



VOLUME – V. 4
NÚMERO – N. 1
JUN. – 2026
ISSN: 2966-1439
P. 89-112

A GERAÇÃO DE 27 ESPANHOLA NAS PÁGINAS DE *LITORAL* (MÁLAGA, 1926-1929):

SINTAXE, SINAPSES E CARTOGRAFIAS SIMBÓLICAS

THE SPANISH GENERATION OF '27 IN THE PAGES OF *LITORAL* (MÁLAGA, 1926-1929): SYNTAX, SYNAPSES AND SYMBOLIC CARTOGRAPHIES

Mayra Moreyra Carvalho¹

RESUMO: Tendo como premissa a necessidade de se considerar a chamada Geração de 27 espanhola no marco das vanguardas e na articulação promovida entre o gênero lírico e as múltiplas expressões artísticas (Macciuci, 2019), o artigo se debruça sobre as revistas criadas pelos poetas e artistas aparecidos na cena cultural espanhola na década de 1920, com especial atenção para a emblemática revista *Litoral*, fundada em Málaga em 1926. Analisa-se a publicação encampada pelos poetas Emilio Prados e Manoel Altolaguirre investigando sua sintaxe (Sarlo, 1992), perspectiva que exige considerar não só os textos publicados, mas o modo como são mostrados ao leitor e a relação estabelecida entre eles, além dos potenciais significados estéticos e políticos desse arranjo. A sintaxe de *Litoral* evidencia como a tensão e a ampliação da noção de limite foi central para os artistas de 27, como leitura do presente e projeto futuro, e espraizou-se do debate estético a uma sofisticada maneira de intervenção política. Situada entre a letra e a vida das sociedades (Weinberg, 2021), *Litoral* dá testemunho de uma concepção de arte e de mundo sustentada por uma rede de sociabilidade letrada que desenhou cartografias simbólicas sem as quais não é possível ler criticamente a história cultural e política da Espanha do século XX até a contemporaneidade.

Palavras-chave: Revista *Litoral*. Geração de 27. Redes de sociabilidade letrada.

ABSTRACT: Based on the premise that the so-called Spanish Generation of '27 needs to be considered within the framework of the avant-garde and the

¹ Doutora em Letras – Literatura Espanhola. Universidade Federal de São Carlos. mayramoreyra@ufscar.br

articulation it fostered between the lyrical genre and multiple artistic expressions (Macciuci, 2019), this article focuses on the magazines created by the poets and artists who emerged on the Spanish cultural scene in the 1920s, with particular attention to the emblematic magazine *Litoral*, founded in Málaga in 1926. The publication, spearheaded by poets Emilio Prados and Manuel Altolaguirre, is analyzed by investigating its syntax (Sarlo, 1992). This perspective requires considering not only the published texts, but also how they are presented to the reader and the relationship established between them, as well as the potential aesthetic and political meanings of this arrangement. The syntax of *Litoral* reveals how the tension and expansion of the notion of limit was central to the artists of '27, as a reading of the present and a project for the future, extending from aesthetic debate to a sophisticated form of political intervention. Situated between the written word and the life of societies (Weinberg, 2021), *Litoral* bears witness to a conception of art and of the world sustained by a network of literate sociability without which it is not possible to critically read the cultural and political history of Spain from the 20th century to the present day.

Keywords: *Litoral* magazine. Spanish Generation of '27. Network of literate sociability

INTRODUÇÃO

A designação “Geração de 1927” assinala um aspecto da especificidade da literatura espanhola e da construção de sua historiografia, cuja periodização adota a perspectiva geracional a partir do século XX. Ao contrário de definições como Romantismo ou Realismo, que mirariam, pelo menos num primeiro momento, a questão estética, o termo “Geração” mostra-se, de maneira mais evidente, como uma construção discursiva que emaranha às preocupações estritamente literárias – como os gêneros, formas, linguagem ou estilo –, elementos biográficos de escritores e questões políticas e históricas, além de constituir um modo de intervenção na série literária como leitura da tradição e configuração do cânone.

Na história da literatura espanhola, a perspectiva geracional começa a se propagar a partir do começo do século XX pelas mãos de José Martínez Ruiz, conhecido como Azorín (1873-1967). Ao longo das primeiras décadas do século, e especialmente em artigos publicados em 1913, o escritor valenciano passa a designar o grupo de autores contemporâneos a ele como “Generación del 1898”. Ao lado de Azorín, estariam Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Antonio Machado, Valle-Inclán e Ramiro de Maeztu, entre outros, que, em linhas gerais e segundo o

escritor, comporiam o grupo por compartilharem uma visão crítica semelhante acerca do “problema de España”, a qual privilegiaria o olhar reflexivo sobre a paisagem, principalmente a castelhana.

A expressão cunhada por Azorín, a princípio em um sentido lato, sem uma preocupação metodológica específica, embora implicada, sim, em uma determinada leitura da tradição, torna-se um problema teórico nas décadas posteriores, no seio das reflexões de Ortega y Gasset, que, em uma série de estudos, discute a noção de geração, e à luz do conceito de geração literária do alemão Julius Petersen, sistematizado a partir de 1925 (Laín Entralgo, 1945). Segundo a metodologia do alemão, acatada, por exemplo, por Pedro Salinas a partir de 1934, um grupo de escritores se caracterizaria como geração ao perfazer os seguintes critérios: datas de nascimento próximas; formação educacional homogênea; relações pessoais; acontecimento geracional; existência de um “caudillo”, o condutor do grupo; uma linguagem geracional e o anquilosamento da geração anterior (Laín Entralgo, 1945, p. 247-249). O debate em torno da perspectiva geracional e de sua adesão pela historiografia literária é, de fato, profícuo ao longo da década de 1940 na Espanha, do que dão testemunho as descrições metodológicas e os percursos históricos traçados em obras de Pedro Laín Entralgo, em 1945, e Julián Marías, discípulo de Ortega y Gasset, em 1949.

Esta breve exposição é importante, pois demonstra como a discussão em torno do conceito de geração ocupou consideravelmente a primeira metade do século XX espanhol, uma das razões pelas quais ele prontamente serviu para designar o grupo de artistas que apareceu na cena cultural espanhola a partir dos anos 1920, e que conformaria a “Geração de 1927”. A essa operação da academia e da crítica, soma-se o autorreconhecimento dos próprios artistas, principalmente dos poetas, como sendo parte de uma rede de diálogos estéticos tecida por meio de tertúlias, da convivência pessoal e de estudos na *Residencia de Estudiantes* de Madri, das publicações de textos em jornais, e da elaboração de revistas em diferentes localidades espanholas, essas que, em especial, dão conta da efervescência cultural daquele momento.

Uma intervenção significativa no processo de delineamento dessa geração foi realizada por Gerardo Diego, que organizou antologias de poesia publicadas em

1932 e 1934. Nesses dois volumes o poeta elenca os nomes que, a partir dali, seriam comumente identificados como membros da geração, o que, nas palavras de Raquel Macciuci (2019, p. 822), “dictaminó para la posteridad la institucionalización de los poetas de la nueva literatura, en un orden de aparición y un número más o menos fijo”. Tal nômima, considerando os poetas “novos” que aparecem em ambos os volumes e não os já consagrados à altura como Rubén Darío, Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez, também incluídos por Diego, corresponde a: Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manoel Altolaguirre, Vicente Aleixandre, José Moreno Villa, Gerado Diego, Fernando Villalón e Juan Larrea. Aparecem apenas na segunda antologia: Ernestina de Champourcín e Josefina de la Torre.

Como explica Macciuci (2019, p. 829), outra antologia terá papel fundamental na consolidação da nômima geracional, a do poeta e ensaísta Vicente Gaos, intitulada *Antología del grupo poético del 27*, publicada em 1965, que se exime de discutir os rumos desses poetas durante a Guerra Civil e o exílio. A crítica lembra que esse volume foi posteriormente editado pela editora Cátedra, alcançando 25 edições até 2005, além de ter sido adotado no ensino médio e universitário ao longo do franquismo, o que determinou sua influência pedagógica e no cânone.

Em outra vertente, a história da conformação da Geração de 27 deve ser tributada a textos de teor ensaístico e memorialístico escritos posteriormente, que ratificam tanto os nomes dos poetas como a centralidade da poesia. Cito dois ensaios bastante conhecidos: “Una generación poética”, de Dámaso Alonso, aparecido em 1948, de tom marcadamente afetivo e que exprime certo “remorso” com relação aos companheiros exilados (Mainer, 2020); e “Generación de 1925”, de Luis Cernuda, escrito em 1955, em que o sevilhano, ao contrário, adota uma postura mais objetiva e distante de análise, condizente com a visão do desencanto que se condensará, por exemplo, em um título como *Desolación de la quimera*, livro escrito e publicado no exílio. Lembro também o pormenorizado relato de Rafael Alberti sobre sua geração em seu livro de memórias, *La arboleda perdida*, em que o poeta dá conta dos vínculos entre os artistas, das discussões estéticas e das ações que promoveram entre 1926 e 1927; e os versos de Jorge Guillén, escritos em 1973

no poema “Unos amigos”, que sublinham o “fervor y amistad” do grupo (1977, p. 20).

Por outro lado, o mesmo Guillén se pergunta na abertura do poema de 1973: “Aquel momento ya es una leyenda?”, assinalando uma dimensão que José-Carlos Mainer (2020, p. 5) sugerirá anos depois acerca da *Generación del 27* como “un marbete que tiene más de memoria histórica que de historia”. Com efeito, todas as operações e intervenções críticas, teóricas, poéticas e simbólicas que sumariamente aponteí forjaram a ideia sólida de uma geração, o que é, em certa medida, um caso exemplar para pensar como a historiografia literária se conforma e como os diversos agentes intervêm nesse “campo”, para empregar o termo de Bourdieu (1992). E o próprio trabalho da geração em seu momento configura-se como uma intervenção desse tipo, já que o “1927” que os nomeia se refere ao tricentenário da morte de Luis de Góngora (1561-1627), cuja comemoração o grupo encampou, reivindicando uma leitura do poeta seiscentista que se coadunava às discussões estéticas que eles mesmos travavam naquele momento, as quais tinham como elemento irradiador, para dizê-lo sinteticamente, a metáfora.

Muito embora a “Generación del 27” tenha passado à história principalmente como uma geração de poetas, essa visão não só ignora que todos estavam imersos em um ambiente cultural de intensas trocas artísticas entre poesia, pintura, música, artes plásticas e cinema; como também não contempla a prosa, o teatro, a crítica, a docência e a atuação em revistas e editoras – lembremos o nome fundamental de José Bergamín, por exemplo, à frente de *Cruz y raya* –, todas essas, áreas de inserção dos autores que já mencionei, junto ainda de outros como Max Aub e Rosa Chacel, Luis Buñuel, os pintores Salvador Dalí e Maruja Mallo, o músico Ernesto Halffter, o toureiro Ignacio Sánchez Mejías, o poeta e futuro presidente da República Manuel Azaña, para citar alguns. Trata-se de uma “generación de escritores, artistas, intelectuales y políticos, revistas y cafés, que formaban parte de las coordenadas fundamentales de una vida compartida” (Oleza, p. 409). Diante de um conceito controverso e “harto simplificador” (Macciuci, 2019, p. 821), alguns críticos, como Blanco Aguinaga (2000, p. 233), defendem o termo “generación poética de la República” por considerar que todos os poetas chegaram à maturidade de suas obras com a Segunda República em 1931 e apoiaram-na;

outros, como José Carlos Mainer (1968), adotam “Edad de Plata”. Em quaisquer dos casos, no entanto, a expressão não está isenta de implicações. Em definitiva, como adverte Macciuci (2019, p. 821), essa geração de artistas se situa “en el marco de las vanguardias históricas” e qualquer olhar sobre ela deve considerar “la articulación del género lírico [...] con otros géneros literarios y múltiples expresiones de diferentes campos del arte y de la cultura”.

Tomando como premissa essas palavras da estudiosa argentina, encontramos as revistas como lugares privilegiados para mapear os vínculos entre a geração de artistas espanhóis e as vanguardas históricas bem como as articulações entre literatura e outras artes promovidas por eles, razão pela qual nos dedicaremos a elas no presente artigo e, em especial, a uma publicação aparecida na cidade de Málaga em 1926.

1 “CADA POETA, SU REVISTA”: UMA GERAÇÃO, SUAS REVISTAS E O CASO DE *LITORAL*

A Geração de 27 foi pródiga em revistas literárias. “Cada poeta, su revista” (Gerardo, 1927) dizia a nota um tanto poética de *La Gaceta Literaria* ao noticiar a aparição de outra nova revista em novembro de 1927, *Carmen*, a cargo do poeta Gerardo Diego. A formulação sintetiza a profusão do número de publicações encampadas por cada artista naquele momento. Contam-se em torno de trinta projetadas e levadas a cabo pelos jovens poetas espanhóis entre 1920 e 1930².

Em seu estudo sobre esse vasto acervo, Díez de Revenga (1979, p. 42) mapeia geograficamente as publicações, indicando que não se restringiram aos grandes centros urbanos, mas proliferaram nas diversas regiões espanholas. Observa ainda a “amplitud estética” (1979, p. 38) das revistas e a presença significativa de outros tipos de manifestação artística em suas páginas, como as artes plásticas. Além de levantar os nomes dos poetas, escritores e artistas que povoaram as publicações, entre os quais se encontra a nômima canônica dos poetas de 27, Díez de Revenga (1979, p. 44-45) sublinha o gesto de recordação da tradição literária espanhola

² Atualmente, todas essas publicações podem ser vistas e consultadas na internet através do *Publicador de revistas de la Edad de Plata*, um projeto vinculado à *Residencia de Estudiantes*, de Madri: http://www.edaddeplata.org/revistas_edaddeplata/

promovido pela maioria das revistas, seja com a reprodução direta de exemplares do cancionero medieval ou de poetas seiscentistas, seja pela novas composições que recuperavam formas poéticas da tradição, o que, em suas palavras, constituiu-se como um “inequívoco signo generacional”. Por outro lado, aponta que também estavam presentes as traduções de poetas e escritores estrangeiros, índice da interlocução com outros sistemas literários. Tanto pela profusão quanto pela importância dos debates estéticos que essas revistas concentram, reconhece-se que, sem considerá-las, não seria possível contar a história literária espanhola das primeiras décadas do século XX (Ramos Ortega, 2001, p. 9).

Nesse rico cenário de publicações, há uma que definitivamente se destaca. Trata-se de *Litoral*, iniciativa dos poetas Emilio Prados e Manoel Altolaguirre, editada em Málaga entre 1926 e 1929, “la revista más significativa, podríamos decir ‘emblemática’, de las que en la década de 1920 jalonaron la formación y desarrollo de la conocida como generación del 27 para algunos *generación de las revistas* [...]” (Neira, 2007, p. 7). Para Hernández Guerrero (1993, p. 341), “La importancia de *Litoral* estriba, precisamente, en la versión directa y original que nos ofrece de una nueva concepción poética cuando está en su proceso de gestación”. Esse lugar ocupado por *Litoral* se deve, para Julio Neira (2007, p. 8), à presença de grande parte dos poetas e escritores de 27 em suas páginas, a sua vocação universal, à conjugação de artes que promoveu, seu inovador projeto gráfico e por ter trazido à luz a obra de muitos poetas, tudo isso a partir de um “propósito fundacional consciente y premeditado” de “difusión generacional” (Neira, 2007, p. 9). Tal propósito é enunciado pelo poeta Emilio Prados na correspondência com livreiros e editores antes do lançamento da revista. Prados sublinha o intuito eminentemente estético e literário da empreitada, excluindo um interesse comercial, e afirma o desejo de que a nova publicação fosse um centro para acolher e motivar uns aos outros. Os dois poetas que encabeçaram o projeto não tinham experiência com o trabalho em imprensa, de modo que todo o processo até a aparição da revista foi marcado por tentativas e erros, dificuldades econômicas e uma série de tratativas para lavrar o espaço de difusão dos novos poetas (Neira, 2007).

O primeiro número de *Litoral* veio à luz em novembro de 1926, exibindo “la mejor presentación posible de la ‘joven’ literatura (Neira, 2007, p. 16). Com efeito, figuram no número inaugural os novos nomes da arte espanhola do momento com manifestações em prosa, poesia e artes plásticas: García Lorca, José Bergamín, Jorge Guillén, Gerado Diego, Rafael Alberti, Emilio Prados, Benjamín Jarnés, José María Hinojosa, Francisco Cossío, José María Uzelay e Manuel Ángeles Ortiz, sendo os três últimos os responsáveis pelos desenhos que se entremeiam aos textos.

Esse número de estreia de *Litoral* condensa o que será o trabalho dos próximos oito exemplares que a revista terá até junho de 1929, uma vez que, em sua heterogeneidade discursiva, se apresenta como vórtice de um momento da arte e da cultura espanholas. Com efeito, nas edições seguintes da revista continuam a conviver diferentes tipos de manifestação artística e, à narrativa, à poesia lírica e aos desenhos se somam também a pintura, de Pablo Picasso, e a música, presente em partituras, como acontece no número 2 ou no volume triplo publicado em homenagem a Góngora, em que publicam suas notações musicais Gustavo Durán e Manuel de Falla, respectivamente.

Mesmo que brevemente apresentada, é possível dar-se conta de que *Litoral* foi uma revista de textos literários e outros objetos artísticos, ou, dito de outro modo, não foram publicados entre 1926 e 1929 textos de caráter crítico como ensaios ou resenhas. Além disso, vale observar uma ausência apontada por Neira (2007, p. 23): o fato de que “Ninguno de los números de *Litoral* incluye manifiesto o texto programático ninguno”. Se, por lado, retomamos a ideia de que a publicação tinha um “propósito fundacional consciente y premeditado”, como asseverou Neira a partir da correspondência de Emilio Prados, por outro, é possível se perguntar como o projeto da revista se realizou de maneira tão veemente e clara, até chegar a ser a plataforma emblemática de uma Geração, prescindindo de recursos mais diretos como o manifesto ou o texto programático, e com uma “disciplina estrictamente lírica” (Sheridan, 1993, p. 192). Julio Neira responde em parte a pergunta ao observar que

Bastaba la inclusión de las colaboraciones para evidenciar la posición estética em que situaba la revista y su vocación de portavoz del grupo de jóvenes que estaba renovando, mediante la superación de los movimientos vanguardistas

y su equilibrio con la tradición lírica libremente asumida, la poesía española.
(Neira, 2007, p. 23)

Com efeito, é inegável que os textos e demais obras publicados em *Litoral* advogam por si no que diz respeito às discussões e preocupações estéticas dos artistas espanhóis naquele momento, e aí reside um dos interesses incontornáveis da publicação. No entanto, lembro aqui uma provocação de Beatriz Sarlo, quem adverte que

Aunque luego la historia pueda desmentirlo, las revistas no se planean para alcanzar el reconocimiento futuro (positiva fatalidad que puede sucederles) sino para la escucha contemporánea. Estas consideraciones no califican a los textos incluidos en una revista (ellos bien pueden encerrar y alcanzar el futuro), sino a la forma revista como práctica de producción y circulación.
(Sarlo, 1992, p. 9)

A partir das ponderações da crítica argentina, é pertinente pensar que o olhar sobre *Litoral* e seu caráter emblemático precisa considerar a própria forma da revista como prática de produção e circulação para que então ela permita escutar aquela Geração de poetas e artistas. A este respeito, Sarlo (1992, p. 10) chama a atenção para a necessidade de considerar a sintaxe das revistas, pois nela se inscreveriam “las marcas de la coyuntura en la que su actual pasado era presente”. Essa sintaxe seria a resultante não só dos textos ou imagens que compõem uma publicação, mas também das decisões editoriais, como os tipos de letras, a disposição dos textos e imagens na página e, sobretudo, a relação estabelecida entre o que foi publicado. Para Sarlo (1992, p. 10), esses aspectos permitiriam escutar “la problemática que definió aquel presente”.

No caso da Geração de 27, a problemática que definiu aquele presente implicou, entre outros aspectos, a metáfora e o rigor frente a certo deslumbre vanguardista. Não por acaso, Dámaso Alonso (1969, p. 163) manifestou “el empeño en una rigurosa construcción técnica” do grupo; Cernuda (1972, p. 156-158) apontou como características de todos “el cultivo especial de la metáfora”, “libre de atadura realista”; e Alberti (2009, p. 231) sublinhou como iam “contra las repetidas facilidades [...], contra los falsos hermetismos prefabricados, contra la

dejadez y la desgana”, razão pela qual se apropriavam do “dibujo exigente” e da “rigurosa disciplina” de Góngora.

Todos esses termos gravitavam no momento em que estava em voga a chamada “poesia pura” ou a “arte desumanizada”, segundo a expressão de Ortega y Gasset. Em seu estudo *Literaturas europeas de vanguardia*, de 1925, o crítico Guillermo de Torre (1925, p. 59) explica, a partir do movimento Ultraísta do qual todos os artistas de 27 beberam, que a poesia daquele momento aspirava “a la captura de sus más puros e imperecederos elementos – la imagen, la metáfora – y a la supresión de cualidades ajenas o parasitarias – la anecdotia, el tema narrativo [...]”. A primazia concedida à metáfora na construção da imagem pretendia, segundo Torre (1925, p. 300), “perforar audazmente una nueva dimensión de la realidad captando analogías remotas y paralelismos insospechados”, primando sempre pela sugestão em detrimento da demonstração de um sentido, o que exigia do leitor um “movimiento intelectual”. Tal movimento se cultivou no marco das vanguardas históricas, em cujo horizonte estava a desautomatização da percepção, o “choque”, como entende Peter Burger (1993, p. 131), visando que “o receptor, privado do sentido, se interrog[asse] sobre a sua particular práxis vital e se colo[casse] a necessidade de transformá-la”, aspecto em que residia seu sentido político.

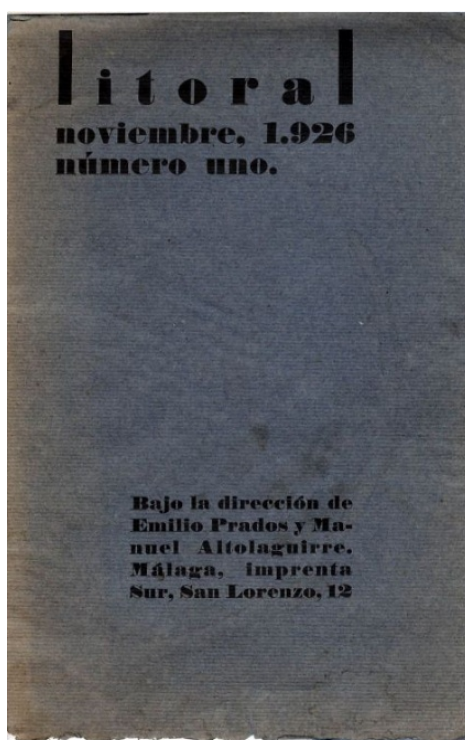
Olhando para *Litoral*, ou para dizer como Sarlo, “escutando” a revista a partir da consideração de sua sintaxe, entendo que é possível ampliar o raio da problemática que definiu aquele presente a partir dos debates estritamente estéticos. Nesse sentido, o projeto pensado por Emilio Prados e Manoel Altolaguirre e impresso nas páginas da revista conservaria “las pruebas de como se pensaba el futuro desde el presente, en la medida en que un juicio crítico coloca a la literatura en una relación de temporalidad por lo menos doble: ranking sincrónico e hipótesis de ordenamiento futuro” (Sarlo, 1992, p. 10). Assim, os textos e imagens exibidos em *Litoral*, sua autoria e ordenação e a relação estabelecida entre eles podem guardar, em última instância, a maneira como, da perspectiva da arte, se propôs e se ofereceu um modo de estar no mundo. A sintaxe da revista *Litoral* permitiria descortinar, então, “la relación entre la letra y la vida de las sociedades” (Weinberg, 2021, p. XV), ou “una red de comunicación entre la

dimensión cultural y la política (Sarlo, 1992, p. 15). Em síntese, a forma particular de intervenção da poesia.

2 ENTRE A LETRA E A VIDA: SINTAXE DE *LITORAL*

A análise de *Litoral* pode começar pela grafia do título exibido na sobrecapa que envolve os volumes:

Fig. 1. Sobrecapa do primeiro número de *Litoral*



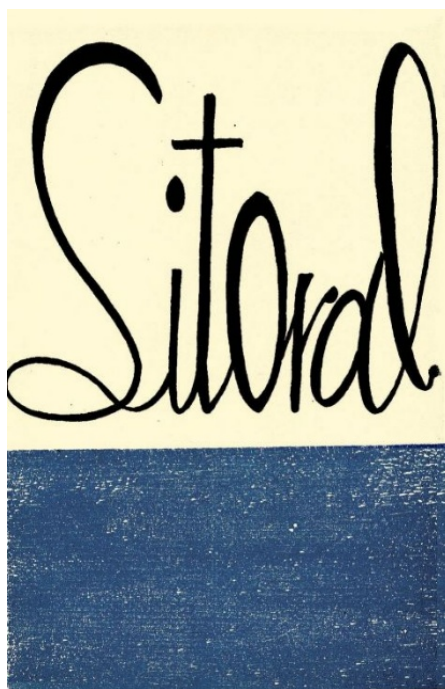
Fonte: Acervo da autora

Sobre o fundo azul, se lê no alto da página à direita o nome da revista. A palavra “litoral” não está grafada com a inicial maiúscula. Ao invés disso, opta-se pelo paralelismo entre o “l” final e o “l” inicial, reforçado pelo tipo de letra escolhido que evoca um signo caro para a história espanhola. Refiro-me às mitológicas Colunas de Hércules que equivaleriam aos limites do mundo conhecido, os promontórios que demarcam o Estreito de Gilbraltar, entre Europa e África, diante dos quais se impunha o lema latino “Non plus ultra”. Este foi ressignificado no século XVI pelo imperador Carlos V, quando a figuração das Colunas passou a ladear o brasão do monarca adornada pela inscrição “Plus ultra”,

que ainda hoje ocupa o brasão das armas de Espanha. A noção de limite se insinua, assim, logo no primeiro contato com a revista, não só pelos potenciais significados do título, mas devido à ampliação incitada pela maneira como está grafado, que pode evocar, por exemplo, os limites entre a poesia e a história, como na antiga discussão aristotélica; ou entre o verbo e a imagem, já que a tipografia também sugere sentidos.

Essas camadas de sugestões são reiteradas nas capas da revista sob a jaqueta ou a sobrecapa azul que cobrirá todos os volumes publicados entre 1926 e 1929. Isso porque as capas dos números um a seis trazem desenhos de diferentes artistas: Manuel Ángeles Ortiz (n^{os} 1 e 4), Benjamín Palencia (n^o 2), Federico García Lorca (n^o 3) e Juan Gris (n^{os} 5, 6 e 7), os quais ratificam o imaginário aquático e os potenciais sentidos de limite que perpassam a publicação. Detenho-me, como exemplo, na contribuição de Manuel Ángeles Ortiz para o quarto volume da revista:

Fig. 2. Capa do primeiro número de *Litoral*



Fonte: Acervo da autora

A economia de meios confere ao desenho uma síntese de natureza poética. O azul que ocupa a base da imagem parece ter transbordado da sobrecapa. A impressão de algo que ultrapassa os contornos da página se reitera pelo sentido

horizontal das pinceladas, as quais, por sua vez, transformam as falhas do instrumento de pintura em reflexos de luz sobre a água. O nome da revista se ergue como um sol sob a linha traçada pelo limite do mar, mas tem, ao mesmo tempo, o movimento amplo e sinuoso que uma ave desenharia no céu. A grafia da palavra *Litoral* repõe ainda outros sentidos impressos na imagem: sua natureza pueril e artesanal. A letra poderia ser a de uma criança que não dispõe mais que de um lápis preto e um azul para criar um desenho. Desse modo, o sentido da criação consciente e premeditada de um artista se confunde com a espontaneidade e o improviso, desafiando, mais uma vez, os limites.

Já com a revista aberta, o leitor de *Litoral* sempre se depararia com a alternância de desenhos e textos – poemas, excertos de narrativas ou prosas poéticas. São dignas de nota a qualidade e a gramatura do papel em que era feita a impressão, assim como o tamanho confortável da letra e a disposição no branco da página, de maneira a não comprimir os textos no espaço disponível (24,5cm x 16cm); ao contrário, a organização conferia amplitude tanto aos escritos quanto aos desenhos, o que adiciona outra camada de sentido à noção de limite sugerida desde sempre. Trata-se também de uma escolha decisiva a respeito de como os textos eram mostrados ao leitor, e não apenas publicados (Sarlo, 1992, p. 11), pois o efeito sobre a percepção estava em jogo.

A noção de limite também se manifesta na mescla de tipos e tamanhos de letras da revista, que assinala o sentido de novidade em potencial de cada texto, lembrando, com a fonte inédita, o que ainda não havia sido visto. A respeito da tipografia, Julio Neira acrescenta que:

La realización tipográfica del número se basa en la combinación de diversos tipos de fuentes, tipos y tamaños: versalitas, redondas, cursivas, negritas en títulos y firmas, que se recoge expresa en la página índice, lo que le da a este una inusual belleza gráfica (Neira, 2007, p. 17).

Essa mescla tipográfica era recompilada ao final de cada número, no índice, como se vê, por exemplo, na última página do número 3:

Fig. 3. Índice do número 3 de *Litoral*

índice	
Tormenta	
Dámaso Alonso	Pág. 5
Tres composiciones viendo el lugar	
José Bergamín	Pág. 9
RELOJ	
Vicente Aleixandre	Pág. 14
Intermedio	
Juan Chabás	Pág. 18
Crepúsculo y Encuentro	
Emilio Prados	Pág. 23
Con guitarra negra: malagueñas	
E. Giménez Caballero	Pág. 27
 Dibujos de Joaquín Peinado.	
 Portada y primer dibujo de Federico García Lorca.	

Fonte: Acervo da autora

Igualmente, vale mencionar que os nomes dos autores ao longo da revista só apareciam depois dos textos, o que sugeria certo deslocamento da noção de autoria ao mesmo tempo que colocava a experiência de leitura do texto em primeiro plano, independentemente de seu autor, e convocava o leitor como agente. A propósito dos autores que figuraram nos oito números de *Litoral*, como caracteriza Julio Neira (2007, p. 20), “La nómina de colaboradores es verdaderamente espectacular”, já que a compuseram praticamente todos os nomes da nova literatura daquele momento. Para além do adjetivo atribuído pelo crítico, vale, no entanto, notar que as opções de que seus nomes pospusessem os textos e de que fossem grafados com a mesma letra e tamanho no índice ao final apontam para uma não-hierarquização, seja entre eles ou entre os modos de expressão que mobilizavam. Em outra frente, a presença de diferentes artistas na revista – poetas, prosadores, músicos, pintores, artistas plásticos – repõe mais uma vez a permeabilidade dos limites entre as distintas artes.

No que tange aos textos propriamente ditos, além da importância do modo como eram apresentados ao leitor, são patentes o cultivo da metáfora, o labor da construção da imagem poética, a quase ausência da referencialidade, a primazia da

sugestão e os vínculos com a tradição, traços que, em linhas gerais, dão testemunho do que eram as preocupações e soluções estéticas debatidas naquele momento, como brevemente comentei. Nos textos do primeiro número, por exemplo, estão delineadas tais linhas de força, pois o volume se abre com três *romances* de Federico García Lorca, que fariam parte de *Romancero gitano*, então inédito, apresentando como cartão de visita a (re)leitura da tradição literária ibérica, uma das principais operações presentes na poesia da Geração de 27. Na sequência, aparece a prosa poética de José Bergamín, a qual deterei mais adiante; poemas de Jorge Guillén, que exibem a meditação aliada à prodigiosa criação da imagem poética a partir de elementos tomados como puros: céu, nuvem, água, ar, luz; o poema em prosa de Gerardo Diego, “Cinco”, em que o poeta explora o jogo como tema e forma, brincando com as fronteiras entre real e fantasia, possível e impossível; a série de três poemas de Rafael Alberti, intitulada “Narciso”, que sugere uma relação entre a mitologia clássica e a própria, criada pelo poeta; um poema de Emilio Prados, “Víspera”, em cujo tom descritivo se inscreve o vir a ser, a potencialidade; “Salón de estío”, um texto em prosa de Benjamín Jarnés que põe lupa em pequenas situações para criar outras puramente imaginadas; e, por fim, encontra-se o poema de José María Hinojosa, exercício de imaginação criacionista tendo o frio e o inverno como motivos.

Volto à prosa de José Bergamín, pois ela condensa várias questões para pensar a sintaxe de *Litoral*. O título do texto aparece entre aspas, indicando a formulação tomada de outrem. Com efeito, “Hija de la espuma” é o epíteto que Góngora dá à Vênus nas *Soledades* (1613). Desse modo, Bergamín reitera a relação entre a nova poesia e a tradição já proposta nos poemas anteriores de García Lorca, e a amplia, já que se o granadino tomara a verve popular, e Bergamín evoca a erudição seiscentista, sem que isso implique uma distinção entre elas. Mais relevante é notar que os jovens artistas estavam voltados a um acervo poético do qual se apropriavam interessadamente a partir das discussões contemporâneas. A “Hija de la espuma” apelidada pelo autor vem a ser a cidade de Málaga, onde a revista nasce. O texto guarda um certo tom híbrido, entre a crônica de um visitante que conta a experiência de viagem, a reflexão existencial e a descrição imaginativa. A pergunta que motiva o texto é índice dessa hibridez: “¿Málaga existe?”

(Bergamín, 1926, p. 13). A resposta desafia justamente a noção de limite que vimos observando como elemento fundador de *Litoral* desde o início: “Fuera de España, y un poquito fuera del mundo, tal vez” (Bergamín, 1926, p. 13), e a genealogia proposta encontra não na história, mas na arte pictórica do mais ilustre malaguenho – Pablo Picasso – a resposta. Para Bergamín é o pintor o responsável pelo descobrimento da cidade, ou quiçá, por sua invenção, maneira pela qual se embaralham as demarcações entre real e imaginário, concreto e abstrato. Depois de subverter a expectativa ao não cravar o início da existência de Málaga, Bergamín (1926, p.13) dobra a aposta reimaginando sua localização geográfica: “Málaga limita al N. con el océano glacial ártico y al S. con el océano glacial antártico; al E. con el mar del Japón y al O. con el mar del Japón otra vez”, ou seja, mais do que uma determinação territorial, a cidade parece ser uma ideia, um signo, um estado que ocupa quem a leva dentro. Daí que o poeta sentencie: “No tiene remedio”.

Neste momento, Bergamín passa ao caráter cronístico do texto, pois se refere a lugares conhecidos da cidade e a um passeio com dois amigos, provavelmente Prados e Altolaguirre, a quem o texto é dedicado, e que podem ter sido seus anfitriões na caminhada pela pólis. O sabor mais imediato da crônica é invadido por um sentido poético do acontecimento, que preside o olhar do visitante até que ele resume: “Voy andando entre capas, entre copos, entre copas de cristal rosa; y me hundo – sin querer, claro – dentro del cielo”. A experiência de Málaga parece ser guiada pelas cores e formas mais sugestivas de Picasso e beiram o delírio. Nada é o bastante para explicar sua “maravilla”, confessa o poeta. Essa intensidade, no entanto, poderia conduzir à loucura, razão pela qual Bergamín (1926, p.15) conclui: “Hay que huir, camino de los montes, y sin volver la vista atrás”.

Com a vivacidade imagética da prosa de Bergamín, retomo as palavras de Beatriz Sarlo (1992, p. 10) quando propõe a análise da sintaxe de uma revista como sendo capaz de oferecer “las pruebas de como se pensaba el futuro desde el presente, en la medida en que un juicio crítico coloca a la literatura en una relación de temporalidad por lo menos doble: ranking sincrónico e hipótesis de ordenamiento futuro”. Ora, no caso de *Litoral* o arranjo dos elementos gráficos e

visuais, palavra e imagem, pensa, repensa e problematiza a noção de limite, com a qual se enfrenta, na direção da amplitude, do possível, do potencial. Considerada à luz de alguns eventos históricos na Espanha da década de 1920, essa proposta estética da revista não deixa de apontar para ressonâncias políticas, não enquanto manifesto, mas como inserção da letra na vida das sociedades, lembrando a formulação de Weinberg (2021, p. XV). Quando *Litoral* vem à luz como berço das discussões da Geração de 27, a Espanha está sob o regime ditatorial de Miguel Primo de Rivera (1923-1930), instaurado por um golpe militar cuja justificativa e intuítos aparecem sintetizados no manifesto assinado pelo próprio general e dirigido ao exército e ao país em 13 de setembro de 1923. No discurso marcadamente autoritário, compreende-se que a ideia de limite não só existe como é bem clara e inquestionável:

Basta ya de rebeldías mansas, que, sin, poner remedio a nada, dañan tanto y más a la disciplina que está recia y viril a que nos lanzamos por España y por el Rey. Este movimiento es de hombres: el que no sienta la masculinidad completamente caracterizada que espere en un rincón, sin perturbar los días buenos que para la patria preparamos. ¡Españoles! ¡Viva España y viva el Rey! (Primo de Rivera, 1923).

A sintaxe de *Litoral* assume um “ranking sincrónico”, recusa hierarquias ou posições já dadas sobre a arte sobretudo, mas não só. Pois o desafio à percepção, sendo um convite estético, é também político. Sarlo (1992, p. 12), mais uma vez, nos ensina que é possível sustentar essa visão, já que “El discurso de las revistas elige políticas textuales y gráficas. Define fundamentos de valor, por los que coloca a la revista en relación con otros discursos: la literatura frente a la política”. Desse modo, em *Litoral*, a “hipótesis de ordenamiento futuro” sinaliza um caminho que aposta no diálogo, no trânsito, na fluidez. Uma tomada de posição que observa o delicado equilíbrio entre beleza e rigor.

3 SINAPSES E CARTOGRAFIAS SIMBÓLICAS: AS REDES EM *LITORAL* E ALÉM

No estudo “Revistas y redes intelectuales. Ejercicios de lectura”, Pita González (2019) defende a necessidade de aproximar os dois campos assinalados no título e aponta para as possibilidades que se abrem ao fazê-lo:

[...] pensar las revistas como redes en sí mismas a partir de la circulación de autores, ideas (como capitales simbólicos), libros y revistas (como bienes culturales). Pensar cómo esta geografía humana que se reunía imaginariamente en cada número creaba discursos que circulaban y al hacerlo, generaban circuitos. [...] La mirada de redes implica dar valor al carácter relacional y eso cambia toda la perspectiva y hace que se piense en actores que antes incluso pasaban desapercibidos [...]. (Pita González 2019, p. 245)

Para esse mesmo sentido, chamam a atenção as ponderações de Liliana Weinberg, que adverte:

las publicaciones no sólo permiten establecer relaciones dinámicas y religar experiencias, sino que incluso pueden examinarse a partir de procesos parangonables a los fenómenos de sinapsis, para comprender las formas de vinculación e irradiación que se establecen entre estos núcleos de inteligencia y creatividad (Weinberg, 2021, p. XV)

No caso de *Litoral*, essa compreensão de redes ou sinapses é imprescindível, não só porque elas corroboram o projeto estético da revista tendo o limite como noção irradiadora, mas também porque permitem acessar um momento artístico, cultural e simbólico espanhol que não pode ser ignorado em qualquer tentativa de investigação da história política, social e cultural da Espanha do século XX até a contemporaneidade. Refiro-me à necessidade de considerar a efervescência cultural do país nos anos 1920 e 1930, impressa nas páginas de *Litoral*, quando se avalia as distintas repercussões dos eventos posteriores: a Segunda República, a Guerra Civil Espanhola, a ditadura franquista, a transição democrática e os debates e crises econômicas e políticas dos primeiros anos do século XXI.

Para tanto, volto mais uma vez ao texto de José Bergamín que figura no primeiro número de *Litoral*, dedicado à dupla fundadora da revista, Emilio Prados e Manoel Altolaguirre. Esse gesto desponta como um fio da rede que emaranha todos os artistas que contribuíram para a publicação. Ao puxá-lo, reencontramos as noções de diálogo, trânsito e fluidez que perpassam o arranjo sintático exibido pela revista, a qual não é somente um apanhado de textos de colaboradores interessados, mas concentra a trama de uma rede de intelectuais, uma rede de sociabilidade letrada (Weinberg, 2021) que a sustenta. E essa rede guarda traços

inequívocos de abertura, de autonomia do pensamento crítico, do diálogo polêmico; ainda que valha aqui mencionar que dos trinta e cinco nomes que figuram nos oitos números de *Litoral* não há mulheres. Nesse universo, no entanto, estão grande parte dos artistas espanhóis republicanos, envolvidos em iniciativas culturais e educacionais da Segunda República nos anos de 1930; mortos pelas forças nacionalistas ainda no início da Guerra Civil, como Federico García Lorca; partícipes diretos da causa republicana durante o conflito, desde os que escreveram e compilaram o romanceiro da guerra, como Emilio Prados, até os que pegaram em armas, como Gustavo Durán; os que passaram por prisões franquistas, como Antonio Espina; e os posteriormente exilados, dos que estiveram em campos de concentração na França como Manuel Ángeles Ortiz, aos que embarcaram no primeiro navio que levou desterrados espanhóis ao México, o Sinaia, como Benjamín Jarnés e Pedro Garfias; até os que empreenderam projetos editoriais de grande relevância para a literatura espanhola escrita no exílio e para o capital simbólico da tradição que estava em disputa, como Manoel Altolaguirre, Rafael Alberti e José Bergamín. É preciso mencionar também os artistas que permaneceram na Espanha, com posições mais ou menos ambíguas, mas que não passaram impunes pela censura ou pelo exílio interior (Salabert, 1988) que derivou do esfacelamento das redes que sustentavam a produção e a circulação da arte.

O que se depreende desse pequeno levantamento descritivo é que a história de *Litoral* capta primeiro um movimento centrípeto, de condensação. Poetas, pintores, prosadores, músicos e artistas plásticos que fizeram a revista dando corpo a um debate estético e, a um tempo, a uma concepção de mundo. Por outro lado, em *Litoral* também se esconde, quase como uma ironia trágica, a dispersão, o que, com a guerra e a posterior ditadura de cerca de quarenta anos seria suspenso e que, embora tenha se refeito em outros termos no exílio, conserva o índice da barbárie. Se voltamos a Beatriz Sarlo, a ideia de futuro que aquele presente nutria foi violentamente golpeada.

Em razão de todas essas “cartografias simbólicas” (Weinberg, 2021, p. XVII), *Litoral* teve que renascer no exílio mexicano, novamente pelas mãos de Prados e Altolaguirre, ao lado de José Moreno Villa, Juan Rejano e Francisco Giner de los

Ríos. Os três números desse outro ciclo datam de julho, agosto e setembro de 1944. Ainda exibem o azul na capa e a convivência entre as distintas formas de expressão artística, agora enunciadas no subtítulo “Cuadernos mensuales de poesía, pintura y música, publicados en México”. O signo da dispersão também se inscreve nesse subtítulo ao indicar o local de publicação, assim como é assumido no primeiro desenho, sem indicação de autoria, que contorna os rostos de três poetas mortos durante a guerra ou em decorrência dela: Federico García Lorca, Antonio Machado e Miguel Hernández.

Fig. 4. “Recuerdo de Federico García Lorca, Antonio Machado y Miguel Hernández”. Número 1 de *Litoral* publicado no México em 1944



Fonte: Acervo da autora

A consciência da perda está presente de maneira lúcida ao longo dos três exemplares, em especial no segundo, dedicado a Enrique Diez-Canedo (1879-1944), poeta, diplomata, tradutor e crítico literário, morto naquele momento no México, onde também vivia exilado. Lê-se igualmente no teor dos poemas, que já não têm a luminosidade da primeira época de *Litoral*, tampouco os voos imagéticos

ou a sanha imaginativa. Os versos de “Confusión y bloqueo,” de José Moreno Villa, presentes no primeiro número dão conta da flagrante mudança de tom, do desencanto, da corrosão dos motivos poéticos e da urgência imposta pelas circunstâncias:

Confusión y bloqueo
1
Todo me pide claridad,
y casi todo es una inmensa niebla.
Nunca me ví tan ciego y vacilante.
Mi bastón se me hunde en barro tierno.
¿Cuándo serán de nuevo nido el nido,
rosa la rosa y cueva lo que es cueva?
La confusión de la palabra humana
enturbia el Universo
y desata las manos criminales.
Si las cosas me piden claridad
es que se sienten sucias y alteradas.
Todo está chueco y frío
como campo de anciano.
Hay que poner calor y transparencia
en lo humilde y lo alto de la vida.
(Moreno Villa, 1944, p. 11)

Ao mesmo tempo, os três números americanos assinalam a persistência dos antigos fios que urdiram a empreitada de *Litoral* nos anos 1920. Estão presentes alguns dos mesmos nomes e se reiteram, nas dedicatórias, os vínculos entre artes e artistas, como a do músico Rodolfo Halffter para o poeta Rafael Alberti nas partituras de “Sonata de El Escorial”, num esforço por retecer as redes na “España Peregrina”³. Dessa maneira, ainda que brevemente, a revista retorna e se faz entre a lucidez e o esforço de reconstrução.

Anos mais tarde, novamente em Málaga, *Litoral* reapareceu por iniciativa José María Amado em 1968, mantendo o compromisso com a memória da revista, de seus fundadores e da literatura espanhola escrita no exílio. Hoje a publicação

³ *España Peregrina* é o nome da revista criada por José Bergamín em 1940 no México. A expressão passou a ser adotada pelos exilados republicanos espanhóis para designar a comunidade desterrada da Península e, por extensão, suas redes de contato. A revista publicou nove números durante os meses em que circulou, de fevereiro a outubro de 1940. A inspiração para o nome veio da obra *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega (Caudet, 1977).

segue sob a direção de Lorenzo Saval, apresentando-se como revista de “Poesía, arte y pensamiento”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Beatriz Sarlo (1992, p. 12) sentencia a respeito do lugar das revistas: “Las revistas tienen sus geografías culturales, que son dobles: el espacio intelectual concreto donde circulan y el espacio-bricolage imaginario donde se ubican idealmente”. Nas geografias culturais de *Litoral* vive uma das gerações de poetas, artistas e escritores mais importantes do século XX, a Geração de 27, Geração da República, os artistas da Edad de Plata. Esse “espacio intelectual concreto” abriga a investigação sobre a construção da imagem poética, as experimentações em torno da metáfora e da depuração da poesia, além de um vínculo interessado com o vasto acervo de formas e expressões da literatura espanhola. Ao mesmo tempo, *Litoral* instaura um espaço amplo o suficiente para criar dentro dos limites dos recursos de cada arte – a palavra, o traço, as cores – e tensionar a existência e os contornos desses mesmos limites.

Já o “espacio-bricolage imaginario” de *Litoral* decorre primeiramente de sua concretude, a sintaxe, como vimos, as relações estabelecidas entre os artistas, a não-hierarquização entre eles tampouco entre seus modos de expressão. Corresponde, mais tarde, a tudo o que pode significar o adjetivo “emblemática”, atribuído a ela mais de uma vez por críticos e estudiosos, sobretudo porque registra a produção e a circulação de uma rede de artistas, sua leitura do presente e suas apostas para o futuro, sem as quais não é possível ler criticamente a história cultural e política da Espanha do século XX até a contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Rafael. *Prosa II. Memorias*. Barcelona: Seix Barral, 2009.

ALONSO, Damaso. Una generación poética. In: _____. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1969.

BERGAMÍN, José. Hija de la espuma. *Litoral*, número uno, p. 11-15, Málaga, noviembre de 1926

BLANCO AGUINAGA, Carlos (et al.). *Historia social de la literatura española* (en lengua castellana). Vol. II. Madrid: Akal, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

CAUDET, Francisco. Cultura y exilio: (La revista “España Peregrina”). *Tiempo de historia*, Año III, n. 35, p. 58-73, 1977. Disponível em: <<https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/23742/3/THIII~N35~P58-73.pdf>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2026.

CERNUDA, Luis. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Punto Ómega, 1972.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco. *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1979.

GERARDO Diego empresario de poesía. *La Gaceta Literaria*. Madrid, época 1, n. 21, página tercera, noviembre 1927.

GUILLÉN, Jorge. Unos amigos. *El Ciervo*. Barcelona, Año 26, No. 306, 1977.

HERNÁNDEZ GUERRERO, J.A. Revistas andaluzas del 27. *Cuadernos hispanoamericanos*. Generación del 27. Madrid, n.514-515, p. 341-342, Abril-Mayo 1993.

LAÍN ENTRALGO, Pedro. *Las generaciones en la historia*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1945.

MACCIUCI, Raquel. Cuatro antologías de la Generación del 27. In: SANCHEZ, Mariela (Ed.). *Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2019, p. 821-843.

MAINER, José Carlos. *La Edad de Plata*. Madrid: Catedra, 1968.

MAINER, José Carlos. *17 de diciembre de 1927*. El triunfo de la literatura. Madrid: Taurus, 2020.

MORENO VILLA, José. Confusión y bloqueo. *Litoral*. Tercera época, número uno. Cuadernos mensuales de poesía, pintura y música, p. 11, 1944.

NEIRA, Julio. Litoral, la revista del 27. In: *Litoral. Introducción e índices*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007, p. 7-44.

OLEZA, Joan. Cuerpos presentes. La formación y crecimiento de un proyecto de libro. Estudio introductorio. In: AUB, Max. *Obras completas*. Volumen XI. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2022, p. 387-415.

PITA GONZÁLEZ, A.; BARBEITO, I.; GALFIONE, C.; GRISENDI, E.; GARCÍA, D. Revistas y redes intelectuales. Ejercicios de lectura. *Revista de Historia de América*, [S. l.], n. 157, p. 243-270, 2019. Disponível em: <<https://www.revistasipgh.org/index.php/rehiam/article/view/79>>. Acesso em: 18 fev. 2026.

PRIMO DE RIVERA, Miguel. Manifiesto. *La Vanguardia*, Barcelona, 13 de septiembre de 1923.

RAMOS ORTEGA, Manuel. *Las revistas literarias en España entre la edad de plata y el medio siglo: una aproximación histórica*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2001.

SALABERT, Miguel de. *El exilio interior*. Madrid: Anthropos Editorial, 1988

SARLO, Beatriz. Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América: Cahiers du CRICCAL*, n.º9-10. Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970. p. 9-16, 1992. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047>. Acesso em 15 de fevereiro de 2026.

SHERIDAN, Guillermo. 'Los Contemporáneos' y la generación del 27. *Cuadernos hispanoamericanos. Generación del 27*. Madrid, n.514-515, p. 185-193, Abril-Mayo 1993.

TORRE, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Rafael Caro Raggio, 1925.

WEINBERG, Liliana (coord.). *Redes intelectuales y redes textuales: formas y prácticas de la sociabilidad letrada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2021.

Recebido em: 23/02/2026

Aprovado em: 06/07/2026