

Vanguardia y mercado en Argentina: el caso Pellegrini

The avant-garde and the market in Argentina: the case of Pellegrini

Guido Herzovich

Columbia University, New York / Estados Unidos da América

grh2118@columbia.edu

Resumen: Entre la fundación del primer grupo surrealista fuera de Francia en los años '20 y el inicio en 1948 de su obra poética y crítica —que lo convertirá en una figura insoslayable del surrealismo latinoamericano— el argentino Aldo Pellegrini (1903-73) pasó casi veinte años de silencio. En ese hiato tuvo lugar una transformación histórica del espacio literario y editorial, que su trayectoria permite observar de manera privilegiada. Mediante un análisis de su figura y una lectura del tipo de apropiación del surrealismo que hicieron sus revistas *Qué* (1928-30) y *Letra y Línea* (1953-4), este artículo investiga cómo las condiciones y los modos de participación literaria fueron afectados por la masificación de su circulación.

Palabras clave: Aldo Pellegrini (1903-73); vanguardia; mercado; surrealismo; crítica literaria.

Abstract: Aldo Pellegrini's (1903-73) career shows a surprising hiatus of almost two decades between his founding of the first Surrealist group outside of France in 1920s Buenos Aires, and the beginning of his work in poetry and criticism in 1948—for which he is now regarded as a pivotal figure of Latin American Surrealism. During those years of silence, a key historical transformation took place in the literary space, one which this article intends to investigate by looking at the characteristics of his appropriation of Surrealism before and after the gap. Analyses of the figure of Pellegrini, and of his magazines *Qué* (1928-30) and *Letra y Línea*

(1953-4), reveal how the conditions and modes of literary participation were affected by the massification of the circulation of cultural goods.

Keywords: Aldo Pellegrini (1903-73); avant-garde; market; surrealism; literary criticism.

Data de recebimento: 11 de dezembro de 2015.

Data de aprovação: 25 de abril de 2016.

La trayectoria vital y póstuma del nombre de Aldo Pellegrini (1903-73) es singular; podría decirse que memoria y olvido le han sido esquivos por igual. Poeta, crítico, ensayista y traductor, Pellegrini practicó, teorizó y difundió en medidas diversas, siempre con fervor militante, el ideario surrealista y su panteón de héroes, empezando por el propio André Breton. Conocedor erudito del desarrollo de las vanguardias plásticas europeas, fue además un crítico riguroso y un promotor exigente de las nuevas tendencias en Argentina, en un período (1940-1970) en que su visibilidad y prestigio dieron un salto vertiginoso.¹ Su nombre es raramente soslayado por la historiografía del surrealismo latinoamericano o de la vanguardia argentina;² el crítico Robert Ponge, investigador del surrealismo, lo ha llamado “o grande pionero do surrealismo hispano-americano”.³ En otra ocasión, sin embargo, lo llamó también “o Ilustre Desconhecido”.⁴

Fuera de incursiones aisladas de Ponge o de Raúl Antelo, el caso de Pellegrini casi no ha despertado interés crítico.⁵ Hay en particular un dato sorprendente de su biografía que no ha recibido atención, y que lo vuelve una figura en cierto sentido desfasada: el hiato de 18 años entre las actividades del primer grupo surrealista fuera de Francia, que Pellegrini fundó en Buenos Aires en 1924-30, y el inicio de su obra poética y crítica recién en 1948.

¹ GIUNTA. *Vanguardias, internacionalismo y política*.

² Puede verse por ejemplo MATURO. *Proyecciones del surrealismo en la literatura Argentina*; o MARTINS, Apuntes sobre el surrealismo en el continente americano.

³ PONGE. Entrevista por Luciana Hidalgo e Nara Machado, p.130.

⁴ PONGE. A crítica de Aldo Pellegrini: o elogio ao Ilustre Desconhecido, p.163.

⁵ Excepción de la tesis de doctorado de MÉNDEZ CASTIGLIONI y el dossier que coordiné para la publicación digital argentino-brasileña *Sala Grumo*, con colaboraciones de Raúl Antelo e Isabel Cadenas Cañón.

Comprender la significación histórica de ese hiato es el objetivo de este artículo. Como se verá, sus características son una ventana privilegiada a algunas transformaciones fundamentales que tuvieron lugar en el espacio literario en esos años, y que cambiaron las dinámicas de circulación no menos que las condiciones de participación en él. Atentas a la vez a la singularidad y la historicidad del caso, las dos secciones de este artículo analizan los extremos de ese período de silencio. La primera sección investiga las características de la apropiación del surrealismo que hizo en los años '20 el pequeño grupo de Pellegrini, cuya efímera revista *Qué* no tuvo ninguna repercusión. La segunda sección analiza el período inicial (1948-54) de sus intervenciones como crítico y animador de la creciente escena de vanguardia, que lo visibilizan en muy pocos años como figura principal del surrealismo argentino y voz autorizada sobre las artes entonces llamadas “modernas”. El relato de sus inicios que hizo el propio Pellegrini en los años sesenta, cuando el surrealismo y la vanguardia ya habían obtenido y se habían en cierta medida resignado a su consagración institucional, permite advertir en retrospectiva de qué modo y a través de qué dinámicas se constituye “la cultura” como espacio imaginario y material de intervención.

El análisis del modernismo artístico y/o de las vanguardias como contradiscursos frente al desarrollo de la cultura de masas, y por lo tanto como respuestas ante la mercantilización de los bienes de cultura desde fines del siglo XIX europeo, tiene un largo linaje crítico; retrocede por lo menos hasta Walter Benjamin y fue consagrada en términos críticos contemporáneos por Andreas Huyssen en 1986.⁶ Lo que explora este artículo es más restringido y más general: se trata del modo en que la masificación de la circulación de bienes culturales durante este período, que implicó cambios sustanciales en la organización de la esfera literaria, transformó las condiciones y los modos de participación, en particular para actores marginales como Pellegrini y los dos grupos de jóvenes que lo rodearon en los años '20 y en los años '50. Las características de su caso permiten dos ejercicios comparativos iluminadores: el primero, entre su reformulación del surrealismo y los “materiales” franceses que ostensiblemente la inspiraron, revelador de ciertas condiciones de participación en los años '20 en Buenos Aires; el segundo, entre la

⁶ Sobre el debate conceptual e histórico sobre *modernism* y vanguardias, véase ADAMSON. *Embattled avant-gardes: modernism's resistance to commodity culture in Europe*.

estrategia de intervención vanguardista que avanza en los años '50 y la breve genealogía de movimientos que la precedieron, revelador de condiciones novedosas: el desarrollo de un mercado cultural a la vez más definido, más heterogéneo y más indiferenciado, la reorganización discursiva de las comunidades de práctica cultural, el recrudescimiento de las disputas por los modos de apropiación legítimos de los libros y la literatura, la importancia de la crítica literaria como plataforma de intervención en ellas.

1924: el estado de un surrealista

El encuentro de Aldo Pellegrini, sus compañeros de la carrera de medicina y el imaginario bretoniano sobre la llanura pampeana en 1924 fue en sí mismo un testimonio del azar objetivo; por eso es permisible que Gustavo Sánchez, uno de los pocos críticos que se ocupó de su poesía, haya acuñado la expresión “un grupo de médicos surrealistas”,⁷ de por sí surrealista.

Pellegrini tenía entonces 21 años. Hijo de “humildes” inmigrantes italianos, de padre anarquista, se había trasladado poco antes desde la ciudad de Rosario, en la provincia de Santa Fe, hasta Buenos Aires para estudiar medicina, una carrera de indudable prestigio entre las profesiones liberales. En los años '60, cuando las primeras vanguardias se habían vuelto “históricas” y el surrealismo era ya un acontecimiento del siglo XX, Graciela Maturo investigó las *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Pellegrini le ofreció entonces por carta el único testimonio de su encuentro con el surrealismo, teñido –veremos– por ese defasaje significativo de cuatro décadas:

Fue exactamente en el año de su fundación. Con motivo de la muerte de Anatole France, el diario *Crítica* de esta capital publicó un número completo de homenaje al escritor, que por entonces parecía tener una importancia similar a la de Hugo. A mí la falta de pasión y el escepticismo barato me parecían la caricatura del verdadero disconformismo. Por esa época me interesaba especialmente Apollinaire. En ese número de *Crítica* aparecía un telegrama de París con el anuncio de la aparición de un panfleto contra France

⁷ SÁNCHEZ. El surrealismo europeo en la poesía de Aldo Pellegrini, p.162.

denominado “Un cadavre”, con la lista de los firmantes. Envié esa lista a Gallimard, que por entonces me proveía de libros franceses, pidiendo que se me mandara lo que tenían publicado. Así me llegó el primer número de *La révolution surréaliste* y el *Primer manifiesto* de Breton. Por entonces yo estudiaba medicina y hablé con entusiasmo a mis compañeros David Sussman y Mariano Cassano, y después a Elías Piterbarg, quien trajo a su hermano Ismael y a Adolfo Solari. Todos formamos una especie de fraternidad surrealista, la que realizaba experiencias de escritura automática. La actividad del grupo, totalmente desvinculado de las corrientes literarias de entonces (sólo estimábamos a Oliverio Gironde y a Macedonio Fernández), culminó con la publicación de los dos números de la revista *Qué*.⁸

Cuarenta años después, Pellegrini explica la seducción del surrealismo en términos literarios; es decir, derivada de preferencias y disputas estéticas, con las que asegura que se identificaban a nivel local. Los textos de *Qué*, en cambio, sugieren que el impacto excedió ese marco. Pero la revista permite además –como texto y como acontecimiento– una interpretación más compleja.

Al llegar a Buenos Aires, Pellegrini encontró una ciudad que sus contemporáneos percibieron inmensa, moderna, vertiginosa, heterogénea.⁹ Desde poco antes, a partir de la caída en las importaciones de libros que produjo la Primera Guerra, una serie de pequeños emprendimientos daba ímpetu a la distribución de literatura “cultura” fuera del pequeño circuito letrado que la practicaba hasta entonces casi con exclusividad. Los kioscos de diarios ofrecían cuadernillos literarios, ciertas librerías y editores de barrio que mantenían una tertulia y empezaban a publicar a algunos autores de prestigio.¹⁰ Los nuevos públicos avanzaban hacia la cultura tradicional; al mismo tiempo, muchos escritores jóvenes, con

⁸ MATURO. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, p.111.

⁹ SARLO. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, p.13.

¹⁰ Sobre la permanencia del circuito letrado en el período 1880-1910, véase PRIETO. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*; sobre la ampliación de la lectura a través de la prensa y organizaciones barriales, véase GUITÉRREZ; sobre el “boom del libro barato” de los años ’20 –según se lo ha bautizado–, puede verse BUONOCORE. Editores de la década 1920-1930; o DELGADO; ESPÓSITO. 1920-1937. La emergencia del editor moderno.

espíritu realista o vanguardista, daban forma a las nuevas experiencias de la urbe. A pesar de estas tendencias, y de las zonas de fluidez que producía por ejemplo la prensa, la circulación literaria seguía fuertemente determinada por fronteras materiales: las librerías “cultas” ofrecían materiales seleccionados para una clientela exclusiva de bibliófilos y lectores de varias lenguas; los kioscos y las librerías de barrio vendían copias baratas y traducciones. Resultaba natural, por otro lado, dividir el espacio literario haciendo coincidir la actitud estética y la pertenencia de clase, como ocurre con la polémica más famosa de la década del ’20: el vanguardismo era practicado por los escritores de “Florida” –la calle céntrica de las tiendas finas y el Jockey Club–; el realismo social por los de “Boedo”, bautizados según la calle de barrio donde se ubicaba la editorial popular *Claridad*. En las páginas de *Martín Fierro* (1924-7), la revista que dio entidad al “grupo” de Florida, Eduardo J. Bullrich informaba con regularidad sobre el desarrollo de la bibliofilia local, que reunía “[d]amas distinguidas y conocidos caballeros”.¹¹

Así, no fue tanto la novedad estética o conceptual de *Qué* lo que le garantizó a fines de los años ’20 una invisibilidad perfecta, sino la propia dinámica del espacio literario. Esa dinámica condicionaba también –como veremos– el tipo de apropiación del surrealismo que le era dado imaginar a un grupo de jóvenes estudiantes ajenos al mundo literario; acometer una intervención propiamente literaria ad hominem y a nombre propio, como la que había catapultado a los surrealistas franceses a una visibilidad inmediata, les resultaba impensable. De manera inversa, la reaparición de Pellegrini después de un hiato de casi 20 años lleva todas las marcas de una nueva dinámica de la circulación literaria y también artística, que se incubaba durante los años ’40 y transforma la escena recién en los ’50.

Como es bien sabido, varios de los surrealistas franceses también había sido estudiantes de medicina; entre ellos el propio Breton, que durante la Primer Guerra, enviado como interno al Centro de Neurología de Saint-Dizier, había conocido la obra de Freud. Resulta muy verosímil que Pellegrini y sus compañeros tuvieran algún conocimiento de las teorías freudianas, aunque fuera de segunda mano;¹² no menos predecible es que los haya seducido el ímpetu de investigación, a la vez científico y ocultista, que permea el *Primer manifiesto del surrealismo* de ese

¹¹ Citado en VELARDE. *El editor Domingo Viau y otros escritos*, p. 52.

¹² MARÍN. Apuntes para una historia del psicoanálisis en Argentina, p. 85.

mismo 1924. Del mismo modo que prometía “la cura por la palabra”, el psicoanálisis permitía investigar la mente humana a través de ella. Breton continuaba así, por otros medios, la fascinación estética del decadentismo por las ciencias ocultas y la experimentación psíquica, que es uno de los muchos canales que comunican a Poe o Baudelaire con las vanguardias.¹³ El alcohol y las drogas eran reemplazados (en cierta medida) por la escritura automática y el relato de sueños. Estos procedimientos, con los que se había obtenido buena parte del primero número de *La révolution surréaliste*, parecían reunir de manera orgánica dos ambiciones artísticas ya consagradas: auscultar “la condición humana” y producir un objeto verbal formalmente inconfundible con la lengua comunicativa.

Antes que “arte y vida” –según suele decirse–, el espíritu del primer surrealismo reunía más claramente ciencia y la literatura, investigación y juego, introspección y conspiración. El diseño de *La révolution surréaliste* estaba de hecho inspirado en la revista científica *La Nature*, en un esfuerzo por distanciarse del aspecto habitual de las publicaciones literarias.¹⁴ Las ilustraciones de Picasso, Max Ernst, André Masson o De Chirico, y las fotos y collages de Man Ray, encuadrados con prolijidad, interrumpían brevemente una sobriedad rigurosa. En la misma sintonía, la página 2 traía la siguiente declaración científicista:

El surrealismo no se presenta como la exposición de una doctrina. Ciertas ideas que actualmente le sirven de apoyo no permiten anticipar nada sobre su desarrollo ulterior. Este primer número de la *Révolution Surréaliste* no ofrece así ninguna revelación definitiva. Los resultados obtenidos mediante la escritura automática o el relato de sueño, por ejemplo, se presentan aquí pero sin consignar todavía resultado alguno de las investigaciones, las experiencias o los trabajos: todo hay que esperararlo del porvenir.¹⁵

Estas “investigaciones”, “experiencias” y “trabajos” no eran sin embargo la tarea exclusiva de un grupo de expertos. Más abajo en la misma página, todos los lectores quedaban invitados a participar: “Usted puede ser parte. La Oficina Central de Investigaciones Surrealistas está abierta todos los días de 4 y 1/2 a 6 y 1/2. 15, Rue de Grenelle, Paris-

¹³ BRAMBLE. *Modernism and the Occult*, p. 34.

¹⁴ NADEAU. *Histoire du surréalisme*, p. 57.

¹⁵ LA RÉVOLUTION surréaliste, v. 1, p.2.

7e”. A la izquierda, en cuatro líneas: “Estamos / en vísperas / de una / REVOLUCIÓN”. Cruza la página el dibujo de un pez con este mensaje en el lomo: “SURREALISME”.¹⁶ Al final del número, luego de un conjunto heterogéneo de textos –relatos de sueño, noticias de suicidios, “extractos de prensa” sobre el movimiento–, un artículo de Francis Gérard explicaba didácticamente al lector cómo llevar a cabo una experiencia surrealista. Continuando el registro científico, “El estado de un surrealista” comenzaba así: “El ejercicio de la escritura automática provoca en el sujeto un conjunto de sensaciones y emociones que distinguen totalmente este estado del que provoca cualquier otro tipo de escritura”.¹⁷

Este espíritu experimental e introspectivo es el que domina los dos números de la revista *Qué* en 1928 y 1930, y no –como sugiere Pellegrini cuatro décadas después– la impugnación de una rancia literatura oficial o la promoción de un contracanon. Muy poco alcanzó allí a plasmarse del panfleto virulento contra Anatole France, que los surrealistas publicaron ese mismo año de 1924 en que moría con honores de Estado (“Con France, es un poco de servilismo humano lo que se va”¹⁸); menos aún su performática voluntad de escándalo, que se materializó en incidentes célebres como el ataque a la escritora Rachilde. Resulta dudoso, por otra parte, que conocieran bien a Macedonio, que hasta *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* de 1928 había publicado muy poco y disperso; y aún si en efecto valoraron a Oliverio Girondo y pudieron ya entonces aislar su figura de la joven élite modernizante de la revista *Martín Fierro* donde su presencia era orgánica, ¿desde qué lugar y frente a qué auditorio podrían haberse imaginado llamados a vindicarla? Más razonable y muy significativo es adjudicar estos énfasis a la mirada retrospectiva de su protagonista, para quien Girondo –como veremos en la próxima sección– cumplió un rol importante en su salida del hiato.

Firmados con seudónimos, sin ninguna referencia explícita al surrealismo o a la vanguardia, los dos números de *Qué* salieron cuatro y seis años después del primer descubrimiento, cuando menguaba ya la primera curiosidad local por la vanguardia europea –que había llegado en general por vía española– y no había empezado todavía la segunda, que eclosiona recién en los años ’40 en un puñado de pequeñas revistas

¹⁶ LA RÉVOLUTION surréaliste, v. 1, p.2.

¹⁷ LA RÉVOLUTION surréaliste, v. 1, p.29.

¹⁸ UN CADAVRE, p.1.

de artes plásticas y de poesía. En ese contexto, la rebelión histriónica contra la institución literaria *in toto* que proponían los colaboradores innominados de *Qué*, carente de matices o nombres propios, venía dedicada ya con probable justicia al “improbable lector” y articulada en fragmentos de prosa densa y a menudo solipsista. “Lo que suena a letra, a falso, es muy a pesar nuestro. Quien de nosotros mereciera el calificativo de literato habría desahuciado su intención”.¹⁹ La intención evidente de ser leídos en clave literaria no iba del todo desencaminada entregándose a la seducción del malditismo –del grupo ocultista a la bohemia anarcoide–, cuya legitimidad literaria había confirmado *Los raros*, de Rubén Darío, ya en 1896. Pero tampoco era ya novedosa ni prestigiante. Había hecho el recorrido completo del espacio literario en un cuarto de siglo y recibido acta de defunción en el primer libro –libro de juventud– de un escritor popular que se volverá icónico: *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* (1920), de Roberto Arlt.

El primer número traía una suerte de editorial, “Pequeño esfuerzo de justificación colectiva”, que esconde la mano de Pellegrini.

Definidos exteriormente como inestables (igual y alternativa repulsión por el movimiento y por la inmovilidad, por la acción y por la inacción) nosotros hemos acudido a la única manera de existir en densidad (es decir sin disolvernó) que es la introspección. Este vocablo no lo entendemos como planteamiento de problemas estériles sino como manera de dejarse poseer por uno mismo, estando lo consciente puramente dedicado a revelar por el signo de la palabra una profunda realidad constitutiva.²⁰

En primer plano aparecen la investigación y la introspección: la investigación vuelta sobre el investigador. Era de hecho precisamente en esos términos que el cupón de suscripción de la revista francesa intentaba seducir nuevos lectores: “si los métodos de introspección actuales le parecen insuficientemente aplicados a su objeto, y si está usted listo para penetrar en el campo inexplorado del Sueño, lea *La Révolution Surréaliste*”. En esta actitud introspectiva –continuaba Pellegrini– se distinguen dos partes: por un lado, el “placer de una ilimitada libertad

¹⁹ PRETEXTO, p. 2.

²⁰ PEQUEÑO esfuerzo de justificación colectiva”, p.1.

expansiva”; por otro, la “posibilidad de conocernos (especie de método psicoanalítico, pero en el cual no partimos de ningún prejuicio sobre nuestra propia estructura)”. Expresión e inspección, vividas como goce y conocimiento de sí, interceden para permitir ese acto de autoposesión, que tal vez deberíamos entender como la afirmación de un espacio de autonomía, como una declaración de derechos sobre la propia vida. ¿Frente a qué? Frente a algo que llaman “destino”:

Si desvalorizamos la vida es por la evidencia de un destino. Vomitamos incontinentemente sobre todas las formas de resignación a este destino (cualidad máxima del espíritu burgués) y miramos con simpatía todos esos aspectos de liberación voluntaria o involuntaria: enfermedad, locura, suicidio, crimen, revolución. Pero esto no pasa de ser una posición moral. En realidad estamos decididos a no intentar nada fundamental fuera de nosotros.²¹

También los surrealistas franceses se habían rebelado contra el destino burgués; en primer lugar, el que parecía expedirse con el título universitario. “Para los miembros del grupo, ¡prohibido trabajar! Aragon, Breton, Boiffard, Gérard abandonan sus estudios de medicina, otros la Sorbona; todos, aquello que les permitiría tener una ‘situación’ en la vida”. En efecto: “El trabajo artístico y el trabajo en general son en efecto vilipendiados, despreciados, se trata de consumir la vida tal como se da y no de ganársela”.²² Con semejante ideología, no es extraño que el panteón surrealista haya estado compuesto en primera línea por un marqués (el de Sade), un conde (el de Lautréamont), un heredero que consumió su fortuna y murió a los 34 años (Alfred Jarry) y un poeta (Arthur Rimbaud) que abandonó la poesía a los 19. Para ahorrarse la alienación del trabajo, que pone en riesgo la insobornabilidad artística, conviene en efecto tener ahorros. Precisamente porque casi ningún surrealista poseía fortuna²³ —en un espacio literario cuya realidad mercantil era insoslayable—, la ideología del desinterés pudo adquirir un lugar dominante en esta primera época. Enseguida empezaron los problemas: el “Segundo manifiesto del

²¹ PEQUEÑO esfuerzo de justificación colectiva, p.1.

²² NADEAU. *Histoire du surréalisme*, p.62.

²³ Con excepción de Pierre Naville, hijo de un banquero. El inmueble de 15 rue de Grenelle, donde estaba la Oficina Central de Investigaciones Surrealistas, pertenecía a su padre.

surrealismo”, publicado en el número 12 de *La révolution surréaliste* el 15 de diciembre de 1929, es un juicio sumario a los miembros del grupo que han “vendido” su integridad artística por dinero: Antonin Artaud, Robert Desnos, Joseph Delteil, Francis Gérard, Georges Limbour, André Masson, Philippe Soupault.²⁴ Unos meses después, en un breve y paródico “Tercer manifiesto del surrealismo”, Desnos responde soñadoramente la acusación: “Todavía escucho y veo a Breton diciéndome: ‘Querido amigo, ¿por qué hace usted periodismo? Qué estupidez. Haga como yo, ¡cátese con una mujer rica! Es fácil de encontrar’”.²⁵

Los primeros surrealistas argentinos, hijos de inmigrantes, mantuvieron en cambio su decisión de “no intentar nada fundamental fuera de [sí mismos]”. Al menos Aldo Pellegrini, Elías Piterbarg y David Sussman consta que obtuvieron el título habilitante y ejercieron la medicina. Pellegrini fue gastroenterólogo toda su vida. El uso de seudónimos en *Qué*, menos que a un desdén por la vanidad literaria –como sugirió Mario, el hijo de Pellegrini²⁶–, podemos adjudicarlo al compromiso que mantuvieron con su destino burgués;²⁷ o en rigor al hecho más significativo de que la actividad de su pequeña célula surrealista, frente a las exigencias de ese destino, se les antojara insuflada de una virulencia positivamente íntima, disruptiva y anti-social, imposible de encuadrar en el plano de la participación cultural.

Esperábamos el silencio –declaraban en el número 2– porque, ¿quién se responde a sí mismo? (...) ¿quiénes sino casi individualistas literatuelos y presumidos melencólicos leerán estas líneas? Esta es nuestra ridícula tragedia, la de pretender algo de quienes sabemos de antemano hundidos en la gozosa contemplación de su mugre, y sabernos, a nosotros mismos enfrascados, a ratos, en contemplación similar.²⁸

²⁴ BRETON. Second manifeste du surréalisme, p. 87.

²⁵ DESNOS. Troisième manifeste du surréalisme.

²⁶ NICHOLSON. *Surrealism in Latin American Literature*: Searching for Breton’s Ghost, p. 52.

²⁷ Para un análisis diferente y más detallado de la revista *Qué*, puede verse Minguzzi. Una edición digital hecha por la Universidad Autónoma de Madrid está disponible en <<https://www.uam.es/proyectosinv/surreal/index.html>>.

²⁸ RESPUESTA, p. 2.

1948: el plano de la cultura

Es el año clave en la trayectoria de Aldo Pellegrini. A casi un cuarto de siglo de haber descubierto el surrealismo, dieciocho años después del segundo número de *Qué*, inicia entonces una actividad múltiple, militante y a nombre propio, que en pocos años lo convierte en una figura visible y polémica en la escena cultural argentina. En las siguientes dos décadas publica cuatro libros de poesía, tres de ensayo sobre artes visuales, tres antologías y además traduce (y en algunos edita con su propio sello) a algunas de las figuras emblemáticas del panteón surrealista (Breton, Lautréamont, Artaud, entre otros). Dirige dos revistas de corta vida y colabora con otras varias; en sus páginas lleva adelante polémicas ruidosas con otros grupos de vanguardia, con el crítico de arte más prestigioso de la época –Julio E. Payró– y con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, que en 1954 publicaron una reseña satírica sobre la revista *Letra y Línea* que él dirigía.

Desde 1948, entonces, Pellegrini ha decidido intervenir en las disputas del espacio literario, que había cambiado sensiblemente en las últimas dos décadas. Unos años antes, sin embargo, había hecho ya una primera incursión en el mundo literario, todavía impersonal pero muy significativa para comprender esos cambios: había montado en 1944 con David Sussman una pequeña editorial “durante el período de expansión de la industria editorial argentina”, según explica el sitio web actual del sello.²⁹ El emprendimiento tenía “una línea editorial abierta, sin preponderancia de ninguna inclinación personal, con diversas colecciones de narrativa, obras maestras de clásicos universales, clásicos de la historia, divulgación científica, medicina, etc.”;³⁰ los nombres de Renan, Shakespeare, Stendhal, Leo Perutz e Illia Erenburg, entre un centenar de títulos, indican en efecto que el proyecto es ajeno a la actividad militante de Pellegrini, cuyo comienzo en 1948 coincide con el declive de la editorial.³¹

²⁹ LA EDITORIAL. Sitio web de Editorial Argonauta.

³⁰ LA EDITORIAL. Sitio web de Editorial Argonauta.

³¹ A falta de listados de títulos publicados por Argonauta, el catálogo de la Biblioteca Nacional Argentina permite observar que el sello Argonauta sufre una reconversión a fines de años '40: la oferta amplia y ecléctica del primer lustro es reemplazada por unos pocos títulos ligados a los intereses personales de Aldo Pellegrini. Muchos años después de su muerte, su hijo Mario (también editor) rescató el nombre Argonauta,

La intención, sin duda, era aprovechar la coyuntura particular del negocio del libro en español, que había perdido a su principal proveedor internacional desde el inicio de la Guerra Civil española. Impedidas de distribuir y exportar, algunas editoriales españolas transfirieron sus operaciones a América, en particular a Buenos Aires, donde las principales tenían filial –el caso de Espasa-Calpe o Aguilar.³² Rápidamente se vieron superadas por una serie de nuevas casas de distinta envergadura, que advirtieron por igual la oportunidad. Junto con los grandes proyectos modernos de la edición, que proyectarán su influencia hasta el Boom de los años '60 –Sudamericana, Emecé, Losada–, apareció una variedad de emprendimientos menores; Argonauta es uno de ellos. En quince años la producción de libros en Argentina se sextuplicó en cantidad de títulos y se multiplicó 17 veces en cantidad de ejemplares.³³

Para el espacio literario, esta coyuntura implicó un salto cualitativo en el proceso de ampliación que se venía produciendo desde años atrás. En muy pocas palabras –que son las que caben aquí–, podemos describir ese proceso con el término *masificación*, con la condición de que consideremos con preferencia las transformaciones cualitativas que implicó. En primer lugar, la incorporación de una heterogeneidad enorme de títulos (prestigiosos, comerciales, coyunturales, populares) por parte de los nuevos sellos editoriales, potenció conjuntamente la heterogeneidad de los espacios de venta (librerías y kioscos). Esta falta de distinción, no menos que la creciente inversión publicitaria de las editoriales, favoreció una reorganización discursiva del espacio literario. El relativo borramiento de fronteras materiales entre espacios diferenciados de consumo literario –entre librerías elegantes con libros en varias lenguas y puestos de diarios con cuadernillos populares, por ejemplo– requirió una reformulación de las formas de apropiación de los libros y la literatura, en la cual las revistas y suplementos especializados, y en particular las secciones de reseñas críticas –ampliadas y jerarquizadas–, cumplieron un rol central para orientar y redefinir diversos perfiles de lectores, cuya

recuperó apenas dos títulos de la primera década –Herman Hesse y Marcel Schwob– y volvió a publicar. En 2001 compiló la poesía completa de su padre bajo el título *La valija de fuego*.

³² Véase SEMPERE, *Manuel Aguilar, mítico editor*: síntesis de su biografía; y OLARRA JIMÉNEZ. *Espasa-Calpe*: Manuel Olarra, un editor con vocación hispanoamericana.

³³ RIVERA. *El escritor y la industria cultural*, p. 101.

visibilidad mutua nunca había sido tan alta. El valor del entretenimiento en la experiencia lectora o el prestigio del libro-objeto –por mencionar algunos de los casos más claros– cambiaron sensiblemente de estatuto social durante estos años. En paralelo a esta redefinición de los modos de apropiación, surgen durante los años '40 varios grupos de vanguardia orientados por lo general a la poesía y las artes plásticas; reclaman carta de ciudadanía mediante la publicación (a menudo efímera) de una revista: la emblemática *Arturo* (1944), *Arte Concreto-Invencción* (1946), *Contemporánea* (1948-50), *Perceptismo* (1950-53), *Nueva Visión* (1951-1957), entre las principales.

En 1948, a través de Enrique Molina, Pellegrini comienza a frecuentar las tertulias que realizan en su domicilio familiar los escritores Oliverio Girondo (1891-1967) y Norah Lange (1905-1972). Aunque por pertenencia de grupo formaban parte de la élite cultural que dominaba entonces el espacio literario desde la revista *Sur* o el suplemento literario del diario *La Nación*, su sensibilidad vanguardista los acercó a los jóvenes renovadores, que venían por lo general de familias de clase media, de inmigración reciente. Pocos miembros de su círculo compartieron esa afición. Algunas de las revistas jóvenes, por otro lado –*Letra y Línea* no menos que la emblemática *Contorno* (1953-59) –, se hicieron notar mediante el ataque virulento a algunos de los viejos compañeros de ruta de Girondo en la revista *Martín Fierro* (1924-27), como el novelista Eduardo Mallea (1903-1982). Seguramente por eso, según contó en fecha reciente Miguel Brascó –entonces joven poeta–, Girondo distribuía con asepsia quirúrgica sus generosas invitaciones (Wenner). El “pequeño grupo surrealista” de Pellegrini compartía por lo general esas reuniones con el que haría otra revista emblemática de la década, *Poesía Buenos Aires*³⁴ (1950-60). Sin embargo –recordó en 1964–, “en las reuniones más amplias que se hacían en casa de Girondo con diversos motivos, fui

³⁴ PELLEGRINI. *Oliverio Girondo*. Antología, p. 9. En este texto Pellegrini menciona como parte de ese grupo a los siguientes poetas: Enrique Molina (1910-97), Carlos Latorre (1916-80), Juan Antonio Vasco (1924-84), Francisco Madariaga (1927-2000) y Julio Llinás (1929-). Miguel Brascó (como el novelista Alberto Vanasco, entre otros) los frecuentaba y colaboró en *Letra y Línea*. Entre los principales animadores de *Poesía Buenos Aires* están Raúl Gustavo Aguirre (1927-83, Edgar Bayley (1919-90) y Rodolfo Alonso (1934-). Casi todos, como se ve, mucho más jóvenes que Pellegrini.

conociendo parte de ese mundillo literario y artístico que hasta entonces había despertado en mí una resistencia particular”.³⁵

Podemos decir así de 1948, o incluso –en términos más dramáticos– del momento en que cruzó el umbral de los Girondo, lo que dijo Pellegrini dos años después, en 1950, de la revista *Minotaure* (1933-39) en la trayectoria del surrealismo francés: que significó “la aceptación de su función artística y su misión en el plano de la cultura”.³⁶ A los 45 años comienza una actividad visible y crecientemente regular, rodeado por lo general de escritores y artistas mucho más jóvenes. En 1948 co-dirige la revista cultural *Ciclo* –de la que salen dos números– con Elías Piterbarg y el psicoanalista Enrique Pichon Rivière; en 1949 publica *El muro secreto*, su primer libro de poesía; en 1952 edita el segundo, *La valija de fuego*, y colabora en la revista explícitamente surrealista *A partir de cero*, que dirige Enrique Molina. Por fin en 1953 “en casa de Girondo (...) llegó a cuajar una efímera revista, ‘Letra y línea’, que hizo bastante ruido en su momento”.³⁷

En menos de un puñado de números, bajo la dirección de Pellegrini, *Letra y Línea* visibilizó la posición de “los surrealistas” en el espacio literario argentino,³⁸ si bien la revista reunía en rigor a un

³⁵ PELLEGRINI. *Oliverio Girondo*. Antología, p. 9.

³⁶ PELLEGRINI. Nacimiento y evolución del movimiento surrealista, p. 643.

³⁷ PELLEGRINI. *Oliverio Girondo*. Antología, p.10. He aquí su bibliografía básica en libro. Libros de poesía: *El muro secreto* (1949); *La valija de fuego* (1952); *Construcción de la destrucción* (1957); *Distribución del silencio* (1966); *Escrito para nadie* (1989, póstumo); la poesía completa fue reunida en *La valija de fuego* (2001). Antologías: *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (1961); *Antología de la poesía viva latinoamericana* (1966); *Oliverio Girondo. Antología* (1964). Crítica de arte: *Artistas abstractos de la Argentina* (1955); *Panorama de la pintura argentina contemporánea* (1967); *Nuevas tendencias en la pintura* (1967). Ensayo: *Para contribuir a la confusión general* (1965). Prosa difícil de clasificar: *Teatro de la inestable realidad* (1964). Sus principales colaboraciones en revistas están en *Que* (1928-30), *Ciclo* (1948-9), *A partir de cero* (1952-6), *Letra y línea* (1953-4), *La rueda* (1967).

³⁸ Esa posición, por supuesto, era fácilmente legible por referencia a las polémicas literarias europeas. Había en ese sentido una motivación indudable para leerla, en tanto probaba la modernidad del espacio literario argentino y permitía reaprovechar numerosos argumentos de noble linaje. Ese sustrato es perceptible en los dos artículos polémicos de Osiris Troiani, publicados en las revistas *Capricornio* y *Contorno* en 1954 y 1955.

grupo más amplio de poetas, narradores y artistas ligados a la escena de vanguardia. Sus características permiten de hecho un contraste muy revelador respecto del espacio imaginario de intervención en el cual se posicionaba *Qué*, e incluso de las publicaciones de la vanguardia plástica. *Letra y línea* publicó tres números mensuales a fines de 1953 (octubre, noviembre y diciembre-enero) y uno último y rezagado recién en julio de 1954. Su misma aspiración de regularidad –en primer lugar– era muy poco habitual en las pequeñas revistas independientes. En la misma línea, la importancia que asignaron a la reseña de novedades no tiene comparación con las publicaciones anteriores que mencionamos: en *Qué* y *A partir de cero* directamente no hay. En el primer editorial, titulado “Justificación”, la revista consideraba como una de las funciones primordiales de una revista nueva la de realizar una “tarea discriminativa”; para cumplirla, 7 de las 16 páginas de ese número las ocupaba una guía de comentarios críticos sobre la oferta cultural del mes. Iban distribuidos en secciones con títulos prominentes y de fácil acceso: teatro, cine, artes plásticas, libros y revistas. Fue, de hecho, precisamente en la guía donde surgieron las polémicas que le dieron rápida visibilidad a la revista y a su director.³⁹ También la cantidad considerable de publicidad que acomodaron sus páginas –aunque no podamos saber qué porcentaje eran pagas⁴⁰– nos habla de un mismo proyecto: inserción e intervención transformadora.

Algo más general y significativo puede decirse del contenido de *Letra y Línea* recurriendo a las otras de su linaje vanguardista como término de comparación. *Qué*, como *La révolution surréaliste*, ofrecía “investigaciones”, “experiencias” y “trabajos” orgullosos de su cualidad informe. Esos materiales daban prueba de nuevas *maneras de hacer*⁴¹

³⁹ *Letra y Línea* inició polémicas “atendidas” con Julio E. Payró (crítico de arte de gran prestigio) y con la pequeña revista *Poesía Buenos Aires*. Respondió impugnaciones de Borges y Bioy Casares y Osiris Troiani (en representación de la izquierda “comprometida”). Disparó contra innumerables otros, tanto miembros de la revista *Sur* (como Eduardo Mallea, Silvina Ocampo, Ricardo Molinari, entre otros) como jóvenes escritores de diversas ubicaciones.

⁴⁰ No es raro que la publicidad responda a un “canje” de servicios o devolución de generosidades. Por otro lado, Miguel Brascó –colaborador de la revista– afirmó hace pocos años que había sido financiada por Oliverio Girondo. Véase WENER. *Líneas de tiempo*.

⁴¹ El término es habitual en la obra de Jacques Rancière. Puede verse RANCIÈRE. *Le partage du sensible*. Esthétique et politique, p. 14.

que carecían todavía (como decían los franceses) de “resultado alguno”; no eran todavía *productos*, se podría decir. Las revistas de la vanguardia plástica de los años ’40s, mucho más pulidas en su estilo, hacían ya de esas nuevas maneras de hacer el objeto de artículos argumentativos que las explicaban y justificaban, en tanto aspiraban a difundirlas en una comunidad de hacedores. En *Letra y Línea*, en cambio, tanto lo que se promueve como lo que se impugna ya es propiamente *obra*, es *producto*: las ideas y los valores generales no aparecen sino con referencia a objetos concretos de circulación mercantil –un libro, una obra de teatro, incluso una revista–, ante los que el consumidor de cultura debe *definirse*. Fuera de las reseñas, donde esto es evidente, la inmensa mayoría de los artículos difunde o impugna una figura individual (Francis Picabia, Wilfredo Lam, Oliverio Girondo, Eduardo Mallea, etcétera), cuyo valor es indistinguible de los objetos que circulan marcados por ese nombre; algún otro refiere una corriente artística (como la música dodecafónica) que es, en primer lugar, índice de uno o más nombres (ante todo el de Arnold Schoenberg, en este caso).

La “Justificación”, que delata la pluma de Pellegrini, promete “una perspectiva sobre todo lo que se desarrolla contemporáneamente en el mundo *en el plano del arte*”.⁴² Esta expresión de 1953 recuerda “el plano de la cultura” en el cual los surrealistas franceses habían acabado por aceptar –según entendía Pellegrini en 1950– cumplir una “función” y una “misión”. ¿Qué es ese “plano”? Es el espacio donde las *maneras de hacer* circulan bajo los parámetros de visibilidad y formalización que determinan las demandas de la institución artística y las del mercado correspondiente.

En ese plano ya no se invita al lector, como hacía *La révolution surréaliste* en 1924, a sumarse a las “experiencias” –o a formar una nueva célula, como hizo Pellegrini en Buenos Aires–, sino que se lo interpela en tanto consumidor: un consumidor amenazado por “la confusión reinante”.⁴³ Es por eso que la crítica toma un lugar central, cuando parecía en las antípodas del registro de *Qué* y muy lejos de las revistas de vanguardia. En años redefinición discursiva de las fronteras y jerarquías entre modos de apropiación, la crítica fue una plataforma estratégica de intervención. Esto lo advirtieron los miembros de *Contorno* (1953-59),

⁴² JUSTIFICACIÓN, p. 1. Subrayado mío.

⁴³ LATORRE. El caso Bernárdez, p. 4.

que simboliza la renovación de la crítica en la historia literaria argentina, no menos que los grandes diarios, que ampliaron y modernizaron sus secciones de reseñas en esta década.⁴⁴

En enero de 1954, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares publicaron una reseña del tercer número de *Letra y Línea* en la revista *Buenos Aires Literaria*. Satírica y virulenta, compuesta con dosis parejas de agudeza y mala fe, “De aporte positivo” apareció firmada por H. Bustos Domecq, el seudónimo que habían usado durante la década anterior para escribir cuentos policiales. El episodio debe leerse como una señal de la visibilidad creciente de las pequeñas revistas jóvenes en general –que la nota refiere sobre el final– y del estilo particular de *Letra y Línea*; los reseñistas, mediante “el consabido procedimiento de la inversión”⁴⁵ lo bautizan “tono ponderado”.⁴⁶ Desde la perspectiva de Pellegrini, que publicó una breve respuesta satisfecha en la última página del cuarto y último número de la revista, no podemos menos que considerarla también como una bienvenida al “plano de la cultura”.

Bibliografía

ADAMSON, Walter L. *Embattled avant-gardes: modernism's resistance to commodity culture in Europe*. Berkeley: University of California Press, 2007.

ARLT, Roberto. *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, 1920.

BORGES, Jorge Luis. Arte de injuriar. *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, 1953. p. 145-155.

BORGES, J. L.; BIOY CASARES, A. De aporte positivo. In: BORGES, J.L. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1979.

BRAMBLE, John. *Modernism and the occult*. New York: Palgrave, 2015.

⁴⁴ Sobre la renovación literaria de los años '50, puede verse el ensayo contemporáneo de RODRÍGUEZ MONEGAL, o los más recientes de AVARO Y CAPDEVILA o ACHA, entre muchos otros. Sobre la transformación de las secciones de reseñas en el marco de un análisis de la creciente función jerarquizadora y desmercantilizadora de la crítica, véase mi artículo “Estrategias para entrar y salir del mercado. La revista *Bibliograma* (1953-1957) y la renovación de la crítica argentina en los años '50”.

⁴⁵ BORGES. Arte de injuriar, p. 152.

⁴⁶ BORGES; BIOY CASARES. De aporte positivo, p. 371.

BRETON, André. *Los manifiestos del surrealismo*. Trad. Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.

BRETON. Refuse d'inhumer. *Un cadavre* (panfleto). Paris: Imprimerie spéciale du Cadavre, 1924. Disponible en: <http://www.andrebretton.fr/work/56600100143070>.

BRETON. Second manifeste du surréalisme. *La révolution surréaliste*, v. 12, p. 1-17, Dic. 1929. Disponible en: <<http://inventin.lautre.net/livres/La-revolution-surrealiste-12.pdf>>.

BUONOCORE, Domingo. Editores de la década 1920-1930. In: _____. *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*. Buenos Aires: Bowker Editors, 1974.

DELGADO, Verónica; ESPÓSITO, Fabián. 1920-1937. La emergencia del editor moderno. In: DIEGO, José Luis (Ed.). *Editores y Políticas Editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

DESNOS, Robert. Troisième manifeste du surréalisme. Disponible en: <<http://inventin.lautre.net/livres/Manifeste-du-surrealisme-3e-Desnos.pdf>>.

GÉRARD, Francis. L'état d'un surréaliste. *La révolution surréaliste*, v. 1, p. 29-30, 1924.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

GUTIÉRREZ, Leandro H.; ROMERO, Luis Alberto. Sociedades barriales, bibliotecas populares y cultura de los sectores populares: Buenos Aires, 1920-1945. *Desarrollo Económico*, v. 113, p. 33-62, 1989.

HERZOVICH, Guido. Estrategias para entrar y salir del mercado. La revista *Bibliograma* (1953-1957) y la renovación de la crítica argentina en los años '50. *Orbis Tertius*, v. 20, n. 2, 2015.

HUYSEN, Andreas. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana UP, 1986.

JUSTIFICACIÓN. *Letra y Línea* 1, p. 1, 1953.

LA EDITORIAL. Sitio de Editorial Argonauta. Disponible en: <<http://www.editorialargonauta.com.ar/editorial.html>>. Acceso en: 15 nov. 2015.

LA RÉVOLUTION surréaliste, Paris, v. 1, 1924.

LATORRE, Carlos. El caso Bernárdez. *Letra y Línea*, v. 1, p. 4, 1953.

MARÍN, Horacio R. Apuntes para una historia del psicoanálisis en Argentina. *Asclepio*, v. 47, p. 81-100, 1995.

MARTINS, Floriano. Apuntes sobre el surrealismo en el continente americano. In: _____. *Un nuevo continente. Antología del surrealismo en nuestra América*. Caracas: Monte Ávila, 2008.

MATURO (de Sola), Graciela. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967.

MÉNDEZ CASTIGLIONI, Rubén Daniel. Aldo Pellegrini, surrealista argentino. 2000. Tese (Doutorado em Letras) – Pontificia Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000. Disponible en: <<http://chasqueweb.ufrgs.br/~rdcastiglioni/tesis.pdf>>.

MINGUZZI, Armando V. La revista *Qué*: prácticas editoriales y liaciones estéticas en el inicio del surrealismo argentino. In: DELGADO, V.; MAILHE, A.; ROGERS, G. (Coord.). *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plata: Edulp, 2014. p. 221-242.

NADEAU, Maurice [1944]. *Histoire du surréalisme*. Paris: Seuil, 1964. Disponible en: <<http://lib.freescienceengineering.org/view.php?id=816457>>.

NICHOLSON, Melanie. *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton's Ghost*. New York: Palgrave Mcmillan, 2013.

OLARRA JIMÉNEZ, Rafael. *Espasa-Calpe*: Manuel Olarra, un editor con vocación hispanoamericana. Buenos Aires: Dunken, 2003.

PELLEGRINI, Aldo. Nacimiento y evolución del movimiento surrealista. *Cursos y conferencias*: Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores, v. 38, n. 226-227-228, p. 642-664, ene.-feb.-mar. 1951.

PELLEGRINI, Aldo. *Oliverio Girondo*. Antología. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1964.

PEQUEÑO esfuerzo de justificación colectiva. *Qué*, v. 1, p. 1-2, 1928.

PONGE, Robert. A crítica de Aldo Pellegrini: o elogio ao Ilustre Desconhecido. In: CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1996. p. 163-176.

PONGE, Robert. Entrevista por Luciana Hidalgo e Nara Machado. *Alea*, v. 4, n. 1, p. 119-132, Jan.-Jun. 2002.

PRETEXTO. *Qué*, 1, p. 2, 1928.

PRIETO, Adolfo. Boedo y Florida. *Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1969. p. 29-56.

PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible*. Esthétique et politique. Paris: La Fabrique, 2000.

RESPUESTA. *Qué*, v. 2, p. 2, 1930.

RIVERA, Jorge B. *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel, 1998.

SÁNCHEZ, Gustavo. El surrealismo europeo en la poesía de Aldo Pellegrini. In: DUBATTI, Jorge (Ed.). *Comparatística*. Estudios de literatura y teatro. Buenos Aires: Biblos, 1992.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

SEMPERE, Antonio. *Manuel Aguilar, mítico editor: síntesis de su biografía*. Buenos Aires: Dunken, 2003.

TROIANI, Oriris. Fin de un diálogo de sordos. *Contorno*, v. 5, n. 6, p. 55-57, 1956.

TROIANI, Osiris. Epístola a los surrealistas. *Capricornio*, v. 5, p. 18-23, 1955.

VELARDE, Max. *El editor Domingo Viau y otros escritos*. Buenos Aires: Alberto Casares, 1998.

WENNER, Liana. Líneas de tiempo. *Radar Libros*, v. 11, Ene 2015. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5506-2015-01-11.html>>. Acceso en: 15 ene. 2015.