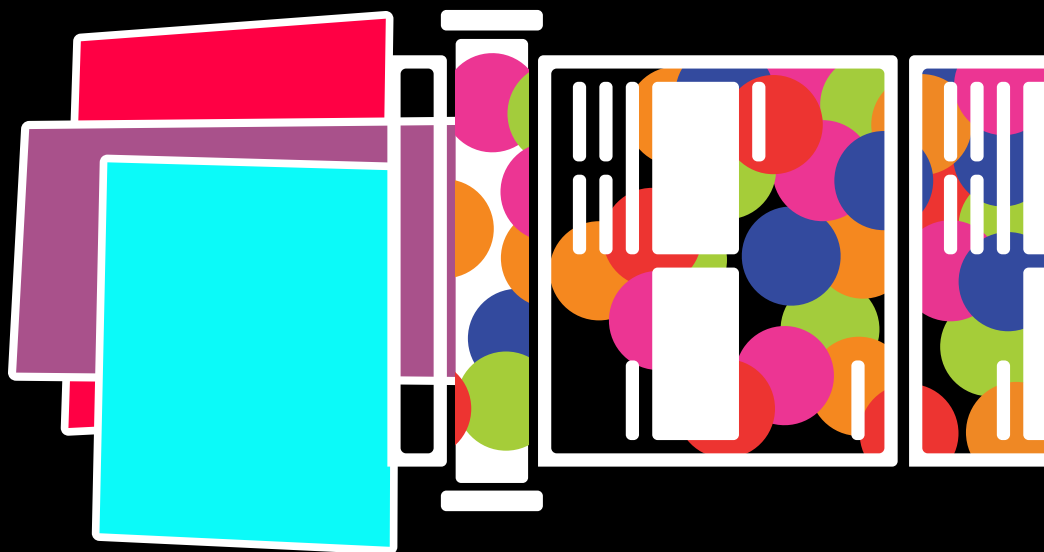


REVISTAS, ARCHIVO Y EXPOSICIÓN

PUBLICACIONES PERIÓDICAS ARGENTINAS
DEL SIGLO XX

Verónica Delgado y Geraldine Rogers (coordinadoras)



REVISTAS, ARCHIVO Y EXPOSICIÓN

PUBLICACIONES PERIÓDICAS ARGENTINAS
DEL SIGLO XX

Verónica Delgado y Geraldine Rogers (coordinadoras)

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata

Edición: Libros de la FaHCE

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Tapa: D.C. V. Leandra Larosa

Editora por Prosecretaria de Gestión Editorial y Difusión

Natalia Corbellini

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2019 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1805-5

Colección Colectivo Crítico, 5

Cita sugerida: Delgado, V. y Rogers, G., (Coords.). (2019). *Revistas, archivo y exposición: Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Colectivo Crítico ; 5). Recuperado de <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/148>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Índice

<u>Introducción.....</u>	<u>7</u>
<u>Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición</u> <u><i>Geraldine Rogers</i>.....</u>	<u>11</u>
<u>Lecturas de lo nuevo en <i>Fiesta</i> (1927-1928),</u> <u>revista de jóvenes distinguidos y afrancesados</u> <u><i>Margarita Merbilhaá</i></u>	<u>29</u>
<u>¿Cómo se hace un libro de cuentos? Literatura y prácticas</u> <u>editoriales en <i>La Vida Literaria</i></u> <u><i>Verónica Delgado</i>.....</u>	<u>49</u>
<u>Museo de un género en declive: la revista</u> <u><i>Poesía</i> de Pedro Juan Vignale (1933)</u> <u><i>María de los Ángeles Mascioto</i></u>	<u>73</u>
<u><i>Los Anales de Buenos Aires</i> y su director, Jorge Luis Borges</u> <u><i>Annick Louis</i>.....</u>	<u>93</u>
<u>La revista <i>Cabalgata</i> (1946-1948) y el “mundo editorial”</u> <u><i>Federico Gerhardt</i>.....</u>	<u>119</u>
<u>La revista <i>Ciclo</i>: entre la declinación del manifiesto</u> <u>y el deseo de una nueva crítica</u> <u><i>Verónica Stedile Luna</i></u>	<u>145</u>

<u>La invención del lector alegre: antes del <i>boom</i>, <i>El Grillo de Papel</i> (1959-60) <i>Guido Herzovich</i>.....</u>	<u>171</u>
<u>Vanguardia sesentista y consumo cultural: <i>Primera Plana</i>, entre Berni y el <i>boom</i> <i>Silvia Dolinko</i></u>	<u>197</u>
<u><i>Lezama</i> (2004-2005). Reconfiguración de las discusiones sobre política y cultura <i>Diego Poggiese</i>.....</u>	<u>217</u>
<u>Recursos para la investigación. Repositorios digitales: La democratización del acceso a las publicaciones periódicas en <i>Ahira</i> y <i>AméricaLEE</i></u>	
<u> Introducción</u>	
<u> <i>María de los Ángeles Mascioto, Verónica Stedile Luna</i></u>	<u>247</u>
<u> <i>AméricaLEE</i></u>	
<u> <i>Karina Jannello</i>.....</u>	<u>253</u>
<u> <i>AhiRa</i></u>	
<u> <i>Soledad Quereilhac</i>.....</u>	<u>257</u>
<u> Entrevista</u>	<u>265</u>
<u>Los autores</u>	<u>281</u>

La invención del lector alegre: antes del boom, *El Grillo de Papel* (1959-60)

Guido Herzovich

Las revistas literarias (dos ediciones agotadas nos autorizan la sospecha) pueden, asimismo, llegar a ser algo más que áridos matrotretos de culta política –mal llamada política de la cultura– en donde, a fuerza de hacer la exégesis del arte, no se da al lector una sola prueba válida de que ese arte exista. Ocurrencia que, no por ser contradictoria, deja de ser aburrida. (Castillo, 1960a, p.10).

El Grillo de Papel sacó seis números prolijamente bimestrales a lo largo de un año, entre octubre de 1959 y octubre-noviembre de 1960. Frente a la irregularidad proverbial de las revistas literarias argentinas, esto ya suponía un tipo de inserción ambiciosa. A poco de publicado el número aniversario, la censura del gobierno de Arturo Frondizi clausuró Stilcograf, la empresa que imprimía esta y otras revistas de izquierda; una de ellas era *Gaceta Literaria*, más cercana al Partido Comunista, donde de hecho habían participado brevemente los jóvenes creadores de *El Grillo*. Ambas revistas renacieron rebautizadas a los pocos meses: *Gaceta* reformulada en *Hoy en la cultura*; la que nos ocupa, idéntica en diseño y proyecto y portando alusiones que evidenciaran la continuidad, como *El*

Escarabajo de Oro a partir de mayo/junio del '61 y en otros 48 números hasta 1974. Entre 1977 y 1986 Abelardo Castillo, animador y pluma principal de las anteriores, co-dirigió 14 números de una tercera revista, *El Ornitorrinco*, más diversa por contexto que por vocación. Si se admite tomarlas en conjunto, como a menudo se ha hecho, constituyen uno de los proyectos de revista literaria más prolongados de la historia argentina, meritorio a pesar de que el estándar –huelga decirlo– es bastante modesto.

En cierto sentido, *El Grillo de Papel* ejemplifica bien la génesis, en el campo cultural, de lo que suele llamarse “nueva izquierda”, una variedad de pequeños grupos que aparecieron en estos años, desprendidos por lo general de los principales partidos de izquierda con críticas tanto al autoritarismo como al reformismo de sus conducciones (Torti, 2007, p. 10-15). En *El Grillo* esa marca es inequívoca y deliberada: si hacen de la polémica con la “política cultural” del PC una seña de identidad, es para diferenciarse no menos que para mostrarse íntimamente ligados.¹ Por eso es comprensible que el grueso de los observadores de la revista haya puesto el ojo en su apropiación de la idea sartreana de compromiso (Romano, 1986; Blanco, 2004), en la relación con *Gaceta* y con el PC (Grande Cobián, 2006), en algunas de sus estrategias de intervención polémica (Stapich, 2006) y en su modo de articular las exigencias que se derivan de encolumnarse en una causa colectiva (ya fuera del Partido o “la causa del hombre”) con la creatividad individual (Calabrese 2005/2006; Sarlo, 2001, p. 102).

¹ Así, por ejemplo, los tres libros que reseñan en el primer número son de autores con posiciones de izquierda diferenciadas: novelas de David Viñas (de la izquierda independiente) y de Pedro Orgambide (director de *Gaceta Literaria*) y un libro de poemas de Julio Huasi (editado por el PC y prologado por Raúl González Tuñón, cuya afiliación era conocida).

En el puñado de artículos que se le han dedicado, es de rigor constatar –con verdad decreciente– la moderada atención crítica que estas revistas lograron concitar. Para darle sentido, Sylvia Saíta (2016) propuso hace poco dos hipótesis, que derivan ese desinterés del que produce en la crítica especializada la obra literaria de algunas de sus figuras: en primer lugar, la de sus hacedores principales, Abelardo Castillo, Liliana Heker y Sylvia Iparraguirre, sin embargo “muy leídos por fuera de los circuitos académicos, reconocidos por el gran público y los premios nacionales e internacionales” (p. 314); en segundo lugar, el olvido reciente de Julio Cortázar, que fue en efecto un “interlocutor principal –para el elogio o el debate ideológico– de las tres revistas, principalmente de *El Escarabajo de Oro*” (p. 314-5). La agudeza de esa constatación más bien dobla la apuesta de una explicación por venir, que deberá dar razón de esa contigüidad de desintereses.

Aunque no es eso lo que se propone este artículo, tal vez pueda ofrecer una contribución oblicua. Parte de la dificultad de análisis que presenta *El Grillo de Papel* es que ni por la evaluación de su posicionamiento político ni por la exégesis de su intervención estética ha sido posible mensurar su importancia histórica. Mi impresión es que para entender el rol histórico de la revista es necesario jerarquizar un conjunto de elementos que han sido considerados superficiales respecto del corazón de su identidad política o estética. Elisa Calabrese habló de

la tensión provocada por el contraste entre un contenido que expone la emergencia de una actitud políticamente combatiente, abiertamente antiimperialista, signada por la noción sartreana de compromiso cuyo vector fundamental era la relación entre literatura y política, y la índole desacartonada, informal y artesanal de las modalidades que la expresan (2005/2006, p. 44).

Pero si en lugar de oponer contenido y forma los pensamos en conjunto, lo que aparece no es una tensión sino una ubicación inédita: lo que diseña *El Grillo de Papel* es un tipo de lector, o mejor, un consumidor de cultura que “habita” un espacio hasta entonces vedado. La revista refirió ese lugar –la experiencia de habitarlo o acaso su justificación– con el término “alegría”.

Este artículo analiza las condiciones, características y consecuencias de la construcción de ese lector alegre. En otros términos, discute el modo de apropiación particular de la literatura que construye la revista no sólo a partir de sus contenidos y formas, ideas y tonos, sino también por el modo en que inscribe la literatura en un conjunto de prácticas y elabora un modo de vivirlas. Dicho del modo más sencillo, se trata de un consumidor a la vez comprometido y alegre, que no resigna ni la trascendencia utópica ni la intensidad del instante precario; un consumidor “desalienado”, en el sentido de que encuentra, en el presente y dentro del mercado, a partir de la potestad con la que selecciona y descarta entre lo que hay, una imagen de sí mismo en la que puede y quiere reconocerse.

En el primer apartado discuto la lógica temporal que subyace a esa experiencia. A partir de un análisis detallado del ensayo más importante de Abelardo Castillo en estos primeros números, muestro de qué modo su razonamiento a la vez enfrenta y suspende algunas disputas básicas del campo de la izquierda en relación al arte, como la relación arte/sociedad o la educación cultural de las masas. Esa suspensión, cuya garantía en última instancia es el optimismo posterior a la Revolución Cubana, permite a la vez conservar el horizonte utópico y rehabilitar los términos fundamentales de la estética burguesa, que la revista juzga todavía necesarios para enfrentar la situación del escritor argentino en 1960: dentro del mercado del libro, en una sociedad de masas capitalista.

En el segundo apartado, para contextualizar el rol histórico del “lector alegre”, presento brevemente algunas de las líneas de corte más importantes en los modos de apropiación² de la literatura entre los intelectuales jóvenes de los años ’50. Propongo que la rápida transformación de la esfera literaria en la década anterior, por obra del peronismo y la explosión del mercado editorial, favoreció un modo de apropiación serio y solemne (“comprometido”) para oponerse tanto a la lógica del “juego” (adjudicada a la literatura de la élite liberal) como al “entretenimiento” (adjudicado a la creciente literatura de masas).

En el tercer apartado describo el modo de apropiación que construye *El Grillo de Papel* y las implicaciones de su “alegría” mediante un análisis de diversos elementos de la revista, del uso visual de “grillos” a las listas de recomendaciones. Discuto estas últimas en función de un giro mayor en la construcción de una identidad de grupo: de la delimitación de un conjunto restringido y diferencial de artefactos o referencias legítimas, a la elaboración de un modo de apropiación que permite expropiar y legitimar artefactos pertenecientes a circuitos culturales heterogéneos, de la literatura oficial a la cultura de masas. Por razones de espacio y de tiempo, las conclusiones no llegan todavía hasta donde eventualmente me gustaría llevarlas: a pensar el “lector alegre” de *El Grillo* en relación a las transformaciones del estatuto y de los modos de apropiación de la literatura entre 1955 y 1965, tan notables que suelen referirse como un “Boom”.

² Entiendo que “modo de apropiación”, término corriente en sociología de la cultura, supone un uso (un conjunto de prácticas vinculadas a un tipo de artefacto) más o menos socialmente regulado, que en tanto se vuelve reconocible –estableciendo relaciones más o menos precisas con otros usos– puede cumplir una función identitaria. Véase, por ejemplo, Lahire (1993, pp. 18-19).

La estética del “mientras tanto”

En el tercer número de la revista, marzo/abril de 1960, páginas 10 y 11, Castillo publicó un ensayo que es imposible no leer en contigüidad con la razón de ser de la revista. Se trata, por eso, de un posicionamiento que necesitaban hacer, que seguramente –después de dos números agotados, cierta repercusión y polémica– se esperaba que hicieran.

Según parece, la escisión de seis miembros de *Gaceta Literaria*, cuatro de los cuales formaron luego el primer comité de *El Grillo de Papel*,³ se debió al “repudio oficial del comunismo soviético y argentino al Premio Nobel de Literatura del año 1958, otorgado a Boris Pasternak” (Grande Cobián, 2006, p. 13). Virtualmente desconocido hasta entonces, Pasternak había publicado *Doctor Zhivago* apenas el año anterior, en un episodio que es una muestra a escala de la cultura durante la guerra fría: censurada en la Unión Soviética y contrabandeada para publicarse primero en traducción italiana, antes de que saliera de imprenta el editor Feltrinelli ya había vendido los derechos para otras dieciocho lenguas.⁴ Se volvió un best seller mundial y su onda expansiva polarizó enseñada la discusión, entre la condena política del caso y aquellos que afirmaban la legitimidad de un juicio estético que se permitiera obviar esa dimensión. Entre estos últimos se encontraban los fundadores de la revista.

El artículo se titula “Ir hacia la montaña o hacer que venga”; la montaña aquí es el lector. Pero la intervención de Castillo es

³ Abelardo Castillo, Arnoldo Liberman, Oscar Castelo, Víctor E. García. Los dos que no llegaron al primer comité eran Luisa Pasamanik y Humberto Constantini.

⁴ Los documentos desclasificados por la CIA en 2014 prueban que gestionó la primera publicación en ruso, compró y distribuyó miles de copias en varias lenguas por toda Europa y llevó adelante un enorme operación internacional para que ganara el Nobel.

también, y necesariamente, un posicionamiento respecto de las “interrelaciones del arte y la sociedad”, que era en efecto el problema de fondo que mantenía a los hacedores de *El Grillo* a cierta distancia de la política cultural del PC. De la naturaleza de esas “interrelaciones” debían derivarse, en última instancia, tanto los límites legítimos de la libertad del artista (si afiliarse o no, etc.) como sus opciones estéticas (sobre todo la cuestión del realismo). Pero se trataba, además, de un gran interrogante de la modernidad, acaso el principal divisor de aguas en el campo de la estética durante el siglo XX –y particularmente dentro de la izquierda–, al que se habían abocado algunas de las mejores mentes de varias generaciones. Sentar posición era imprescindible y difícil, en tanto se trataba de balancear exigencias contrapuestas, podríamos decir, por su propia lógica temporal: las que se derivaban del horizonte utópico y las demandas que imponía, aquí y ahora, la esfera burguesa del arte y el mercado argentino del libro a los que persiguieran una actividad y una identidad de escritor. La sinuosidad del argumento, que es en sí misma significativa, exige una glosa exhaustiva antes de pasar al análisis.

El ensayo comienza con un axioma que adjudica a *Orden y anarquía* de Herbert Read (traducido por primera vez el año anterior): el proceso artístico y el social siguen líneas paralelas. “Suponer que el arte no testimonia las necesidades históricas de la especie, equivale a suponer que un hombre, por el solo hecho de escribir versos o componer música, tiene vivencias de silfo, o de arcángel”. Pero eso no supone, “aquí y ahora”, que “pueblo –o sociedad, o cuerpo político, o comunidad–” y artistas se asimilen o se integren completamente. “La flagrante contradicción del artista revolucionario es carecer de público”. El nivel del público depende de la realidad económica, pero “las interrelaciones del arte y la sociedad son (...) intrincadas”. El artista no puede “educar a las

masas”. “Afirmamos, sí, que la obra de arte contribuye a elevar la cultura, pero negamos que se lo proponga. Lo bello de una fábula nunca será la moraleja”. Además “el pueblo no lee. Y la eficacia del arte –ideológico, crítico, pedagógico, revolucionario o como quiera llamárselo– está condicionada irremediabilmente por el radio de su acción”. Por eso, no hay que preguntar “para qué se escribe” (como Sartre en *¿Qué es la literatura?*, agrego yo) sino “quién nos lee”. Respuesta: muy pocos y pertenecientes a la burguesía, pequeña burguesía o estratos superiores del proletariado, lo que ya depende de “factores económicos”. Esto tiene diversas causas: entre los “estratos menos desarrollados”, una competencia desleal (que Castillo especifica recién un poco más adelante); entre “las clases intelectualmente más desarrolladas”, la competencia de la literatura extranjera; esta última es “leal” porque los escritores argentinos “somos capaces de mediocridad”. Pero también el público es mediocre porque “se ha hecho del mal gusto una necesidad artificial, creada a fuerza de digest’s, panfletos y radionovelas”. Con todo, a pesar de estar en manos de la burguesía, es posible utilizar “el cine, la televisión, la radio” para ampliar la influencia de la obra de arte, como han hecho “Varela, Manauta, Sábado, Viñas, Beatriz Guido”. También son importantes el teatro, las revistas literarias (“dos ediciones agotadas nos autorizan la sospecha”), las lecturas públicas. No se trata de “vulgarizar” sino de elevar la calidad (idea que no se explica). “Al hablar de calidad y difusión, ya lo hemos dicho, no perdemos de vista el problema-raíz de nuestra realidad social”; ocurre que “las interrelaciones del arte y la estructura económica de los pueblos son confusas; pero ¿esto quiere decir que no existan? En absoluto. El hecho de que sean intrincadas, si hemos de ser rigurosos, no hace más que probar su existencia. De todos modos estamos seguros de algo: una verdadera obra de arte influye más, infinitamente más sobre las estructuras económicas

de lo que puede influir, sobre ellas o sobre nadie, un desconocido mamarracho”. Pero “se nos preguntará: ¿cuál es la función específica del arte?, ¿cuáles, los términos del compromiso?”. Respuesta: “nos plantamos ante cualquier tipo de limitación creadora” porque “el arte, siempre, por virtud de su propia naturaleza, es social y concretamente útil; aunque no se lo proponga”. La confusión está en creer que ciertas obras (aquellas que no son socialmente útiles, según se infiere) también son “el arte”, cuando en rigor no lo son. Sin embargo, atribuirle “irreversible eficacia” a la obra de arte, ¿supone acaso desentenderse de los motivos que inducen a producirla? No; pero los motivos no garantizan nada, porque “el arte, imprevisible, se parece a la olla de las brujas: su prodigio no depende de fórmulas rigurosas sino de la magia con que se revuelve el caldero”. “Y la utilidad, la revolucionaria utilidad del arte, es su belleza” (Castillo, 1960a, pp. 10-11).

Como espero que se advierta en la glosa, los diversos hilos del problema van formando una especie de trenza, aparecen en primer plano, pasan a segundo plano en un giro del argumento, vuelven a ascender. Está la cuestión de las “interrelaciones” entre arte y estructura económica: la formulación sugiere que son plurales y recíprocas, en cualquier caso son “confusas” e “intrincadas” y por lo tanto no sirven de guía para el escritor. Está la cuestión de las intenciones del artista, pero estas no inciden ni sobre el aspecto artístico ni el revolucionario de las obras. Está la composición del público que lee o puede leer, del que sólo se sabe que no es popular y por lo tanto no supone para el escritor una demanda exterior, ajena a su propio habitus de clase. Está el nivel cultural de ese público y sus preferencias de consumo, bajo aquél y pobres estas, pero no dependen ni de la voluntad ni de la actividad literaria del escritor; la literatura puede mejorarlo sólo si no se lo propone, de lo que parece deducirse que su lección clave ha de ser la cualidad

desinteresada de la experiencia estética. Están, por otro lado, las estrategias concretas que podrían ampliar el público, probadas con éxito por unos pocos. Por último está la cuestión, que podría ser clave para los escritores, de la cualidad artística de las obras, en tanto todo el problema de su función social, ante la imposibilidad de transformar la estructura económica o la preferencia del lector, va cargado a la cuenta de su “calidad”, de su “belleza”. En ese punto aparece la magia.

Se trata, por supuesto, de un acto deliberado de mistificación, por decirlo con un término de época. Todo conduce a un lugar oculto, o protegido, y desde ese lugar la frase final reordena en reversa la discusión. Pero no hay ningún elemento que permita saber qué es la belleza o de qué modo sirve fines revolucionarios, porque lo que propone el ensayo es proteger su gratuidad (su imprevisibilidad).

Acaso la metáfora de la trenza debería funcionar al revés: con ostentosa parsimonia, que es parte central de su encanto, bajo la figura del que se ve obligado, “antes que nada”, a aclarar confusiones, Castillo avanza como si desenredara. Una de sus estrategias es desmentir las dos posiciones extremas y opuestas frente a un cierto problema: suponer que el poeta existe en el éter es tan falso como declararlo indistinguible del pueblo; afirmar que el artista debe elevar el nivel cultural de las masas es absurdo, pero negar que lo hace también. Entre las dos formas negadas, sin embargo, no llega a cuajar la solución más precisa que esperamos. Consigue un efecto similar enumerando con displicencia términos en disputa alrededor de un concepto clave: el arte que reclaman otros grupos de izquierda es “ideológico, crítico, pedagógico, revolucionario o como quiera llamárselo”; y su destinatario es el “pueblo –o sociedad, o cuerpo político, o comunidad”. Como sabemos, habían corrido ríos de tinta entre estos términos, sangre en algún caso también.

Una tercera estrategia aparece en este magistral *trompe-l'oeil* retórico, que constituye el corazón del ensayo: “una verdadera obra de arte influye más, infinitamente más sobre las estructuras económicas de lo que puede influir, sobre ellas o sobre nadie, un desconocido mamarracho” (Castillo, 1960a, p. 10). Nada es aquí lo que parece. La frase vuelve cuantitativa una pregunta que se pretendía cualitativa; y al supeditar la influencia a la circulación y la circulación a la calidad, posterga el interrogante político que inspiraba todo el problema. Lo que esta formulación niega es que el arte pueda ser ideología, cómplice de la opresión; si descubriéramos que una obra lo es, sabríamos que no es arte. La fórmula, sin embargo, debe mantenerse vacía de contenido (gracias al pase de magia) para no evidenciar su lógica totalitaria.

En todos los casos, lo queda luego de cada operación no es un saber más preciso sino zonas programáticas de indefinición, que abren a su vez nuevas zonas de definiciones, en tanto vuelven habitables espacios hasta entonces vedados. Detrás de cada una de esas zonas hay el mismo hiato temporal, que el primer Editorial de la revista ya expresaba con claridad:

Nosotros –escritores, dramaturgos, poetas– también esperamos el algún-día en que, cada hombre, pueda ocupar en la sociedad el lugar que le corresponda; pero no ignoramos que, mientras tanto, hemos de condicionar los medios que nos arrimen a la utopía (“Editorial”, 1959, p. 2).

El escritor no puede corregir por medio de su literatura ni la estructura económica ni la realidad del lector. Puede en cambio ocuparse, “mientras tanto”, de escribir bien para ampliar su público. Con todo, reivindicar la circulación efectiva no era precisamente un valor moderno; en 1960, aún en los círculos de izquier-

da, sugería antes *bestsellerismo* que vocación popular. También a eso se debe el recorrido sinuoso del argumento.⁵

La preeminencia del “mientras tanto” por sobre “el algún-día” es por definición temporaria: viene garantizada por la confianza histórica que sucedió a la entrada de Fidel a La Habana y caducará, como máximo, el día de la revolución argentina. La refrenda, en el presente local, la “sospecha” (autorizada en parte por dos ediciones agotadas, como se lee en el epígrafe) de que no sólo existe un público lector, sino que además se les parece bastante. Como se verá en el próximo apartado, muy poco antes esa sospecha parecía infundada entre los jóvenes intelectuales, menos por ceguera frente al vertiginoso movimiento editorial de la década que por el tipo de exigencias que interponían a su evaluación.

Por ese hiato temporal, sin embargo, reingresan a través de los principales textos programáticos los conceptos clave de la estética burguesa. *Belleza*: “La belleza, la única, la auténtica, siempre es revolucionaria” (“Editorial”, 1959, p. 2). *Calidad*: “La calidad artística (...) es una urgencia” (“Editorial”, 1959, p. 2). *Genio*: “Lo irremplazable, lo no prescindible de un poeta, es su genio” (Castillo, 1960b, p. 7). *Talento*: “el problema de las letras argentinas es

⁵ Cinco páginas antes de este ensayo, significativamente, el humorista Quiño había dado una imagen opuesta de la revista, más acorde tanto a los mitos de la modernidad literaria como a los de la cultura nacional. En un reportaje visual donde sus respuestas son dibujos, ante la pregunta “¿Cómo ve Ud. al *Grillo de Papel*?”, Quiño había hecho un viejo barbudo con túnica y un dedo en alto, dirigiéndose al desierto desde una pequeña tarima (3, p.5); porque la idea de “predicar en el desierto”, en literatura, en un país que sus dirigentes y literatos habían imaginado precisamente como un desierto, era indudablemente un cumplido. Un lustro antes, la pequeña revista *Ciudad* (1955-56), más liberal que católica, había salido a la calle bajo este lema: “En Argentina, país nuevo, inmenso arenal inconquistado, se han precisado hombres con garras de ‘pioneers’ para fundar en el terreno de la cultura”, afirmaba su director, Carlos Manuel Muñoz en la nota de apertura (5). Sobre *Ciudad*, véase Herzovich (2017).

la mediocridad. Pensando en un remedio más eficaz que el mejor prólogo, se nos ocurre uno: el talento” (“Los prólogos”, 1960, p. 13). *Individualidad*: “El estilo, la técnica de un creador, su lenguaje, son por supuesto tan inalienables como su concepción del mundo, y se dirá que hace buen uso de ellos en la medida que le sirvan para expresarse con belleza, es decir, en la medida que sea artista” (Castillo, 1960b, p. 6). *Eternidad*: “Entiendo que lo sensato es aceptar ahora, como siempre, que ciertos creadores –los que en virtud de su importancia expresen mejor, satisfagan mejor, las exigencias de nuestro tiempo– perdurarán en la memoria de los hombres” (Castillo, 1960b, p. 6).

También a la confianza con que Castillo se recuesta sobre esta serie de términos hechizados, y construye a través suyo su autoridad –su voz de autor–, se debe la dificultad de la crítica para leer con algún provecho su intervención estética, que sin embargo fue tan influyente a través de sus revistas, de sus talleres, de su presencia pública. ¿Qué podría decir la crítica argentina contemporánea, fascinada por el “primero, publicar; después, escribir” de Osvaldo Lamborghini, de un exabrupto como éste: “nos parece absurdo jugar a vanguardistas si antes –necesariamente antes– no se ejemplifica con buena poesía”? (Castillo, 1960b, p. 6)

Con la literatura no se juega

Algunos años antes de que saliera *El Grillo de Papel*, un grupo más o menos heterogéneo de escritores de vanguardia pergeñó el mensuario cultural *Letra y línea*, que publicó ensayos y reseñas en cuatro números, entre fines de 1953 y 1954. Honrando la reflexividad proverbial de las artes modernas, sus hacedores ventilaron en la contratapa del segundo número, en forma de “Diálogo entre nosotros”, algunas de sus discusiones sobre el estilo de la revista. Conversan allí, en una suerte de teatro filosófico, “O” –casi con

toda seguridad Osvaldo Svanascini, poeta, crítico de arte y secretario de la revista– y su director: “A.P.”, Aldo Pellegrini, poeta, traductor, crítico y gran promotor del surrealismo y de las vanguardias en general. Notando que las revistas literarias “tienen la costumbre de morirse (...) por falta de dinero”, “O” trata de explicarse el desinterés del público:

En general, las revistas literarias aburren. Los temas despiertan ecos sólo en capillas poco pobladas, los artículos son largos, graves y mal humorados. (Véase LETRA Y LÍNEA, N°1). Se nos ocurre que hasta que no aprendamos a hacer revistas a la vez buenas y amenas –y casi juraríamos que cada día nos alejamos más de ese ideal– conviene colocarles a las actuales y próximas un tubo de aire que las haga más respirables. (“Diálogo entre nosotros”, 1953, p. 16)

Ese “tubo”, en este caso, era una sección de misceláneas ligeras y graciosas que quedaba inaugurada en esa misma contratapa. Notablemente, la respuesta Pellegrini (“Diálogo entre nosotros”, 1953, p. 16) –que tenía veinte años más que la mayoría de los jóvenes colaboradores– no arremetió contra la caracterización del primer número de la revista (aburrida, malhumorada) sino contra la supuesta virtud de las cualidades opuestas: “Creo, por el contrario, que en el mal humor reside lo mejor de esta revista. ¿Qué significa el buen humor? La gran virtud del conformismo. Estamos cansados de buen humor, de buenas maneras, de aceptación dócil, de tubos que transportan aire rarificado. El mal humor nos obliga a trasladarnos al aire libre y puro. El mal humor es la gran higiene”.

Durante los años cincuenta la “amenidad” o el “buen humor” aparecieron a menudo o bien como rasgos aristocráticos de una literatura de salón (de ahí las “buenas maneras”, el “aire rarificado” por el encierro) o bien como concesiones a un público defi-

nido –siempre desde afuera– por el consumo irreflexivo de una literatura ostensiblemente comercial (como de hecho las presentaba Svanascini). De un lado, el “juego” como actividad pasatista de gente bien (Borges, en *El Grillo*, es referido como “nuestro Magister Ludi” [“De nuestro primer número”, 1959, p. 22]); del otro, el “entretenimiento” como modo de apropiación privilegiado de los productos de la sociedad del espectáculo, distinguido –siempre desde afuera– por la falta de involucramiento y la ausencia de consecuencias. Estos fueron, de hecho, los dos principales frentes de acción para los jóvenes de clase media que comenzaron a intervenir en literatura en estos años, en buena medida, a través del discurso crítico: expropiar la experiencia literaria de manos de la élite liberal y salvarla de la lógica mercantil, que amenazaba con derrumbar por un lado las aspiraciones cívicas que fundaban su lugar como institución social –consagradas por el liberalismo– y a la vez obturar la potencia subjetivadora que les prometía su tradición moderna, fuera por la vía de la vanguardia o del compromiso del escritor (Herzovich, 2015b).

Durante los años '40 las nuevas editoriales habían transformado de manera muy abrupta la ecología del libro, en tanto su aparición dependió sobre todo de factores macroeconómicos y transnacionales, y en medida menor del lento proceso de masificación literaria que testimoniaban, en el medio siglo anterior, la ampliación del público lector, la difusión de literatura en cuadernillos para kioscos, los numerosos emprendimientos de libros baratos para un público popular, la multiplicación de librerías populares y el declive de los establecimientos de élite. Entre el inicio de la Guerra Civil en España, donde funcionaba hasta entonces el grueso de las casas editoriales que proveían el mercado hispanohablante, y 1953, la cantidad de libros impresos en Argentina se multiplicó por diecisiete (Rivera, 1998, p. 101). Las transforma-

ciones de los espacios de venta (librerías y kioscos), la expansión publicitaria e incluso la propia proliferación del comentario y de la reseña –en espacios más regulares, amplios y jerarquizados, en diarios y revistas de todo tenor– suponían marcas demasiado ostensibles de mercantilización. El gobierno peronista, además de otros muchos efectos de diverso tenor que tuvo como experiencia política, expulsó al establishment literario del Estado y de la Universidad hacia emprendimientos privados y politizó definitivamente la cultura.

El pueblo y el público –reunidos desde larga data en la imaginación liberal que hacía del ciudadano un sujeto civilizado por la lectura– se habían vuelto una incógnita, en función de la inquietud que las masas peronistas y una industria editorial visiblemente dinamizada por *best sellers* imprimían al brote pedagógico que siguió al golpe de 1955: la intelectualidad liberal se llamaba entonces a “vincularse con sus temores y sus necesidades, ser para [la “zona inculta” de “nuestro pueblo”] la proa de la nave y no una isla”, según las palabras de Carlos Peralta en el célebre número 237 de la revista *Sur*, publicado en noviembre de ese año (1955, p. 113).⁶

La preocupación por los modos contemporáneos de apropiación de la literatura era aún más aguda entre los intelectuales jóvenes que no pertenecían a esos círculos, seguramente en razón de un contacto y una sensibilidad mayores respecto del fenómeno. Adolfo Prieto, colaborador de la revista *Contorno*, publica a sus 28 años una *Sociología del público argentino* (1956) inspirado por los métodos empíricos y las observaciones sobre el uso del tiempo li-

⁶ Sobre este número de *Sur* y sobre la revitalización del proyecto pedagógico de la élite liberal alrededor del golpe de 1955, véase Podlubne (2014). Sobre el público en la crítica argentina de los años '50, véase Herzovich (2015a).

bre que había hecho Gino Germani en 1943 (Herzovich, 2015a). Prieto concluye que el público “parece haber tomado homogéneamente partido en lo que respecta a los libros de autores argentinos: los ignora, les vuelve la espalda, o en última instancia, se acerca a ellos como quien cumple una gravosa obligación, un deber de nacionalidad” (p. 83). Afirma también que el público de literatura argentina coincide con el de “alta literatura” (p. 110); inspirada en buena medida por el hecho de que son todavía muy raros los best sellers de autor argentino, esta observación puede leerse en línea con la anterior: como derivada de la suposición de que la “literatura nacional” debe ser una literatura seria, reactiva a los usos ociosos que definen la literatura “comercial”, vinculados al placer y el entretenimiento. El propio Prieto, a pesar de que espera una valoración “autónoma” de la literatura argentina, sigue pensándola en una escala nacional, como su forma más alta de esfera pública. Lectores hay, por supuesto, pero su número es despreciable frente a la realidad de “10 millones de lectores potenciales, de 10 millones de argentinos que configuran, eventualmente, la realidad social y espiritual del país” (p. 14).

La invención del lector alegre

Cuando *El Grillo de Papel* cumplió un año, una “grillería” conmemoró el aniversario con esta infidencia doblemente narcisista: “La revista, con una falta total de originalidad, estuvo a punto de llamarse ‘Encuentro’ (nombre que, más tarde, demostró tener una falta total de visión profética)” (“Actualidades”, 1960, p. 34). A contramano de la aspiración conciliatoria del título tentativo, la revista asumió desde el comienzo la que ya se había vuelto la lógica dominante del campo: “la postergación folletinesca que imponía el sistema de réplicas y contrarréplicas de la polémica” (Rivera, 1995, p. 137). Lo hicieron no sólo de manera orgánica, involucrándose

como tal en cada una –y consignando con orgullo indisimulable los efectos de su invectiva– sino, además, con inédita ligereza.

A ellos, en efecto, la tarea higiénica no les produce malhumor alguno. A menudo refieren el ánimo de la revista con términos de escaso prestigio literario como “felicidad” y “alegría”. Incluso reivindicaban la alegría con espíritu polémico, como el rasgo que los singulariza entre los escritores de izquierda: “según nos imputan, nuestra prosa adolece de conversada felicidad y de gratuita erudición: extirparlas, pues la sonrisa y la erudición están severamente proscriptas entre ellos...” (“Crítica a la cerrazón pura”, 1960, p. 14). Felizmente conversada es la prosa de Castillo, pero también las reuniones de la redacción, realizadas siempre en bares céntricos, donde “se organiza número a número la revista, se leen poemas y cuentos, y se trata de arreglar alegremente el mundo” (“Actualidades”, 1960, p. 34); “pues aún la guerra, enseña Sarmiento, debe hacerse con alegría” (“Crítica a la cerrazón pura”, 1960, p. 14).

Ese tono o actitud se advierte desde lo más superficial, en el sentido de los elementos que producen la impresión más inmediata, como el tenor disparatado del nombre.⁷ Como observó David Viñas –con reproche–, no hay en él “nada de *Combate* ni de *Actitud*

⁷ Parece natural adjudicarle al nombre una tonalidad surrealista, pero la mayoría de las revistas argentinas anteriores habitualmente asociadas a esa línea llevaban nombres mucho más sobrios (*Qué*, *Ciclo*, *A partir de cero*, *Letra y línea*), por no hablar de los técnico-visionarios que elegía la vanguardia plástica (*Nueva Visión*, *Arte Concreto-Invencción*, *Perceptismo*); puede asociárselo acaso a *Serpentina* (primavera del '57) o a *Boa* (mayo del '58), pero no, en cualquier caso, a las del universo de revistas de izquierda que rodeaba a *Gaceta Literaria: Polémica Literaria*, *Nueva Generación* o *Nueva Expresión*, que más bien ostentan una austeridad cívica. El intertexto literario nos llega por vía anecdótica –el poema “El grillo” de José Pedroni que alguien llevaba bajo el sobaco el día en que discutían el nombre (Saítta, 2016, p. 308)– y difícilmente puede decirse que opera sin ella, o que saberlo contrapese de alguna manera su tenor disparatado.

ni de referencia concreta al *Contorno*⁸ (citado en Castillo, 2014, p. 218). La personificación del nombre que hace el diseño, prodigando grilitos con sombrero de papel en diversas secciones, favorece su autorreferencialidad proverbial, la sombra de la revista como presencia orgánica detrás de cada artículo o firma. En las páginas bibliográficas, por ejemplo, la reseña positiva trae a veces un grillo que aplaude sonriente, mientras que la negativa puede llevar otro enojado que troza papel.

El *leit motiv* de la revista, “gris es toda teoría y verde el árbol de oro de la vida” –no muy dialéctico que digamos–, teñía de verde varios detalles del pliego exterior del primer número (tapa, contratapa y ambas retiraciones); guiño lúdico, objetivamente trivial y acaso oneroso. El formato pequeño y manejable, el diseño ampliamente oxigenado, se distinguían del abarrotado tabloide blanco y negro que habían preferido varias “gacetas” culturales de la izquierda; estas últimas, en nombre y estilo, se inscribían en una tradición liberal-revolucionaria, marcada por un imaginario que hacía de la prensa popular una herramienta clave de formación y cohesión de las masas.

Es parte de su mito de origen, como se ve, que esa alegría les fue objetada. Una variante significativa de ese tema aparece en un cruce de cartas privadas que Castillo sostuvo con David Viñas durante el '61, poco después de que Héctor Murena hubiera referido en *Sur* el cierre de Stilcograf en términos cancheros y despectivos (Murena, 1961, p.105). Viñas le reprochó que respondieran con una “grillería” humorística, lo cual, a diferencia de la actitud que había tomado él frente a Murena unos años antes, le parecía una cobardía:

⁸ Nombres de revistas de izquierda.

Lo de su revista, quiero creer que es una humorada, lo mío es un insulto; y no me cabe la menor duda que lo de su revista no le dio ni frío ni calor a nadie, lo mío provocó numerosas reacciones, ha pasado a ser una definición, me ubico yo, se ubica Murena y se disipan muchos malos entendidos. (Castillo, 2014, p. 212)

Lo que Viñas llama “mío” y compara en potencia cartográfica con una miscelánea humorística, es la trompada que famosamente le pegó a Murena en 1953. Para Viñas el humor es un modo de hurtarle el cuerpo a la escritura: llegado el caso, “usted y su revista” pueden decir “en cualquier momento: se trata de una broma, agente, fiscal o juez, advierta el tono que usamos... Nosotros hacemos farsa, solamente nos reímos, fíjese usted el título de nuestra revista *El grillo de papel*” (Castillo, 2014, p. 218). Lo que Viñas considera poner el cuerpo, para Castillo es un malestar físico con la literatura:

No hay que ponerse el bigote para escribir, asumir gesto de monte pariendo. A usted, escribir le produce taquicardia, gases, mal humor. Le duele la espalda, sufre. Y yo creo que en su manera de encarar la literatura se le nota. No, Viñas, yo también elegí la literatura, la izquierda, la responsabilidad intelectual. Pero, cuando una cosa me da risa, me río. (Castillo, 2014, p. 202)

En este nivel de análisis, más iluminador de lo que podría parecer, la polémica se presenta como una disputa entre el andar constipado o suelto de cuerpo. O, proyectando estos términos hacia otra discusión, entre constreñir la serie de referencias que definen los límites de un espacio estético-político y la “gratuita erudición” de la revista:

Intelectuales dicen (además de malas palabras) que es menester la seriedad. Afirman también que citar a Kierkegaard, a Engels, a

Thomas Mann, a Poe, a Marinetti, a Fidel Castro, a Herbert Read, a Catón el Censor, a la Teoría de la Expansión del Universo, a Albert Camus, al Evangelio de San Marcos, a Paul Eluard o al Premio Lenin, como, entre otras cosas, hemos hecho en nuestro tercer número (ed. agotada: quedan ejemplares fuera de circulación), no contribuye, en rigor, a precisar los términos de la izquierda. Es cierto. Pero –en rigor– dejar de citarlos, tampoco contribuye. (“Crítica a la cerrazón pura”, 1960, p. 14).

La izquierda “seria” reclama contener la serie, en tanto ella es el destilado de la política cultural, es decir, en su reverso, el trazado cartográfico de los límites de un grupo; y la construcción y el contraste entre conjuntos discretos de artefactos es el modo más sencillo de producir distinciones entre grupos, como mostró Pierre Bourdieu en *La distinción* (1988). A los ojos de esa lógica, la abundancia de *El Grillo* (muy borgeana, por otra parte) aparece como laxitud; pero en rigor se trata más bien de otra lógica, visible en uno de los dispositivos más audaces de la revista: las listas de recomendaciones.

El Grillo de Papel a menudo recurre a listas para presentar sus admiraciones y rechazos. El “Grillómetro” (que salió dos veces) y el “Dodecálogo” son los ejemplos más claros (Figura 1). Podríamos llamar “dispositivos de imantación” a este tipo de recurso, en tanto su función es construir series, jerarquizar o desjerarquizar objetos o figuras. Este tipo de listas no son en sí novedosas, pero sí son muy inusuales en revistas literarias serias: son más corrientes en revistas más populares, como las que mencionaba Adolfo Prieto –las de cine o radio–, donde la imagen del lector es antes que nada la de un “fan”, es decir, la de un consumidor que vibra al ritmo de las novedades del mercado, algo que había sido anatema para las pequeñas revistas de los años ’50 (Herzovich, 2015).

En la parte superior del primer Grillómetro (1960, p. 6) se recomiendan materiales diversos: notas de otras pequeñas revistas independientes, la “página de letras” dominical de un diario (con mención de su editor), un cine de reposición y un teatro, carpetas de “grabados y litografías” editadas por Stilcograf. En la parte inferior se invita a “huirle que es barbitúrico” a los “Programas de TV”, aunque se aclara que “(hay excepciones)”. El Grillómetro del número 6 (1960, p. 34) ofrece cuatro libros recién publicados en Buenos Aires, tres de ellos por editoriales grandes. En el Dodecálogo (1960, p. 35 hay, en este orden, “en su aspecto polémico” un libro de ensayo nacional; las poesías para niños de María Elena Walsh; la colección de libros de la editorial Seix Barral; las últimas películas de Torre Nilsson y Fellini; “el primer número de [la revista] ‘Tiempo de cine’”; “todos los números de ‘4 patas’” (una revista satírica); dos obras de teatro entonces en cartel; una audición de radio; “los ciclos de cinearte del ‘Lorraine’”; “los últimos éxitos de Goyanarte publicando autores argentinos (D. Sáenz y L. Barletta)”.

Si las listas son heterogéneas o eclécticas, lo es menos porque haya materiales capaces de inquietar, por su misma presencia, la geografía cultural del lector –a diferencia, por ejemplo, de las famosas listas de *Cahiers du Cinema* que “adoraban elevar lo low-brow por encima de lo middle-brow” (Naremore 13)– que por el hecho de que ponen al mismo nivel, interconectándolos, artefactos y circuitos cuyo estatuto cultural parecería incomparable, susceptibles todos ahora, potencialmente, de interpelación similar. Todos los espacios disponibles, independientemente del soporte o el circuito al que pertenezcan, pueden (es decir, deben) ser explorados con provecho y sometidos a juicio. El lector (o consumidor) alegre que diseña la revista tiene una confianza inédita en su capacidad de apropiarse de los artefactos, de extraerlos de su medio para armar nuevas series, bajo la lógica heterogénea de sus

propios modos de apropiación; por eso no admite (ni necesita) limitar la serie. Esto vale para los circuitos más claramente sometidos al capital (¡aún en la televisión “hay excepciones”!) no menos que para Borges, prohombre del establishment liberal que la revista valoró pioneramente entre los grupos de izquierda (Saítta, 2016, p. 309).

Elisa Calabrese ha llamado “alternativo” al “proyecto cultural” de las revistas de Castillo, “hostil a las propuestas alienantes” pero “sin que llegue a constituir un sistema coherente como en los programas utópicos” (2005/2006, p. 40). Esto me parece cierto. Suponer por eso, sin embargo, que la revista se posicionara en algún sentido “fuera de la industria cultural”, aún dejando a un lado la discusión conceptual –¿a qué llamamos “industria cultural” y cuáles son sus límites?– me parece un error de lectura. Todo en ella señala una inserción fuerte pero muy selectiva, una comodidad apenas disimulada, muy poco interés por chocar contra algo así como el “establishment” de la cultura (que sus páginas apenas permiten intuir), cero intención de encolumnarse en alguna tradición argentina, ningún lamento (ni mucho menos sorpresa) por la disparidad entre los 5.000 ejemplares que (dicen que) venden y los 10 millones de “lectores potenciales” que añoraba Prieto, una conciencia de “comunidad de lectores” (según el término de época) cuya imagen se intuye bastante definida y muy similar a la de los propios hacedores. En este marco, *El Grillo de Papel* publicó cuentos (y también poemas) de diversos autores argentinos, algunos de los cuales harán verdaderos best sellers antes de la mitad de la década del Boom: Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Beatriz Guido, el propio Castillo.

Habría que decir entonces exactamente lo opuesto: si algo testimonia la revista es la posibilidad de construir un recorrido “alternativo” pleno y satisfactorio, “desalienante” en tanto postula una

imagen con la que el consumidor desea identificarse. Más acá de su adhesión a un ideal emancipatorio, la revista no constituye un proyecto utópico porque está entregada, en todas sus operaciones fundamentales, a reivindicar el “mientras tanto” sobre el “algún día”; es decir, a postular un espacio de autenticidad en el presente y dentro del mercado.

Referencias bibliográficas

Revistas citadas

El Grillo de Papel

- (1959). Editorial. *El Grillo de Papel*, 1, octubre, 2.
- (1959). De nuestro primer número. *El Grillo de Papel*, 2, diciembre, 22.
- (1959). Grillómetro. *El Grillo de Papel*, 2, diciembre, 6.
- (1960). Los prólogos. *El Grillo de Papel*, 2, diciembre, 13.
- (1960). Crítica a la cerrazón pura. *El Grillo de Papel*, 4, junio-julio, 14.
- (1960). Grillómetro. *El Grillo de Papel*, 6, octubre-noviembre, 34.
- (1960). Actualidades. *El Grillo de Papel*, 6, octubre-noviembre, 34-35.
- (1960). Dodecálogo. *El Grillo de Papel*, 6, octubre-noviembre, 35.

Letra y línea

- (1953). Justificación. *Letra y línea*, 1, octubre, 1.
- (1953). Diálogo entre nosotros. *Letra y línea*, 2, noviembre, 16.

Bibliografía

- Blanco, M. C. (2004). Espacios de definición de la poesía en los '60. *El grillo de papel y El escarabajo de oro. II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata. Recuperado de: <http://www.ahira.com.ar/rh/textos/estudios/Blanco->

Espaciosde definiciondelapoesia.pdf

- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Calabrese, E. (2005/2006). Las revistas de Abelardo Castillo: un proyecto cultural alternativo. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 14/15, (17), 39-57.
- Castillo, A. (1960a). "Ir hacia la montaña o hacer que venga". *El Grillo de Papel*, 3, marzo-abril, 10-11.
- Castillo, A. (1960b). "Grupos de vanguardia o viceversa". *El Grillo de Papel*, 5, agosto-septiembre, 6-7.
- Castillo, A. (2014). *Diarios 1954-1991*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Grande Cobián, L. (2006). ¿Un bicho raro? El programa político de *El Grillo de Papel* y *El Escarabajo de Oro*, 1959-1964. *Razón y Revolución*, 15, 1er. semestre, 11-29.
- Herzovich, G. (2015a). El cuerpo fantasmal de la literatura argentina: la transformación del público en la crítica de los '50. *Badebec*, 5, 9, 340-364.
- Herzovich, G. (2015b). 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*, 20(22), 32-43.
- Herzovich, G. (2017). El intelectual en el kiosco de revistas: *Ciudad* (1955-56). *CELEHIS*, 26(33), 133-147.
- Lahire, B. (1993). Lectures populaires: les modes d'appropriation des textes. *Revue française de pédagogie*, 104, 17-26. Recuperado de: https://www.persee.fr/doc/rfp_0556-7807_1993_num_104_1_1285
- Murena, H. (1961). La mala vida. *Sur*, 269, marzo-abril, 100-105.
- Naremore, J. (2004). Authorship. En T. Miller y R. Stam (Ed.), *A Companion to Film Theory* (pp. 9-24). New Jersey: John Wiley & Sons.
- Peralta, C. (1955). La rosa negra. *Sur*, 237, 113-114.

- Podlubne, J. (2014). El antiperonismo de *Sur*: entre la leyenda satánica y el elitismo programático. *El hilo de la fábula*, 14, 45-60.
- Prieto, A. (1956). *Sociología del público argentino*. Buenos Aires: Leviatán.
- Rivera, J. B. (1995). *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Rivera, J. B. (1998). *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel.
- Romano, E. et al. (1986). Revistas argentinas del compromiso sartreano (1959-1983). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430, abril, 164-179.
- Sáitta, S. (2016). Polémicas estéticas y apuestas literarias en las revistas de Abelardo Castillo. Delgado, V. y Rogers, G. (Eds.). (2016). *Tiempos de papel: Publicaciones periódicas argentinas (Siglos XIX-XX)* (pp. 304-3017). La Plata: UNLP. FAHCE. (Estudios/Investigaciones; 60). Recuperado de <http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/78>
- Sarlo, B. (2001). *La batalla de las ideas*. Buenos Aires, Ariel.
- Stapich, E. (2006). “*Misceláneas: pequeños textos/grandes polémicas*”, *Elisa Calabrese y Aymará de Llano, Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo*. Mar del Plata: Editorial Martín - Universidad de Mar del Plata. Recuperado de: <http://www.ahira.com.ar/rh/textos/estudios/Stapich-Miscelaneas.pdf>
- Tortti, M. C. (2007). *El viejo partido socialista y los orígenes de la nueva izquierda* (Tesis doctoral). Recuperada de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.259/te.259.pdf>