada y ocultar la sala. Emulaba, aunque parezca pretencioso, a la cúpula de Miguel Ángel en el Vaticano, que originalmente estaba tan alta. Bernini, cuando hizo las columnas del Vaticano, proyectó esos brazos abiertos que bajan el frente y suben la

cúpula. Hoy entrás por un gran camino, pero antes había casas ahí y de repente aparecía la entrada con su plaza y columnas que abrazan de modo sorprendente. Esa era mi idea [risas], de hacer una entrada a la obra de Augusto, pero también generar una violencia que demostrara que el espacio estaba intervenido, quebrado, un mundo diferente. Había obras en las paredes, como en las exposiciones concretas, y otros modos de exhibición, como por ejemplo “Greve” sobre acrílico y madera. Queríamos que los poemas respiraran en el espacio. Tuvimos la suerte de pensar la sonoridad, dimensiones y lecturas que el libro no permite. Por otro lado, está la libertad brutal de la obra de Augusto que permite nuevas maneras.

### **Producción de Gonzalo Aguilar relacionada con Augusto de Campos**

2020 *Lenguaviaje (Antología)* de Augusto de Campos, selección, prólogo y notas, edición aumentada, Madrid, Libros de la Resistencia.

2019 *Lenguaviaje (Antología)* de Augusto de Campos, selección, prólogo y notas, Bogotá, Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes.

2017 *Lenguaviaje (Antología)* de Augusto de Campos, edición, selección, traducción y prólogo, Santiago de Chile, Ediciones Biblioteca Nacional.

2014 *Poetamenos* de Augusto de Campos, traducción, notas y edición en colaboración con Gerardo Jorge, Buenos Aires, n direcciones & document-art.

2014 Curadoría de la Exposición *Despoemas* de Augusto de Campos, en Document Art Gallery, Buenos Aires, de octubre a diciembre.

2008 “Na Selva Branca: O Diálogo Velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos” en Paula Braga (org.): *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*, São Paulo, Perspectiva.

2007 “Algumas proposições para se pensar a relação entre poesia e política na poesia concreta brasileira” en *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual*, organización de João Bandeira y Lenora de Barros, São Paulo, Artemeios, catálogo sobre la exposición realizada en el Instituto Tomie Ohtake, San Pablo, 13-16 de septiembre de 2007 (traducido al castellano en Lisa Block de Behar (comp.): *Haroldo de Campos, Don de Poesía. Ensayos críticos sobre su obra*. Montevideo, Linardi & Risso, 2009).

2004 “O olhar excedido” en Flora Süssekind y Júlio Castañon Guimarães (comp.): *Sobre Augusto de Campos*, Rio de Janeiro, FCRB/ 7 Letras.

2000 “Explosión de los medios: el nuevo archivo de la poesía concreta en los años sesenta” en *Las maravillas de lo real*, compilación de Noé Jitrik, Buenos Aires, FFyL-UBA.

1999 *Galaxia concreta* (antología de Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari). Edición (notas, cronología y traducciones) de Gonzalo Aguilar. México, Universidad Iberoamericana / Artes de México.

1999 “La invención del oído (Entrevista a Augusto de Campos)” en *Diario de Poesía*, núm.49, otoño.

1994 *Poemas*, de Augusto de Campos. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Edición, traducción y estudio crítico de Gonzalo Moisés Aguilar. Reeditado en 2012 por la editorial Gog y Magog.

Recibido en: 15 de septiembre de 2021

Aceptado en: 01 de diciembre de 2021

Publicado en diciembre de 2021