

# Susana Wald y la edición surrealista. Diseño y producción de *El Huevo Filosófico*

*Susana Wald and Surrealist Publishing. Design and Production by The Philosophical Egg*

**Resumen.** En el siguiente artículo se propone analizar la serie de *El Huevo Filosófico/The Philosophical Egg*, una revista que circuló por correo entre 1980 y 1990, difundiendo textos e imágenes surrealistas. Los nueve números de la revista fueron publicados bajo el sello de *Oasis Publications*, un proyecto editorial impulsado por Susana Wald (1937) y Ludwig Zeller (1927-2019) durante su estancia en Toronto, Canadá. A modo general, se ofrece una revisión del conjunto de autores y obras publicados en la colección, además de una serie de observaciones acerca de aspectos paratextuales y materiales de los impresos.

Con esto se persiguen dos objetivos, relacionados entre sí: primero, caracterizar la edición de *El Huevo Filosófico* como un caso de edición y diseño surrealista, entendido como una experiencia de vanguardismo en sí mismo; segundo, realizar un seguimiento de la trayectoria profesional de Susana Wald en Canadá, con un foco en su trabajo editorial y sus relaciones internacionales con el movimiento surrealista en la postguerra, a más de cincuenta años del primer manifiesto de André Breton.

**Palabras clave:** edición surrealista, Susana Wald, *Oasis Publications*, *El Huevo Filosófico*, *The Philosophical Egg*

**Abstract.** The following article analyzes the serie *El Huevo Filosófico/The Philosophical Egg*, a magazine that circulated by mail between 1980 and 1990, disseminating surrealist texts and images. The nine issues of the magazine were published under the editorial seal of *Oasis Publications*, a publishing project initiated by Susana Wald (1937) and Ludwig Zeller (1927-2019) during their stay in Toronto, Canada. This article offers a general review of the authors and works published in the collection, as well as a series of observations on paratextual and material aspects of the printed materials. This pursues two interrelated objectives: first, to characterize the publication of the *Philosophical Egg* as a case of surrealist editing and design, understood as an avant-garde experience in itself; second, to trace the professional career of Susana Wald in Canada, with a focus on her editorial work and her international relations with the surrealist movement in the post-war period, fifty years after André Breton's first manifesto.

**Keywords:** surrealista edición, Susana Wald, *Oasis Publications*, *El Huevo Filosófico*, *The Philosophical Egg*

---

Fecha de recepción: 04/06/2025

Fecha de aceptación: 04/11/2025

Cómo citar: Bascuñán Correa, P. (2025).

Susana Wald y la edición surrealista. Diseño y producción de *El Huevo Filosófico*. *RChD: creación y pensamiento*, 10(19), 1-18. <https://doi.org/10.5354/0719-837X.2025.79200>

---

*RChD: creación y pensamiento*

Universidad de Chile

2025, 10(19).

<http://rchd.uchile.cl>

1. Tomando prestada la definición de Maite Alvarado, “consideramos parte del paratexto tanto la tapa, la contratapa, la solapa y las ilustraciones de un libro, diario o revista, como el diseño gráfico y tipográfico, el formato y el tipo de papel, es decir, el soporte material del texto. También se incluyen en la categoría prólogos, notas, epígrafes, dedicatorias, índices, apéndices, resúmenes y glosarios. Podríamos decir que el paratexto es lo que queda de un libro u otro tipo de publicación sacando el texto principal” (2006, p. 9).

2. El presente trabajo se comprende como un estudio material del libro y la edición. Al reconocer que las prácticas *materiales* están cargadas de significación, son enfoques que incorporan en sus análisis otras prácticas vinculadas con la producción, circulación y recepción de la cultura impresa, en relación con procesos sociales más amplios (Saferstein, 2013).

## Introducción

*El Huevo Filosófico/The Philosophical Egg* fue una revista que circuló por correo entre 1980 y 1990, que difundía textos e imágenes surrealistas. Los nueve números de la revista fueron publicados bajo el sello de *Oasis Publications*, un proyecto editorial impulsado por Susana Wald (1937) y Ludwig Zeller (1927-2019) durante su estadía en Toronto, Canadá.

La revista fue un ejercicio creativo en el que era posible reconocer un influjo surrealista tanto en el canon de obras expuestas como en las prácticas materiales ligadas a la edición. Existen ciertos hábitos propiamente surrealistas, tales como la opción por el trabajo colaborativo, la yuxtaposición de lo insólito con lo familiar y la apertura al azar objetivo, presentes en los procesos de diseño, producción y difusión de los artefactos impresos. Por lo mismo, hablamos de un caso de edición surrealista debido al particular vanguardismo que orienta el diseño y praxis del sello *Oasis*.

Los números de *El Huevo Filosófico*, al igual que la obra de Susana Wald y Ludwig Zeller en general, tienen pretensiones de mundo. Aspiran a estrechar redes artísticas e intelectuales dentro de un concierto global, por fuera de los márgenes de alguna nación determinada. Dentro de la serie esto es patente en la inclusión de obras en varios idiomas, por lo general en español, inglés y francés. Las colaboraciones provienen en su mayoría de miembros de *Phases*, un grupo que durante tres décadas reúne a artistas y escritores latinoamericanos y europeos, que busca dar continuidad al proyecto surrealista en la posguerra. Al respecto, es significativo que el formato de los volúmenes —modestos librillos de 16,5 x 10,8 cm, equivalentes a 1/4 de oficio— estuviese pensado para caber en un sobre y ser enviados por correo. En definitiva, alma y cuerpo de la serie se conciben con miras a un público internacional.

En el siguiente artículo se propone analizar la serie de *El Huevo Filosófico/The Philosophical Egg*. A modo general, se ofrece una revisión del conjunto de autores y obras publicados en la colección, además de una serie de observaciones acerca de aspectos paratextuales<sup>1</sup> y materiales de los impresos<sup>2</sup>. Se comprende que las prácticas *materiales*, ligadas al diseño, producción, circulación y recepción, están cargadas de significación. Para este caso, nos centraremos en los aspectos proyectuales y productivos de los impresos.

Con esto se persiguen dos objetivos, relacionados entre sí: primero, caracterizar la publicación de *El Huevo Filosófico* —y por extensión el proyecto de *Oasis* en su conjunto— como un caso de edición y diseño surrealista, entendida como una experiencia de vanguardismo en sí misma; segundo, realizar un seguimiento de la trayectoria profesional de Susana Wald en Canadá, con un foco en su trabajo editorial y sus relaciones internacionales con el movimiento surrealista en la posguerra, a más de cincuenta años del primer manifiesto de André Breton.

La revisión del caso será comprendida en relación con la trayectoria vital de Susana Wald, una de sus artífices. Sin ignorar la gran relevancia de la figura de Ludwig Zeller, con quien Susana trabaja estrechamente en cada aspecto de las publicaciones, existen razones de peso para centrarse en la figura de ella.

3. Isabel Campi (2013) ofrece una revisión bastante pormenorizada de las contribuciones de la teoría feminista dentro de la historia del diseño, en la que, entre otras cosas, expone el problema del relegamiento de las mujeres dentro de la historia del diseño.

Por un lado, buscamos contribuir al conocimiento acerca de su persona y obra. Hablamos de una artista multifacética, con más de seis décadas de labor activa, quien cuenta con una vasta experiencia en el mundo editorial, desempeñándose en tareas de diseño, impresión, escritura, traducción y gestión en importantes proyectos como la colección Cormorán de la Editorial Universitaria y la Editorial Casa de la Luna. Sin embargo, por diversos motivos que se detallarán más adelante, su vida y obra se han desvanecido de la memoria colectiva en Chile durante bastantes años. Esto se debe, en gran medida, a que ella dedicó gran parte de su vida a la promoción de la obra de Zeller, no a la propia. Su caso es representativo de una doble omisión dentro de los estudios sobre edición que suele aquejar a las mujeres diseñadoras: en términos de las jerarquías entre disciplinas y profesiones, su rol como proyecto está velado tras la figura de escritores y editores; por otro lado, dentro de su propio ámbito de desempeño laboral, su trabajo no ha recibido el mismo reconocimiento de colegas varones, como Mauricio Amster. Con nuestro trabajo queremos contribuir al conocimiento de las particularidades y determinaciones del trabajo de mujeres en los ámbitos del diseño editorial y la edición. Este trabajo está en línea con otras investigaciones recientes acerca de mujeres diseñadoras y artistas gráficas chilenas (Lara, 2023; Martínez 2024; Ríos y Osses, 2022), las cuales han contribuido con nuevos enfoques y saberes específicos sobre el trabajo femenino dentro de los ámbitos del diseño y la edición<sup>3</sup>. En particular, nos interesa contribuir con el conocimiento y posicionamiento de una artífice y artista, tanto a nivel local como latinoamericano y global.

Por otra parte, nos centramos en la figura de Susana debido a que nuestra aproximación a Oasis está completamente mediada por sus propios relatos y recuerdos. El año 2022 pudimos conocerla en persona en su actual residencia en Oaxaca, luego de sostener durante algunos años una relación epistolar con ella. Esta experiencia ha sido fundamental para poder reconstruir la experiencia de Oasis, un sello cuya historia está estrechamente imbricada con toda la experiencia trashumante de Susana y su familia nuclear. Junto a la recopilación de materiales y documentos, los relatos de Susana nos han permitido conocer pormenores que, más allá de lo anecdotico, permiten visibilizar tensiones entre lo público y lo doméstico. Algo relevante para este acercamiento, si consideramos que para Susana y Ludwig la inmersión en el surrealismo involucra una experiencia cotidiana.

Cabe mencionar que, gracias a la relación personal entablada con Susana, hemos podido constituir un archivo de su trabajo en el ámbito del diseño editorial. Excluyendo la obra realizada en Chile, recopilada mediante su obtención en tiendas de libros usados y sitios de subastas, todo lo que aquí se presenta acerca de su paso en Toronto es gracias a las labores de conservación y archivo que ha realizado junto a su hija, Beatriz Hausner, quienes amablemente han facilitado los materiales para realizar la presente investigación.

### **De Mandrágora a Casa de la Luna**

El surrealismo es un movimiento artístico y literario que surge en la década de 1920 en Europa, cuyo primer manifiesto, escrito por André Breton, fue publicado en 1924. Surge como una forma de catalizar los horrores de la

4. Consideramos acertada la interpretación que ofrece el teórico argentino Nicolás Casullo (1999), quien analiza la época de las vanguardias históricas en relación con las vanguardias políticas. Sin trazar una vinculación mecánica ni de subordinación entre ambos fenómenos, centra su atención en el contexto y las experiencias de crisis y revolución del periodo. En este sentido, la noción de vanguardia se comprende de forma más amplia, en sintonía con los procesos de crisis del capitalismo globalizado, guerra y revolución social. Desde este punto de vista, se comprende la formación de los grupos de vanguardia artística en torno a fenómenos históricos y sociales más amplios. Se evita así un problema recurrente en la historiografía dedicada al tema: edificar mitos en torno la figura de artistas individuales, por lo general varones. Este es un problema bastante frecuente en la historiografía dedicada al fenómeno de las vanguardias artísticas, del cual ha alertado con certeza Paula Arrieta (2021) en su ensayo sobre la figura de Marcel Duchamp.

Primera Guerra Mundial, mediante ejercicios exploratorios de la interioridad, el inconsciente y las imágenes oníricas. Historiográficamente, suele enmarcarse en el periodo de las vanguardias<sup>4</sup>, dada su radicalidad y postura de rechazo frente a la moral burguesa. Frente a esta, plantea la necesidad de una liberación total de la vida y los instintos, a pesar de que son distintos los caminos emprendidos para tales fines. Habrá quienes indaguen en el psicoanálisis, automatismo y/o oscurantismo. Pero distintas búsquedas encuentran un nudo crítico en el lenguaje, comprendido en toda su complejidad y amplitud. En términos políticos, desde un inicio no existe ningún consenso; hay un grupo que se aproxima al anarquismo y algunos pocos —pero muy polémicos— tendrán una corta estadía en el Partido Comunista. En términos artísticos, esta corriente impulsa una serie de experimentos y renovaciones formales, como los fotomontajes surrealistas y ciertas formas de escritura automática, con mayor proximidad a otras experiencias vanguardistas como el cubismo y el dadaísmo; sobre todo, en las búsquedas por desnaturalizar la percepción de la realidad y la apertura al azar. Asimismo, pese a las rupturas, el surrealismo traza continuidades con corrientes artísticas y literarias predecesoras, como el romanticismo y el decadentismo.

En un contexto de entreguerras, donde se cuestionan profundamente los pilares de la sociedad burguesa, el surrealismo buscó descomponer las relaciones *naturales* de la cultura. En este sentido, guarda afinidad con una *actitud etnográfica* (Clifford, 2001) que comparte con la naciente etnología, en la que todos los elementos de la cultura se presentan como dignos de colección y exhibir, sin mayor distinción ni jerarquía. Esta lógica puede reconocerse, por ejemplo, en los ejercicios del *object trouvé*, u objeto [de arte] encontrado, en que la disposición de elementos originalmente inconexos abre posibilidades a nuevas interpretaciones. Estas sugieren un punto de vista donde elementos de distintas culturas se presentan en una supuesta igualdad de condiciones. Esto tendrá ciertos tintes de exotismo, en tanto que elementos de culturas no europeas, como las africanas, se emplean como referencias para la renovación artística y formal que las vanguardias impulsan. Se trata de una actitud que, tal como revisaremos más adelante, puede rastrearse en algunos elementos de *El Huevo Filosófico*, como las lógicas del *collage* que animan varios de sus procesos o la exposición de elementos de culturas indígenas dentro de las publicaciones, que se presentan como expresiones de un arte supuestamente puro.

A pesar de que el surrealismo se origina formalmente en París, tal como menciona Anke Birkenmaier, “el movimiento surrealista ha dejado de pertenecer a los franceses desde hace tiempo”. Como sugiere esta autora, es posible hablar de una “cultura popular del surrealismo” (2006, pp. 13-15) y reconocer la trascendencia del movimiento en ámbitos culturales distintos al francés, como es el caso chileno; ámbitos que están fuera de los límites de la alta cultura, y en los que es posible encontrar aplicaciones propias del arte surrealista en elementos de la cultura de masas, como el cine y publicidad. Esto puede constatarse, por ejemplo, en la misma obra de Susana, quien, en su trabajo editorial para la colección Libros Cormorán a finales de los años 1960, orientado para un público masivo, introdujo ciertos elementos surrealistas en el diseño de portadas, como el *collage*, el dibujo automático y el empleo de imágenes oníricas.

México, Argentina y Chile serán tres polos importantes para la difusión y desarrollo del surrealismo. En relación con esto, el crítico rumano-brasileño Stefan Baciu señala que “en Chile como en ningún otro país del continente, el surrealismo logró desarrollarse e imponerse hasta el punto de dominar el ambiente intelectual a través de la actividad de un grupo reducido pero dinámico de poetas y artistas” (1989, pp. 7-8). Pese a que deben tomarse sus palabras con cierta cautela, es innegable que el surrealismo ha tenido una gran influencia en el entorno artístico y literario chileno, siendo importante en la obra de autoras y autores como María Luisa Bombal (1910-1980) —piénsese en *La última niebla* (1934) o *La Amortajada* (1938)—, Pablo Neruda (1904-1973) —por ejemplo, en *Residencia en la tierra* (1933)— o el pintor Roberto Matta (1911-2002).

El surrealismo en Chile no es una simple réplica de sus referentes europeos. Tal como menciona Nelson Osorio, es posible sustentar “la pertinencia y legalidad histórica [...] de un vanguardismo hispanoamericano, no como un simple epifenómeno de la vanguardia europea, sino como una respuesta legítima a condiciones previas y articulado a otras vanguardias, como variable específica de un fenómeno internacional más amplio” (1988, p. xxii). El desarrollo del surrealismo en Chile, en tanto vanguardia, responde en gran medida a las condiciones históricas que determinan el reajuste global de la vida económica, social y cultural que acarrea la Primera Guerra Mundial, donde los países de la región comienzan a experimentar nuevas formas de subordinación y dependencia. Fenómenos como el surgimiento de una industria cultural masiva, el incipiente proceso de sustitución de importaciones, sus repercusiones en el fortalecimiento de sectores más dinámicos, el crecimiento de las capas medias urbanas y el proletariado; y el debilitamiento del poder económico —y, por consiguiente, político— de las oligarquías agrarias, serán procesos significativos para la formación de una nueva sensibilidad en la región, decididamente urbana y más cosmopolita. Esta posibilitará la recepción y proliferación de expresiones de vanguardia como el surrealismo, tanto para un público especializado como masivo.

Uno de los hitos clave del surrealismo en Chile es la formación del grupo Mandrágora en 1938, fundado por Teófilo Cid (1914-1964), Enrique Gómez Correa (1915-1955) y Braulio Arenas (1913-1988), que contó con la participación de Carlos de Rokha (1920-1962) y Jorge Cáceres (1923-1949). Se trata de un grupo de jóvenes que estuvo fuertemente influenciado en un comienzo por expresiones de vanguardia, tales como el surrealismo francés y la poesía de Vicente Huidobro (1893-1948). El nombre Mandrágora remite a la planta cuyas supuestas propiedades fueron tan alabadas en la Edad Media. Sugiere un vínculo con la alquimia y ciertas líneas del ocultismo. Pese a la radicalidad de su práctica artística, se desenvuelven principalmente en un plano estético, sosteniendo ciertas distancias con una crítica política y social. El trabajo de los mandragóricos se desarrolló en diálogo y tensión con otras corrientes que abrieron las sendas en la poesía chilena en el siglo xx. Significativo al respecto es su inclusión en la antología *Cuarenta y un poetas jóvenes de Chile 1910-1942*, en la que Pablo de Rokha los presenta en 1942 con tremendo entusiasmo. En dicha antología comparten espacio junto a otros poetas con clara vocación política y social, cuyos nombres, en su conjunto, marcaron las pautas de la poesía en Chile durante las décadas siguientes.

La Mandrágora se constituyó como el primer grupo surrealista en Chile. El que formarán Susana Wald y Ludwig Zeller será el segundo y llevará por nombre Casa de la Luna. Al respecto, Macarena Bravo, investigadora que se ha centrado en la figura de Susana Wald, señala:

En Chile, como en el resto de América Latina, la vanguardia [surrealista] tuvo adeptos comprometidos: al final de los años treinta surgió en Talca el grupo literario Mandrágora, colectivo influenciado por el surrealismo europeo, pero con características locales que trascendió en la escena literaria y plástica nacional. Susana Wald hereda este impulso surrealista y junto a Ludwig Zeller, a quien ubicamos como bisagra entre ambas generaciones, lo practicaron durante toda su vida. En cierta medida, la pareja tomó el relevo de la vanguardia. Desde 1963, la artista ha practicado más formalmente el surrealismo y no ha cesado de experimentarlo como un modo de vida en donde priman la libertad, el trabajo con el interior y la esfera del inconsciente, la colaboración y el protagonismo de la poesía. (2021, p. 33)

### **Susana, surrealista instintiva**

Susana Wald llega a Santiago de Chile en el año 1957 junto a su primer esposo, luego de realizar sus estudios en la Escuela Nacional de Cerámica en Buenos Aires, donde se especializa en cerámica artística. En 1963 decide adherir formalmente al surrealismo, tras conocer a Ludwig Zeller, poeta y artista visual, quien pronto se convierte en su pareja y compañero de vida. Luego de acceder a las lecturas del movimiento de vanguardia originado en París, facilitadas por los mandragóricos que disponen de cientos de volúmenes, “Wald se identificó como una surrealista instintiva al coincidir con la mayoría de sus principios e inquietudes artísticas” (Bravo, 2021, p. 59). Junto a Ludwig Zeller, abiertamente recogen la posta del grupo Mandrágora, a quienes Ludwig conoce personalmente desde inicios de los años 1950.

6

Al igual que sus antecesores, Ludwig y Susana exploran mundos oníricos. Sin embargo, son parte de una generación influida por la filosofía de Jung y la psicología humanista, a diferencia de los mandragóricos, mayormente influidos por Freud. Esto se manifiesta en su mayor predisposición a la simbología, la cual emplean como método para proyectar vínculos entre sueño y realidad. Al viejo automatismo le suman nuevos procedimientos técnicos y formales, además de una pizca de drogas psicoactivas. Su trabajo se nutre de las discusiones en torno al signo y la reproducción, frecuentes entre los poetas visuales de la época. A su vez, recoge elementos de la contracultura juvenil, en particular, del arte psicodélico norteamericano.

En 1968, Susana Wald y Ludwig Zeller crearon la Casa de la Luna, un centro cultural ubicado en la calle Villavicencio 349, en Santiago Centro. Fue un espacio destinado a la experimentación artística y la sociabilidad. En sus dependencias contaba con una cafetería y una amplia sala multiusos, que se empleaba para exposiciones, talleres y todo tipo de tertulias y encuentros. Fue un lugar frecuentado por varias personas ligadas al trabajo artístico e intelectual, siendo parte de todo un circuito establecido en las inmediaciones de la Casa Central de la Universidad Católica y el barrio Lastarria. Tal como atestigua Wald (2009), asisten y colaboran personajes como Fernando Alegría,

5. En relación con el fenómeno de la contracultura en espacios metropolitanos, véase: Heath y Potter (2005) y Hebdige (2004). Sobre la contracultura en Chile y su imaginario, consultar Vico (2019).

Nemesio Antúnez, Lola Hoffmann, Viki Larraín, Vicente Larrea, Ángel Parra, Alberto Pérez, Raúl Ruiz, Clara Subelman y Rolando Toro. Este espacio, además, fue sede de una editorial homónima dedicada a la poesía, que será el inicio de un proyecto muy relevante para la vanguardia surrealista y su comunidad internacional. Además, fue sede de una revista y de una editorial homónima.

Casa de la Luna fue un espacio de gran actividad contracultural. En este punto, es preciso aclarar que contracultura es una mala traducción del término anglosajón *counterculture*, ya que no se trata de una afrenta *contra* la cultura, en el sentido negativo de anularla. Más bien, refiere a una cultura capaz de hacer la *contra* en términos de balance y peso. En otras palabras, contracultura refiere a la existencia —o posibilidad— de una cultura alternativa a la imperante y, por extensión, a los grupos y prácticas que ponen en el centro la necesidad de conformarla. Suelen concebir la lucha cultural como un medio —a veces el único— para transformar la realidad toda. Es una forma de rebeldía que invierte las lógicas del pensamiento de izquierdas tradicional —que ubica en el centro la igualdad y la abolición de clases—, ya que antepone la liberación individual como objetivo principal. En su ideario es clave lo relativo a la liberación del deseo y la lucha contra cualquier tipo de opresión, más allá de lo estructural<sup>5</sup>. Tal como mencionamos, Casa de la Luna fue un punto neurálgico para la contracultura santiaguina, donde se realizaron actividades tales como la primera exposición de Arte LSD y los talleres de psicodanza de Rolando Toro.

Cabe mencionar, en relación con la producción gráfica, que ya desde aquel entonces Wald emprende exploraciones dentro de las artes gráficas. En cuanto a Casa de la Luna, se produjo una ingente producción gráfica que contempló papelería institucional (Figura 1), invitaciones a exposiciones, información de actividades y todo tipo de *ephemeras*, entiéndase materiales escritos e impresos de corta duración. Véase también el diseño *Ventanales góticos* (Figura 2), en el que tanto portadas como interiores cuentan con ilustraciones y composiciones tipográficas de la artista, las cuales fueron impresas con tintas especiales, probablemente algunas mezcladas para la ocasión.

7

Figura 1

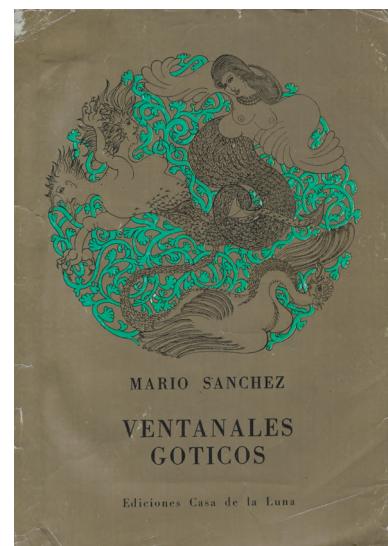
Emblema de Casa de la Luna, impreso en papelería destinada a comunicación institucional. 1968

Nota: Archivo personal del autor.

Figura 2

Ediciones Casa de la Luna, 1969. Diseño de portada e interiores de Susana Wald

Nota: Archivo personal del autor.



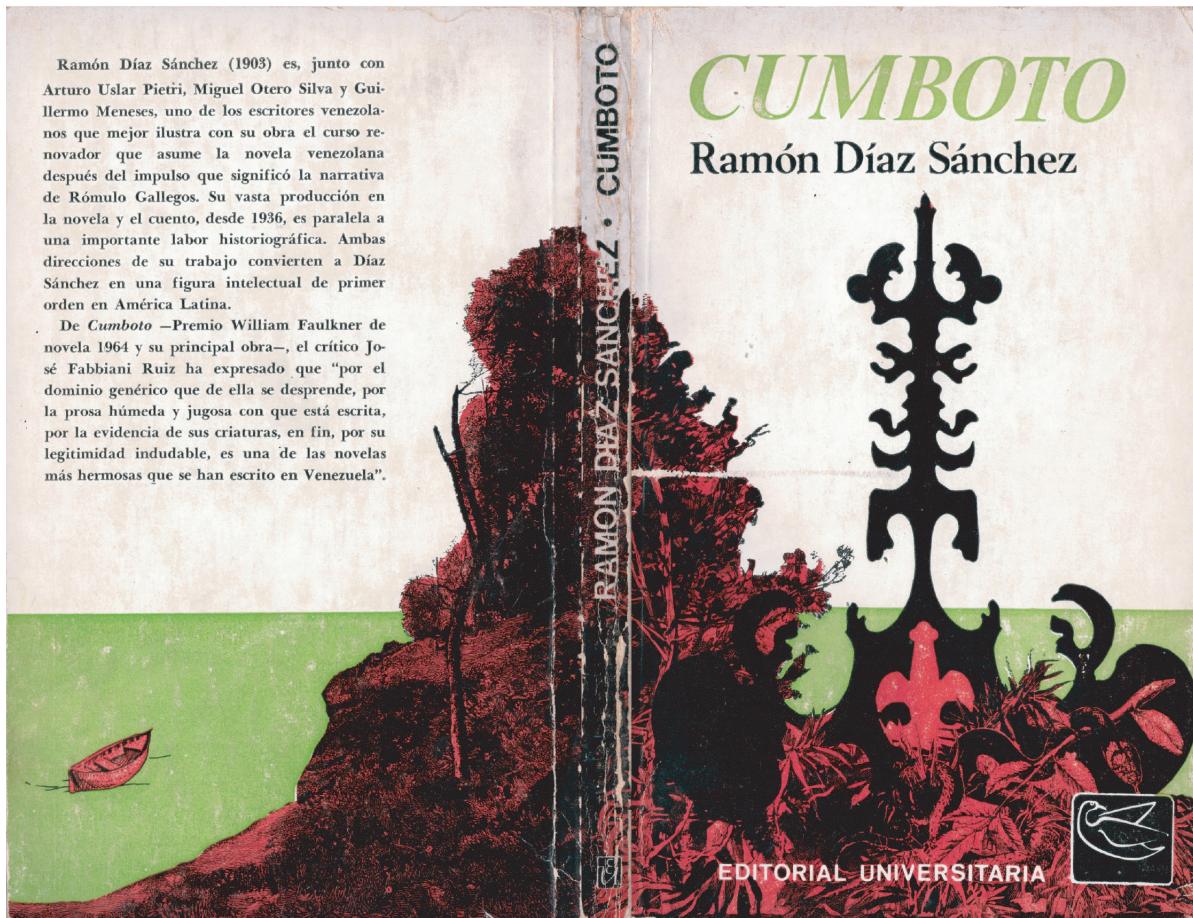


Figura 3

Diseño de portada y contraportada de Susana Wald para Editorial Universitaria, 1967

Nota: Aquí ya pueden apreciarse algunas de las expresiones características de la obra gráfica de Wald, como el empleo del *collage* y la separación de tintas. También hay que destacar la utilización de imágenes abstractas que simulan el *test de Rorschach*, comunes dentro del imaginario psicodélico de los años 1970, las que invitan a explorar el inconsciente. Archivo personal del autor.

6. Acerca de la experiencia de la primera etapa de Libros Cormorán entre los años 1967 y 1973, véase Bascuñán (2025).

Entre los años 1967 y 1970, Susana Wald comienza sus contribuciones con Editorial Universitaria. Convocada por Pedro Lastra, será la encargada de diseñar el sello (logotipo e isotipo) y las portadas de la colección Libros Cormorán<sup>6</sup>. Para esta serie, llegó a diseñar dos portadas semanales y más de cien en total. Su obra gráfica atiende a la necesidad de hacer atractivo y competitivo al libro frente a otros medios, en un momento en que los soportes audiovisuales y los avances tecnológicos de la industria gráfica trazan nuevas expectativas y horizontes en torno a la imagen (Figura 3). En el período de auge de la industria editorial chilena, Wald fue pionera en realizar un diseño de portadas decididamente moderno (Bascuñán, 2020; 2023).

Según Wald, junto a Ludwig Zeller eran *utópicos incorregibles*. Afines al anarquismo, soñaron con crear una nueva cultura y una gran transformación social; sin embargo, no obedecieron a filiaciones ni lógicas partidistas. Esta es una postura que para fines de los años 1960 genera conflictos, los que se agudizan tras el triunfo de la Unidad Popular. Para entonces, Susana Wald se posicionará dentro de un espectro de la intelectualidad de izquierda no militar, férreamente opositora al

7. Al respecto del caso *Cormorán* existen dos investigaciones que, a pesar de centrarse en la revista homónima dirigida por Enrique Lihn, hacen mención del lugar que ocupa el proyecto editorial dentro de la edición de izquierda del periodo en la Unidad Popular. Según Nadinne Canto (2012), dentro de las discusiones sobre la relación entre política y cultura al interior de la izquierda son reconocibles dos tendencias: una doctrinaria, representada por el PC y fundamentada en los principios del marxismo-leninismo, y otra más heterodoxa, vehiculizada por “intelectuales identificados primordialmente con la esfera universitaria” que “aspiran a participar de la configuración del proyecto político sin abandonar su actividad literaria” (p. 157). Según César Zamorano (2016), con respecto a la revista —pero que puede extenderse al proyecto editorial en general—, la gente ligada a *Cormorán* representa “una posición de izquierda no militante que defendió la autonomía relativa del arte con el fin de evitar concebir la práctica artística como suplemento representacional de una ideología” (p. 217).

8. Se revisaron todos los ejemplares del periódico *El Siglo* entre los años 1968 y 1970, en búsqueda de menciones acerca de Susana Wald, Ludwig Zeller y Casa de la Luna. Se encontraron tan solo datos y menciones de exposiciones realizadas en el espacio, tales como una muestra del trabajo de Oswaldo Guayasamín (9 de noviembre de 1968, p. 10) y una exposición del artista plástico brasileño Vicente de Abreu (miércoles 4 de diciembre de 1968, s/p). Realmente, no se trata de críticas demoledoras, ni tampoco se percibe ningún ensañamiento contra Zeller y Wald. No se encontraron menciones a Casa de la Luna ni sus gestores en las publicaciones de los años 1969 y 1970.

9. Como menciona César Albornoz (2005): “La propuesta cultural de la Unidad Popular no era liviana: era militante, combativa, severa” (p. 151). Por lo mismo, todas las influencias consideradas *hippies* y contraculturales provenientes de las metrópolis eran sospechosas para los sectores más ortodoxos de la izquierda chilena.

estalinismo<sup>7</sup>. Esta posición se debe en gran medida a su experiencia de niña en Hungría, en la que vivió bajo el régimen soviético de Matyás Rákosi. Sobre el paso a los años 1970, dice: “Era una época de mucha actividad política en todo el mundo. En Santiago de Chile no fue diferente. Sin embargo, la Casa de la Luna, para bien o para mal, no tomó partido por la izquierda o la derecha y funcionó a todo vapor, lo que causó la irritación de ambos bandos políticos” (2009, p. 19). Según la artista, Casa de la Luna fue objeto de críticas directas desde el periódico *El Siglo*, órgano oficial del Partido Comunista. Este dato no ha podido ser corroborado<sup>8</sup>. Sin embargo, es posible que hayan sido objeto de críticas desde sectores militantes de izquierda, considerando la existencia de ataques similares que se realizaron a otros artistas *alienados* o *meléndulos*<sup>9</sup>. El caso es que, más allá de una sensación de hostilidad, durante el transcurso del primer mes del gobierno de Allende, junto a Ludwig Zeller fueron despedidos de sus trabajos, cuyas plazas fueron otorgadas a miembros del Partido Comunista, según el testimonio de Wald.

Con tres hijos a cuestas y frente a un panorama que consideran hostil, donde avizoran un posible enfrentamiento armado —algo que Susana, sobreviviente de un campo de exterminio nazi, no quiere volver a vivir jamás—, la pareja decide buscar opciones. Por aquel entonces, el gobierno de Canadá realizó una invitación abierta para facilitar la visa y la residencia a ciudadanos chilenos y así, al finalizar 1970, Susana Wald decidió irse a Toronto junto a Ludwig Zeller y sus hijos. Allí darán continuidad a la experiencia editorial de Casa de la Luna, ahora bajo el nombre de un nuevo sello, llamado *Oasis Publications*.

9

### Una aventura surrealista en Toronto

Susana Wald llega a Toronto a fines de 1970 y Ludwig Zeller, a inicios de 1971. Allí no poseen mayores redes de contactos. Se encuentran con un campo artístico y literario en el que predominan las tradiciones británicas, donde el surrealismo no tiene mayores adeptos. A pesar de que arriban en un momento de gran expansión de la edición canadiense, no participan de esta escena.

En efecto, Wald y Zeller se desenvuelven durante varios años en los márgenes, sin apoyo. La situación los lleva a recluirse en el espacio doméstico. Por su lado, Ludwig no maneja el inglés, lo que limita seriamente su interacción con el medio. Sin embargo, no abandona su ímpetu de publicar y mantener contacto con otras editoriales surrealistas. Un primer paso al respecto es la edición de un trabajo del poeta canadiense John Robert Colombo (1936), que publicó en 1974 sin sello editorial. Tal como menciona Beatriz Hausner, hija de Susana Wald, “hasta que Mosaic Press toma a Zeller como uno de sus autores, ninguna editorial mostró interés en la escritura surrealista de alguien como Zeller, un poeta inmigrante que escribe en español” (Hausner, 2001, p. 3). Hausner se refiere a la edición en 1976 de *Cuando el animal de fondo sube a la cabeza estalla*, un poemario trilingüe también titulado *When the animal rises from the deep the head explodes* y *Quand l'animal des profondeurs surgit la tête éclate*. El sello Mosaic Press será una editorial con la cual la pareja sostendrá un vínculo de trabajo

durante varios años, al menos hasta comienzos de los años 1990. Será uno de los pocos vínculos de Wald y Zeller con el medio literario local.

Pese a la existencia de una comunidad local de escritores chilenos, Zeller y Wald no se integran del todo. En una antología titulada *Chilean literature in Canada*, editada por el chileno Naín Nómez en 1982, que compila a destacados escritores como Gonzalo Millán, Ramón Sepúlveda y Jorge Etcheverry, el editor destaca algunos elementos que distancian a Zeller de otros escritores chilenos radicados en el país del norte. Al referirse a los autores compilados, menciona Nómez (1982): “Muchos de ellos fueron obligados a exiliarse mientras otros se autoexiliaron después de 1973 (con la sola excepción de Ludwig Zeller, quien llegó a Canadá en 1970)” (p. ix). Más adelante, en la misma publicación, Nómez escribe:

Los chilenos antologados aquí forman casi una generación, con la excepción de Zeller. Perteneciente a un grupo anterior y con afinidades evidentes con los surrealistas chilenos que surgen a fines de los años 30 en Chile, Ludwig Zeller ha sido siempre un creador secreto y solitario. (p. xiii)

Agrega Nómez:

Ludwig Zeller, casado con Susana Wald, artista visual de calidad, ha publicado cerca de una decena de libros de poemas y sus collages han sido exhibidos en casi todo el mundo, obteniendo premios en Canadá y en el extranjero. Desde sus actividades culturales y publicaciones en ‘La Casa de la Luna’ en Chile por los 60 hasta su actual editorial ‘Oasis’, el entusiasmo y la labor difusora le resultan tan imprescindibles como respirar. Sin embargo, como poeta es casi desconocido en su tierra y apenas divulgado más allá de ella. Esto se debe a que la creación ligada al Surrealismo permaneció fuera de las tendencias épicas o prosaicas que constituyeron las grandes líneas significantes de la actual poesía chilena y al hecho de que se difundió poco por Latinoamérica por su condición hermética. (pp. xiv y xv)

10

Por su parte, Susana debe dedicarse a su trabajo artístico en casa, lidiando con su doble condición de madre y profesional. Dicta clases de dibujo, pintura e historia del arte en el *Centennial College of Applied Arts and Technology* de Toronto, entre 1973 y 1974, y luego clases de cerámica, dibujo experimental y dibujo de desnudo en el *School of Visual Arts* en el *Sheridan College* de Oakville, Ontario, desde 1974 hasta 1994. Ella es la principal sostenedora del hogar. En tales condiciones realiza, por ejemplo, su serie *Paisajes de piel* (1972-1973), la que produce durante un año, de noche, luego de la jornada laboral. Junto a Zeller realizan, entre otras actividades, una serie de exposiciones en la *Galerie Manfred*, en 1978, y la *Galerie Surréaliste* en 1982, ambas ubicadas en Ontario. Sin embargo, similar a lo acontecido en el campo literario, pese al ímpetu de Wald y Zeller, la pareja no logra mayor integración y reconocimiento dentro de los circuitos artísticos locales.

Como veremos, la situación de desarraigado y soledad que experimenta la pareja desde un comienzo en Canadá no es impedimento para que prosigan en su quehacer creativo. Les impulsa a fortalecer sus redes internacionales.

Figura 4

Estampilla perteneciente a una serie conmemorativa de los cincuenta años de publicación del manifiesto surrealista. Pennsylvania State University, 1974

Nota: La imagen fue realizada a partir de la simbiosis de técnicas de collage y dibujo.

Archivo personal del autor.



El trabajo colectivo con personas de otras latitudes es un modo de salir del aislamiento. Significativo es al respecto el diseño y producción de estampillas trilingües que realizan en 1974, con motivos de la conmemoración de los 50 años del manifiesto surrealista de André Bretón (Figura 4).

En diciembre de 1974, gracias al apoyo que les brinda el escritor argentino Aldo Pellegrini, logran contactarse por correo con el crítico y poeta Edouard Jaguer (1924-2006), líder de *Phases*, un grupo que emerge en 1952 y se articula en torno a una revista homónima. En la Europa de posguerra, este colectivo se plantea como una continuación del proyecto del surrealismo internacional y del grupo de André Breton. Durante tres décadas, *Phases* articula artistas y escritores de América Latina y Europa.

11

Al poco tiempo, en 1975, Susana y Ludwig forman el sello *Oasis Publications*. Esta iniciativa, por un lado, recoge la experiencia chilena de Casa de la Luna; cada editorial representa distintas etapas de un mismo proyecto de vida. Por otro lado, el nuevo sello surge con las pretensiones de participar en la internacionalización del surrealismo. La primera publicación de Oasis es *Woman in Dream* (1975), un poemario de Ludwig (Figura 5). Con sus publicaciones en mano, más una muestra del trabajo artístico de Susana,

Figura 5

Dos publicaciones simultáneas de *Mujer en Sueño*, 1975

Nota: Esta fue la primera publicación del sello Oasis, que hizo común la práctica de publicar los títulos de forma bilingüe o trilingüe. Ilustración de Susana Wald. Archivo personal del autor.

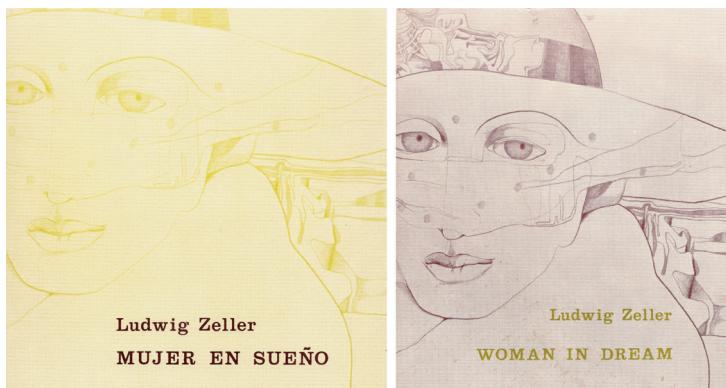
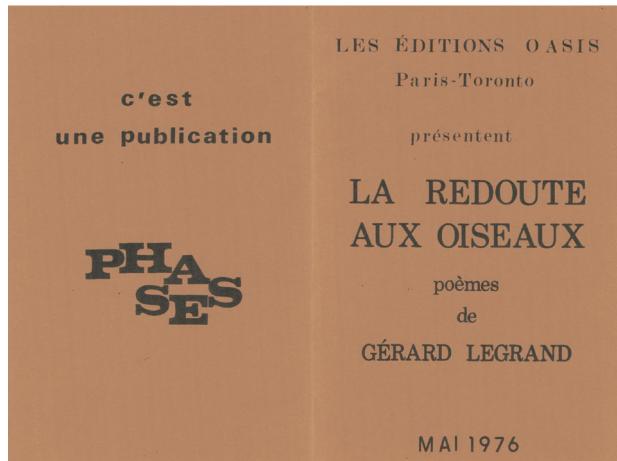


Figura 6

Catálogo de *Oasis* publicado en París por el grupo

*Phases*, 1976

Nota: Archivo personal del autor.



la pareja emprende por primera vez un viaje a París. Ahí conocen a Edouard y Simone Jaguer, quienes les presentan a varios escritores y artistas del grupo *Phases*, con quienes forjarán amistades duraderas. De estos encuentros surgirán luego varias colaboraciones con *Oasis* (Figura 6).

Sobre esta participación dentro de una escena de literatura mundial, cabe rescatar lo que menciona Mariano Siskind (2016) acerca de la modernidad literaria latinoamericana, que describe como una “relación global, un conjunto de procedimientos estéticos que funcionan como mediaciones de una red transcultural ampliada de intercambios culturales dispares” (p. 19). Sin desconocer la condición de periferia y la especificidad de la literatura latinoamericana, en este caso del surrealismo latinoamericano, este puede comprenderse en constante mediación con un “espacio discursivo cosmopolita” —entiéndase el “mundo”—, donde la diferencia figura como elemento constitutivo de la identidad (p. 19).

12

Siguiendo esta idea, es muy significativo, por ejemplo, que en el catálogo de *Oasis* figure una constelación de autorías donde convergen y dialogan obras latinoamericanas y metropolitanas, en igualdad de condiciones. Gracias al sello, muchos autores latinoamericanos ven por primera vez sus obras traducidas, lo que facilita su circulación en otras latitudes. De este modo, el trabajo de *Oasis* permite ampliar y tensionar los márgenes del surrealismo internacional. Entre las obras de autores latinoamericanos que publican se encuentran traducciones de los chilenos Rosamel del Valle, Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres, Humberto Díaz-Casanueva y Alberto Baeza-Flores. Algunos autores metropolitanos que publican con el sello son Paul Eluard, Benjamin Péret, Edouard Jaguer, Gerard Legrand y Arturo Schwarz.

10. Término genérico que alude a un tipo de publicación de pequeño formato, una suerte de folleto de simple confección, por lo general de bajo costo, empleado para publicaciones de poesía, panfletos y obras literarias de corta extensión. Entre el siglo xvi y finales del siglo xix fueron muy populares en Inglaterra. Su nombre proviene del *chapman*, un tipo de vendedor ambulante especializado en la compra y venta de libros. Guarda similitudes con lo que se conoce como *plaquette*, sin embargo, este último término remite a otra tradición editorial, de origen francés.

Una de las colecciones más significativas de la editorial fue *El Huevo Filosófico/The Philosophical Egg*, una serie de *chapbooks*<sup>10</sup> que circularon por correo sin ninguna periodicidad entre 1980 y 1990, abocados a la difusión de textos e ilustraciones surrealistas. La colección cuenta con un total de nueve publicaciones. Su nombre hace referencia a un recipiente y concepto alquímico que alude al origen de la filosofía. Cabe mencionar que la figura

del huevo es un tópico frecuente en la obra de Susana Wald, a la cual le ha dedicado más de 60 obras. Al respecto, Macarena Bravo (2020) sostiene:

El huevo es sin duda un tópico surrealista que ha sido ampliamente retratado. Susana Wald ahonda en la metafísica y densidad que posee el huevo, tanto por su forma circular que le remite a la fertilidad y lo cíclico, como a su fragilidad y relación con la muerte. (p. 32)

En términos materiales, las publicaciones de la colección son artefactos impresos de confección muy simple. Tienen un formato de 1/4 de oficio, aproximadamente 10,7 x 16 cm. Es un tamaño que permite su envío por correo, en sobres que diseña y produce la misma editorial. Son folletos pensados directamente para estrechar comunicaciones remotas, en lo que puede comprenderse como una forma de arte por correo (Figuras 7-9).



Figura 7

Portada de los nueve números de *El Huevo Filosófico*, publicados sin periodicidad entre marzo de 1980 y agosto de 1990

Nota: Las ilustraciones fueron realizadas por distintos colaboradores. Archivo personal del autor.

Figura 8

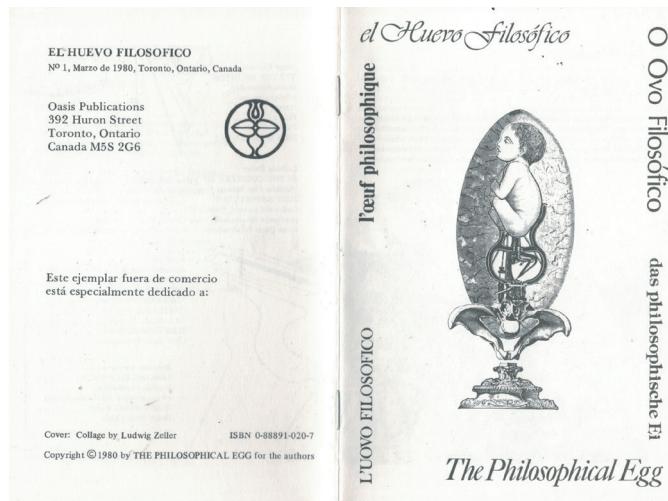
Portada e interior de *El Huevo Filosófico* núm. 1, marzo de 1980

Nota: Archivo personal del autor.

Figura 9

Sobre empleado para las comunicaciones de la editorial. Estos se utilizaban para enviar ejemplares de *El Huevo Filosófico*

Nota: Archivo personal del autor.



11. Este tipo de máquina, muy popular en el rubro gráfico a nivel de los pequeños talleres, estaba destinado a la impresión de línea, lo que en la jerga de imprenta corresponde a formularios o impresos compuestos principalmente por tipografía y elementos lineales como filetes o recuadros, en alto contraste. Sin embargo, tanto en el caso de la dupla creativa conformada por Susana Wald y Ludwig Zeller, como en el caso de la Escena de Avanzada en Chile, las máquinas offset Multilith fueron utilizadas para producir ediciones de arte, como los catálogos de Catalina Parra y Eugenio Dittborn impresos en una *multi* perteneciente al Departamento de Estudios Humanísticos (DEH) de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, a fines de los años 1970.

avatares del azar. Los papeles empleados en su impresión son retazos de imprentas grandes, de muy buena calidad, los que consiguen de manera gratuita. Las impresiones suelen hacerse con una máquina offset Multilith<sup>11</sup>, de doble carta, en la imprenta del yugoslavo Zivo Belic. Aquí participa directamente Susana, quien cuenta con experiencia previa en imprenta desde sus trabajos en las prensas de Editorial Universitaria. Una vez impresos y guillotinados los materiales, son llevados a casa, donde niños y adultos participan en el plegado de los cuadernillos, para lo que poseían una plegadora en el hogar.

En términos textuales, las publicaciones incluyen obras en distintos idiomas, por lo general en español, francés, inglés y portugués. Contienen textos poéticos, escritos en prosa y breves ensayos, además de varios ejercicios de ensamblaje. Entre estos últimos son destacables los *Machinegums*, una especie de escritura que se constituye a partir de retazos de conversaciones y extractos de textos de diversa autoría y procedencia, escritos en distintos idiomas.

Las imágenes se entrelazan con los textos a lo largo de las publicaciones, siendo parte fundamental e indisociable de la propuesta artística. Varias imágenes provienen de las colecciones y recortes de Ludwig. Gracias a su oficio de librero, dispone de un gran acervo de láminas y grabados del siglo xix y xx, los que recorta y pega, resemantizando signos de manera sugerente, para generar conexiones fortuitas. Se basan en la idea de que la poesía —y la surrealidad— puede existir en cualquier cosa, en todo lugar. Por ejemplo, significativa es al respecto la inclusión de reproducciones de unos petroglifos realizados sobre rocas, ubicados en el actual Parque Histórico Nacional de Peterborough, en Ontario, el cual visitan en familia. Se trata de imágenes abstractas y simbólicas de humanos y animales, que datan de los 900-1400 A.C., las que representan, por lo visto, visiones y ensoñaciones de los pueblos algonquinos. El hecho de incluir este tipo de imágenes, junto a poemas e ilustraciones de distintas épocas y procedencias, es representativo de aquello que mencionamos acerca de una *actitud etnográfica*, donde distintos elementos de la cultura se presentan como dignos de colección y exhibir, sin mayor distinción ni jerarquía. En esto puede entreverse, además, cierto romanticismo en la visión de Susana y Ludwig, dado su afán por encontrar expresiones de un mundo supuestamente más virgen y auténtico, sin mayor corrupción de la civilización moderna.

Otro tipo de imágenes que cabe destacar son los ejercicios de *Mirages* —o espejismos— que realizan en conjunto Susana y Ludwig. Se trata de una práctica recurrente en esta pareja de artistas, a partir de una simbiosis técnica en la que Ludwig acomoda pedazos de *collage*, planteando una interrogante visual, que luego son intervenidos por Susana mediante el dibujo a mano alzada, a modo de respuesta, brindando cohesión y sentido a las imágenes. Este es un claro ejemplo de creación colaborativa, donde se diluye la autoría individual (Figura 10).

15



Figura 10

La ilustración de abajo es un *Mirage* de Susana Wald y Ludwig Zeller, ejercicio que combina el collage y el dibujo automático

Nota: Archivo personal del autor.

Como se puede reconocer, una serie de hábitos surrealistas está presente en las prácticas editoriales de Oasis. Forma y contenido son desarrollados bajo valores similares, basados en los principios del surrealismo. En este sentido, hablamos de un caso de edición surrealista con todas sus letras, en que las distintas fases del diseño y producción son coherentes con las aspiraciones de una expresión de arte total, con aperturas al azar y la colaboración, en formatos adecuados para su circulación internacional.

#### **A modo de cierre: Susana y la historia del diseño en Chile**

Pese a su extensa trayectoria, durante mucho tiempo el trabajo de Susana Wald no ha gozado de mayor reconocimiento en Chile. Un hito relevante para su reivindicación fue la exposición *En búsqueda de lo inasible*, instalada en el Museo de Bellas Artes de Santiago, en el año 2021. Con curaduría de Macarena Bravo, se trata de la primera exposición retrospectiva de la obra de Susana. Con más de cuarenta obras exhibidas, que incluyeron pinturas, cerámicas y diversos trabajos colaborativos, un amplio público pudo conocer y sorprenderse con la tremenda obra de la artista. Una trayectoria excepcional que, tal como ha mencionado Wald en más de una ocasión, se ha desvanecido de la memoria colectiva en Chile, en gran medida, debido a que ella dedicó gran parte de su vida a la promoción de la obra de Ludwig Zeller, no a la propia. En la actualidad, gracias al trabajo de la mentada Macarena Bravo, de coleccionistas como Guillermo García y al esfuerzo de instituciones como el Centro de Documentación de las Artes (CEDOC) y el Centro de Documentación Patrimonial de la Universidad de Talca, el trabajo artístico de Wald se ha vuelto accesible para un público cada vez mayor.

16

Similar a lo acontecido en el ámbito de las artes plásticas, la obra de diseño gráfico de Wald es relativamente desconocida. Como proyectista y diseñadora, su figura está velada tras el trabajo de escritores y editores. En tanto mujer, su trabajo no ha recibido el mismo reconocimiento de colegas varones, como Mauricio Amster, por ejemplo, con quien trabajó estrechamente. Esto a pesar de las tremendas contribuciones realizadas en la industria del libro local, en empresas como Editorial del Pacífico, Editorial Universitaria, Ediciones Alerce, Casa de la Luna o importantes proyectos de divulgación científica, como la revista *Órbita*. Tampoco se han valorado sus efectivas proyecciones internacionales y su trabajo editorial publicado en Argentina, México, Canadá y Francia. Tal como hemos mencionado, es una persona con una gran experiencia en la industria del libro y la edición, donde se ha desenvuelto en prácticamente casi todas sus faenas.

Las exploraciones de Wald y Zeller dentro del campo del diseño editorial que hemos revisado pueden comprenderse en sintonía con el trabajo de otros artistas y poetas chilenos que, con aires de renovado vanguardismo, durante la década de los setenta exploran la poesía visual y el libro objeto, indagando en los límites de los formatos y la materialidad de lo impreso. Piénsese, por ejemplo, en la publicación de *Artefactos* (1972) de Nicanor Parra, con ilustraciones de Juan Guillermo Tejeda; *La nueva novela* (1977) y *La poesía chilena* (1978) de Juan Luis Martínez, ambos libros objeto autoeditados por Ediciones Archivo; o el trabajo realizado por Guillermo Deisler, tanto en ediciones Mimbre de Antofagasta (1963-1973) y su proyecto de arte postal

12. Al respecto de la obra de Deisler en Chile y Alemania, véase García et al. (2014).

*UNI/verse*, iniciado posteriormente en 1987 desde su exilio en la República Democrática Alemana<sup>12</sup>. El conjunto de publicaciones de *Oasis Publications* y, en particular, *El Huevo Filosófico*, puede comprenderse como parte de esta constelación de obras del periodo, las cuales son una antesala directa de lo que hoy conocemos como publicaciones experimentales. De manera similar al proyecto de Deisler, son una experiencia significativa de circulación internacional de arte postal.

El trabajo de Susana, como el de los diseñadores en general, se desarrolla en un entrelugar disciplinar, en directa relación con otras esferas de actividad, tales como la prensa, edición, publicidad y trabajo artístico. Es por esto que el abordaje propuesto en este artículo busca estrechar relaciones entre la cultura del diseño y otros campos de investigación, como la historia del libro, los estudios literarios y la historia del arte. En definitiva, se propone contribuir a la historia del diseño con un enfoque interdisciplinario que permita apreciar el trabajo de diseño realizado por Susana Wald, en toda su amplitud y complejidad.

### **Agradecimientos**

A Susana Wald, Beatriz Hausner, Macarena Bravo, Casandra Bustamante, Leonel Delgado y Gastón Meneses, por su ayuda y sus comentarios en distintos momentos de este trabajo.

### **Conflicto de interés**

El autor no tiene conflictos de interés que declarar.

17

### **Declaración de autoría**

Patricio Bascuñán Correa: conceptualización, investigación, metodología, redacción – borrador original, redacción – revisión y edición.

### **ORCID iD**

Patricio Bascuñán Correa  <https://orcid.org/0000-0002-1105-7024>

## Referencias

Albornoz, C. (2005). La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente. En J. Pinto (Coord.), *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*. LOM.

Alvarado, M. (2006). *Paratexto*. Eudeba.

Arrieta, P. (2021). *Si muere Duchamp*. Tiempo Robado Editoras.

Baciu, S. (1989). Prologue. En L. Zeller, *The Marble Head and Other Poems* (pp. 7-8). Mosaic Press.

Bascuñán, P. (2020). Las puertas de Susana Wald (1967-1970). *Anagénesis*. <https://anagenesis.cl/2021/03/21/la-puertas-de-susana-wald-1967-1970>

Bascuñán, P. (2023). *Masivas e ilustradas. Portadas de libros de bolsillo en el Cono Sur (1956-1973)*. LOM.

Bascuñán, P. (2025). Libros Cormorán y la revolución del libro en Chile (1967-1973). En C. Aguirre, M. Bergel, & S. Rivera Mir (Coords.), *El Estado editor en América Latina. Libros, política y cultura* (pp. 323-350). Tren en Movimiento.

Birkenmaier, A. (2006). *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Iberoamericana.

Bravo, M. (2020). *En búsqueda de lo inasible* [Catálogo de exposición]. Universidad de Talca.

Bravo, M. (2021). Mujer, artista y surrealista: tres miradas sobre la obra creativa de Susana Wald. En G. Arriagada, M. Bravo, I. Barros, & S. Romero, *Perspectiva de género en el arte latinoamericano. Ensayos sobre artes visuales. Volumen ix* (pp. 54-80). CEDOC-CNAC. <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2023/09/ensayos-sobre-artes-visuales-volumen-ix.pdf>

Campi, I. (2013). *La historia y las teorías historiográficas del diseño*. Designio.

Canto, N. (2012). El lugar de la cultura en la vía chilena al socialismo: Notas sobre el proyecto estético de la Unidad Popular. *Revista Pléyade*, (9), 153-178. <https://www.revistapleyade.cl/index.php/OJS/article/view/219/214>

Casullo, N. (1999). *Itinerarios de la modernidad. Corrientes de pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad*. Eudeba.

Clifford, J. (2001). *Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Gedisa.

García, F., Deisler, M., & Varas, P. (2014). *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*. Ocho Libros.

Hausner, B. (2001). *Oasis Publications: A surrealist adventure in Toronto* [MA thesis, University of Toronto].

Heath, J., & Potter, A. (2005). *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. Taurus.

Hebdige, D. (2004). *Subcultura. El significado del estilo*. Paidós.

Lara, B. (2023). *{re}nombradas: Trabajo gráfico de las mujeres de la Editorial Quimantú* [Memoria de título en Diseño, Universidad Diego Portales]. <https://repositoriobiblioteca.udp.cl/TD002812.pdf#pagemode=thumbs>

Martínez, D. (2024). *Proyecto Mentoras. La importancia del rol de la figura femenina como creadora y productora gráfica de diseño durante la Unidad Popular en Chile* [Memoria de título en Diseño, Universidad Diego Portales]. <https://repositoriobiblioteca.udp.cl/TD004274.pdf#pagemode=thumbs>

Nómez, N. (1982). *Chilean literature in Canada / Literatura chilena en Canadá*. Ediciones Cordillera.

Osorio, N. (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Biblioteca Ayacucho.

Ríos, C., & Osse, R. (2022). *Carmela y La Alborada: Investigación tipográfica en torno a La Alborada, primer periódico obrero feminista de Chile (1905-1907)*. Ediciones Fulgor.

Saferstein, E. (2013). Entre los estudios sobre el libro y la edición: El giro material en la historia intelectual y la sociología. *Información, Cultura y Sociedad*, (29), 139-166. <https://www.redalyc.org/articulo/oai?id=263030849007>

Siskind, M. (2016). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.

Vico, M. (2019). *Todos juntos: iconografía de la contracultura en Chile*. Ediciones Fulgor.

Wald, S. (2009). *La Casa de la Luna*. Cuarto Propio.

Zamorano, C. (2016). La revista Cormorán y su contribución al debate en torno a la cultura de la Unidad Popular. *Izquierdas*, (30), 215-235. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492016000500008>