TRANSPARENCIA DEL SUBCONSCIENTE: ESCRITURA AUTOMÁTICA,
MELODRAMA Y RADIO EN *LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR*

POR

ANKE BIRKENMAIER
Columbia University

En *La tía Julia y el escribidor*, la novela de Mario Vargas Llosa sobre la rivalidad entre el joven escritor Mario y el escritor de radionovelas Jorge Camacho, aparece una escena corta en la cual el narrador se asombra de la velocidad de producción del escriba Camacho: “Una vez le dije que verlo trabajar me recordaba la teoría de los surrealistas franceses sobre la escritura automática, aquella que mana directamente del subconsciente, esquivando las censuras de la razón” (158). Esta asociación entre la escritura automática de los surrealistas y la de los radionovelistas viene de un escritor joven y ambicioso, resentido del público cada vez más amplio de la radio. Le opone a la radionovela su erudición –se presenta como alguien que conoce el surrealismo francés muy bien– y su escritura artesanal, más lenta que la producción en cantidades industriales del escriba. La respuesta del radionovelistas es nacionalista: “Los cerebros de nuestra América mestiza pueden parir mejores cosas que los franchutes. Nada de complejos, mi amigo”. Según el radionovelistas, no sólo no sirve la referencia al surrealismo francés, sino que en América Latina no se necesita modelo alguno; más bien, la escritura de Camacho se ve como dramatización directa de la realidad pasional latinoamericana, como un melodrama: se representan emociones desenfrenadas en vez de complejos y neurosis. Tanto el escritor como el escribidor, sin embargo, asumen la existencia de un vínculo directo entre subconsciente, escritura y expresión oral.

Este ensayo se propone desentrañar la asociación íntima pero nunca explícita entre radio y surrealismo en los años de su auge y coincidencia. Mientras que el surrealismo siempre se ha considerado un movimiento de vanguardia, y de revolución poética tanto como política, la radio fue considerada representativa de la naciente cultura masiva, manipulada y manipuladora como antes lo habían sido los periódicos y las novelas rosa. En contra de esta percepción de dos campos delimitados, el de la escritura vanguardista y el de una cultura popular de carácter más bien improvisado y oral, quisiera argumentar que ambos no sólo estaban compitiendo por el mismo público sino que compartieron una misma dinámica de indagación del subconsciente como medio de dar con un sujeto individual y colectivo a la vez. A pesar de la crítica de la masificación de los medios y de su manipulación del público, articulada en su tiempo y desde diferentes posiciones por intelectuales como Walter Benjamin, Theodor W. Adorno y Bertolt Brecht, muchos escritores de la vanguardia literaria vieron en la radio en particular un medio liberador, tan liberador como lo que se esperaba

de la poesía surrealista.¹ Quisiera contar, por tanto, la historia de esta ilusión de un sujeto transparente, colectivo y alcanzable desde los medios o las estéticas nuevos.

El surrealismo me interesa entonces no tanto por el impacto histórico que tuvo sobre Vargas Llosa y toda una secuela de escritores y artistas latinoamericanos (Wifredo Lam, Alejo Carpentier, Roberto Matta, Octavio Paz, Aimé Césaire, entre otros).² Tampoco se trata de indagar en la problemática relación del surrealismo con el comunismo y el trotskismo de los años treinta, cosa que interesó a José Mariátegui y a César Vallejo en el surrealismo e hizo que el uno elogiara al movimiento por su adhesión a la “revolución concreta” del marxismo, mientras que el otro lo condenara como mera escuela literaria y “vulgar espantapájaros” del capitalismo.³ Me interesa menos ese debate sobre la literatura comprometida en el que participaron los surrealistas en los años treinta (Schalk). Propongo, más bien, la idea de una cultura del surrealismo cuyos principios llevan a cuestionar radicalmente no tanto la literatura y el arte como institución (como lo hizo el movimiento Dada), sino la categoría misma del sujeto. Me refiero a la noción de “cultura” descrita por Stephen Greenblatt como una serie de prácticas y creencias móviles y restrictivas a la vez (225). Trabajando desde el inconsciente, tanto en el surrealismo como en la radio se crea la noción de un sujeto transparente que puede ser productor y receptor a la vez, escritor/escriba o lector oyente. “Cultura del surrealismo” significa entonces que el surrealismo como movimiento artístico representa una manera de pensar en un momento dado, que se manifiesta en múltiples formas, y no sólo en la literatura y la poesía o al nivel de un texto, sino también en los medios masivos, en la radio y en los anuncios. La escritura automática sería una de las prácticas fundamentales que caracterizan esta cultura surrealista. Mediante ella se obtiene acceso al inconsciente y se cuestiona una realidad unívoca y delimitada. En vez de esta

¹ Huyssen habla de una “dialéctica escondida entre la vanguardia y la cultura de masas” (9). Según él, las múltiples innovaciones tecnológicas de antes y después de la primera guerra mundial no sólo hicieron que las vanguardias rompieran con la estética realista y cuestionaran el arte como institución, sino que también introdujeron un nuevo imaginario maquinista y nuevas formas de arte como la fotografía y el cine. Mi ensayo se basa en las investigaciones de Huyssen para argumentar que las vanguardias no sólo se inspiraron en los medios masivos en cuanto a motivos y medios visuales sino que también tuvieron una afinidad con ellos en cuanto a su construcción de un imaginario colectivo.

² El surrealismo sí dejó una estela de publicaciones en Latinoamérica. El poeta surrealista argentino Aldo Pellegrini publicó en los años sesenta una colección de poesía surrealista francesa en traducción con un estudio preliminar y unas notas importantes. Luego se han publicado dos antologías de poesía surrealista latinoamericana (Baciu, 1974; Martins, 2004). También artistas como Octavio Paz, Roberto Matta, Pierre Mabille han escrito sobre el surrealismo en conexión con Latinoamérica. Uno de los que más recientemente hicieron una relectura del surrealismo en su propia obra es el chileno Roberto Bolaño en su cuento “Últimos atardeceres en la tierra”.

³ Tal vez sean los escritos de Carpentier los que con más elocuencia describen el atractivo político y artístico a la vez del surrealismo en Latinoamérica. Véanse sus artículos “El escándalo del Maldoror” y “En la extrema avanzada: algunas actitudes del surrealismo”, publicados a principios de los años treinta. También el poeta español Juan Larrea escribió un ensayo largo sobre el surrealismo en América Latina donde analiza el movimiento en tonos spenglerianos como producto de la decadencia cultural de Europa pero prometedor en el contexto del nuevo mundo.

realidad totalitaria se representaría en el arte una noción refractaria de ella, inspirada por el psicoanálisis freudiano pero sin adherirse demasiado a sus preceptos.⁴

La tía Julia y el escribidor cuenta y cuestiona una relación poco investigada hasta ahora, la del entendimiento mutuo entre vanguardia y radio en América Latina.⁵ La radionovela sería un modo culturalmente específico del que se aprovecharon tanto los de la vanguardia como los representantes de la naciente industria cultural de la radio. Así, la reflexión del escritor Mario sobre la radionovela o el melodrama en *La tía Julia y el escribidor* se convierte imperceptiblemente en reflexión sobre lo que constituye una cultura o una nación. Leer entonces la radionovela como melodrama moderno y a la vez como experimento afín a la vanguardia permite, creo, considerar las premisas en común en ambos. Quiero enfatizar el melodrama como modo narrativo moderno, y no necesariamente transicional, que se encarga de mostrar comunidades ilusorias y momentáneas creadas por el aparato.⁶ La radio llegó a representar una colectividad fragmentada y unida a la vez, forjada por la transmisión simultánea de programas pero dispersa en el espacio. Los surrealistas fueron los que más analizaron esa dialéctica entre presencia y comunidad, y ausencia y dispersión, que para ellos llegó a identificarse con la presencia o ausencia de una voz. En lo que sigue analizaré la fragmentación y a la vez el carácter colectivo de esta “voz” oída tanto por los surrealistas como por los oyentes de radio.⁷ Luego de analizar la escritura automática y el melodrama como conceptos claves para los surrealistas y los radioprofesionales, comparo diferentes nociones de sujetos escritores o escribas modernos, leyendo la novela de Vargas Llosa y comparándola con *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. Concluyo con un comentario sobre el posicionamiento de Vargas Llosa como escritor del *boom* respecto a la noción del autor.

Quisiera, sin embargo, evitar una confusión entre autor y protagonista, Mario y Marito. Mario Vargas Llosa, el autor, siempre había sostenido con respecto a la literatura una

⁴ Rabaté también parte de un surrealismo y freudianismo cercanos a la cultura popular que permeó y marcó a ambos movimientos.

⁵ Mientras que en Latinoamérica se ha estudiado la interacción entre literatura y medios masivos con respecto al melodrama y el *Kitsch* (Santos; Martín-Barbero), hay menos estudios sobre el efecto de la radio en particular sobre la vanguardia. Estos se insertan en el auge de interés por la coincidencia entre medios modernos y vanguardias, cuyos exponentes más reconocidos son Friedrich Kittler, Douglas Kahn y, más recientemente, Todd Avery.

⁶ Masiello escribe sobre el melodrama como un fenómeno de *fin de siglo*, o de una modernidad en crisis. Según ella, el exceso narrativo del melodrama representaría los deseos reprimidos de los ciudadanos y la fragilidad del edificio social.

⁷ Lomas analiza el cuestionamiento incesante del yo por parte de los surrealistas. Interpreta la técnica de la escritura automática como práctica de un yo fracturado y alienado. Antelo analiza el sujeto surrealista como heterogéneo: “El sujeto, bajo esa perspectiva, nada tiene de material. No es sustancia, porque sólo se articula a partir de la indiscernibilidad del lenguaje y es aprehendido sólo en el interior de un proceso de diseminación. La subjetividad, por lo tanto, no coincide con la organización corriente del sentido, dictada por la experiencia. Ella es, por sobre todo, un entre-lugar, el corte sagital de la escena que nos permite ver ‘del otro lado’ y que, simultáneamente, redefine el locus de enunciación como el sitio de un evento” (96). Ese entre-lugar del evento de la enunciación podría ser el del espacio entre radio y oyente, donde la voz radial con la que se identifica el oyente aparece como su “otro”.

posición cercana a lo que Peter Bürger llama la “vanguardia histórica”, insistiendo sobre una estricta separación entre realidad concreta y deseo.⁸ Pero tal como el surrealismo se contradujo al no querer participar en el mercado del arte y a la vez convertirse en un poder cultural y económico importante (Dalí, Magritte), la escritura del protagonista Marito subvierte la práctica del escritor Mario, ya que Marito se encuentra con la paradoja de escribir un melodrama desde una postura vanguardista. La mutua atracción entre literatura y radionovela, representada en *La tía Julia y el escribidor*, por tanto, comenta de manera irónica la postura del mismo autor con respecto a la vanguardia, y a la vez hace eco de las contradicciones del propio surrealismo.

El concepto de escritura automática es crucial para entender no sólo el surrealismo sino también la indagación en el mundo afectivo del público efectuada por el cine y la radio. Su interés radica en que, supuestamente, en las sesiones de escritura automática se establece una conexión entre el escritor y su público mediante el uso de un inconsciente que es individual y colectivo a la vez. El acto mismo consiste de caer en un estado de medio sueño o trance, y de apuntar luego las frases o las imágenes que se presentan. Tiende a producirse en presencia de testigos.⁹ Al describir este “dictado mágico”, Breton subraya la sensación que se hace eco de una “conciencia universal” (“Entrée des Médiums” 119). Es un proceso revolucionario, según Breton, en la medida en que permite la transición del individuo al ámbito de la trascendencia: “[Le surréalisme] ne tient et il ne tiendra jamais à rien tant qu’il reproduit artificiellement ce moment idéal où l’homme, en proie à une émotion particulière, est soudain empoigné par ce ‘plus fort que lui’ qui le jette, à son corps défendant, dans l’immortel... C’est, en effet, par où il cesse de s’appartenir qu’il nous appartient” (111). Así, en vez de recibir el dictado de las musas, el escritor se convierte en el que apunta el dictado de este subconsciente que constituye una especie de trascendencia secular, y actúa como un escriba moderno que no hace más que apuntar lo que se le dicta.¹⁰

Es importante que en ello se separe estrictamente la conciencia y la escritura; se supone que, como en las experiencias espiritistas, el sujeto, al “despertarse” de su trance, no se acuerde de nada. Breton escribe en su ensayo “Le Message automatique” [El mensaje automático]: “[Les médiums] se comportent en posant les lettres et le trait d’une manière toute mécanique: ils ignorent absolument ce qu’ils écrivent ou dessinent et leur main, anesthésiée, est comme conduite par une autre main” (381). El médium actúa exactamente de la misma manera que un “escribidor”, como Pedro Camacho: su mano obedece a una voluntad superior y ajena. Y un poco más tarde, Breton concluye: “qu’est-ce, suis-je tenté de demander, que le *modern style* sinon une tentative de généralisation et d’adaptation, à

⁸ Alonso lee el doble discurso de *La tía Julia y el escribidor* como similitud figural con las afirmaciones ideológicas del autor, quien insiste en definir la literatura como fantasía compensatoria, separada del ámbito de lo real (56-7).

⁹ Así ocurre en el ensayo de Breton, “Entrée des Médiums”, donde se describen dos sesiones de escritura automática, una con René Crevel, la otra con Robert Desnos como médium.

¹⁰ Starobinski apunta que esta manera de Breton de aprovecharse del subconsciente se aproxima más a las teorías del espiritista Myers que a las de Freud. Como Myers, Breton considera el subconsciente como un archivo de riquezas poéticas más que como una zona psicológica potencialmente conflictiva. También Lomas subraya que la idea de un desdoblamiento de la conciencia no correspondía a la distinción freudiana entre el consciente y el inconsciente (10).

l'art immobilier et mobilier du dessin, de la peinture et de la sculpture médianimiques?" (384). Es decir, la mano que escribe se vuelve absolutamente "mecánica" en la medida en que ya no obedece al sujeto al que pertenece, sino que actúa como por otra voluntad y se convierte en "otra mano". De esta manera no sólo la mano sino el sujeto mismo se desdobra: uno se encuentra en estado de sueño y el otro en acción. Los estados de sueño y de acción son transparentes el uno para el otro, siempre presentes al mismo tiempo. Es lo que Breton también llama "analogía" en su ensayo "L'un dans l'autre", donde un objeto siempre evoca o se piensa junto con otro. Esta forma desconectada y mecánica de escribir, dibujar o producir constituye, sugiere Breton, la esencia del arte industrial, tanto el *art nouveau* de los muebles como la pintura y la escultura modernas.¹¹

La manera de escribir del radionovelistas Pedro Camacho se parece a esta misma forma de producción industrializada a partir de la explotación del inconsciente:

Lo veía y no lo creía: jamás se paraba a buscar alguna palabra o contemplar una idea, nunca aparecía en esos ojitos fanáticos y saltones la sombra de una duda. Daba la impresión de estar pasando a limpio un texto que sabía de memoria, mecanografiando algo que le dictaban. ¿Cómo era posible que, a esa velocidad con que caían sus dedos sobre las teclas, estuviera nueve, diez horas al día, inventando las situaciones, las anécdotas, los diálogos, de varias historias distintas? (158)

Camacho escribe directamente desde lo que le dicta una voz interior, y su talento parece estar sobre todo en la velocidad industrial con la cual es capaz de apuntarlo, o sea, en la fertilidad de esta voz interior, no en su originalidad. Su "memoria" no es suya sino dictada por "otro", y la máquina de escribir sólo refuerza la impresión de fragmentación: la máquina aparece como el organismo que dirige los "deditos" del escritor. De forma parecida al sueño surrealista, la imaginación de Camacho funciona de manera auditiva: su oficina es semejante a una cueva (56), desde la cual se oyen los ruidos de la calle, apreciados por Camacho en tanto "impacto de la realidad" (58). Sólo interesa ese impacto mediado por el cerebro de Camacho, donde la visión pierde su función analítica y su importancia, y todo pasa sin más al inconsciente del escriba. El "efecto de realismo" proviene más bien del aparato: los abuelos de Mario dicen que "es una cosa más viva, oír hablar a los personajes, es más real" (113).¹² Camacho no hace más que aprovechar un medio que parece más "real" simplemente por el hecho de que "habla" en vez de escribir.

¹¹ El gusto por el *art nouveau* asocia a los surrealistas con la sensibilidad del *camp*, descrito por Susan Sontag. Como escribe la crítica norteamericana, el surrealismo se caracteriza, entre otras cosas, por la "witty appreciation of the derelict, inane, démodé objects of modern civilization, the taste for a certain kind of passionate non-art that is known as 'camp'" ("Happenings" 271). Un ejemplo típico del *art nouveau* "*camp*" son las entradas al metro parisiense creadas por Guimart en forma de orquídeas echando luz.

¹² Barthes habla del "effet de réel" a la hora de describir la estrategia de muchas novelas realistas de describir detalles que se resisten a la trama narrativa y no tienen ninguna función en ella. En el caso de la radio, sería la voz en vivo que, independientemente del contenido de lo que dice, causa este efecto "real".

Según la definición freudiana del inconsciente, éste se manifiesta en el sujeto con absoluta seguridad y un sentido de realidad exacerbada.¹³ Este sentido exacerbado de realidad es el estado de ánimo común de Camacho, y de ahí se entiende su absoluta falta de humor: escribe y representa en sus radioteatros una realidad intensificada, y la cotidiana aparece en comparación como un pálido reflejo; la realidad existe sólo mediada a través de este filtro del “verbo” de Camacho. Esta misma estetización de la realidad, sin embargo, hace de Camacho en la novela un personaje *camp*, caracterizado por su falta de ironía, y su falta de desarrollo.¹⁴ De esta forma, Camacho llega a simbolizar no sólo un modo de escritura melodramática, sino que también se convierte en “personaje” en el melodrama de *La tía Julia y el escribidor*. Un detalle interesante de la teatralidad inherente de Camacho es, por ejemplo, su maleta con disfraces, máscaras que se pone el escribidor para inspirarse al escribir: según su explicación estos disfraces sirven paradójicamente para “trabajar sobre la vida” (64), identificándose “materialmente con la realidad” (164). Esta teatralidad a la vez es parecida a la analogía surrealista explicada antes, que concibe a un objeto siempre junto a otro, o a Camacho junto a su doble, la máscara.

La radio como medio puramente aural ayuda a reforzar el sentido de una realidad que proviene del inconsciente y por ello aparece como super-real. La voz radial tiene la misma calidad de inmediatez y de autoridad como antes las voces oídas por los inspirados, o las de los muertos para los médiums.¹⁵ La voz en sí, en contraste con la imagen visual, siempre había tenido una calidad de presencia y de realidad afectiva, en contraste con el ámbito visual que se asociaba con un discurso racional.¹⁶ Los radiocríticos, por ello, no han dejado de subrayar el fenómeno del impacto mucho más directo de la voz radial sobre el público en comparación con la imagen (Kahn & Whitehead; Hollier). Pero mientras el interés de los surrealistas se dirige hacia un efecto terapéutico de la escritura automática, que consistiría en la producción de un imaginario libre e individual, el trabajo de Camacho lo esclaviza

¹³ Laplanche y Pontalis describen el “inconsciente como sistema” de la siguiente manera: “Processus primaire (mobilité des investissements, caractéristique de l’énergie libre); absence de négation, de doute, de degré dans la certitude; indifférence à la réalité et régulation par le seul principe de déplaisir-plaisir (celui-ci visant à rétablir par les voies les plus courtes l’identité de perception)” (199). Los surrealistas no distinguieron estrictamente entre inconsciente y subconsciente. El último se refiere a un segundo nivel de conciencia, que contiene lo que está latente pero no forma parte del todo del ámbito de lo consciente (Laplanche y Pontalis 463-4). Como veremos, los surrealistas exploraron sobre todo esta zona de lo latente, mientras que Freud insistía sobre la absoluta diferencia y separación entre el ámbito del inconsciente y el de la conciencia.

¹⁴ Para citar una vez más a Susan Sontag sobre el *camp*: “What camp taste responds to is ‘instant character’” (...); and, conversely, what it is not stirred by is the sense of the development of character. Character is understood as a state of continual incandescence—a person being one, very intense thing. This attitude toward character is a key element of the theatricalization of experience embodied in the camp sensibility” (“Notes...” 286).

¹⁵ Lo rentable que puede ser ese poder “mágico” de una voz se evidencia en Don LaFontaine, famoso por ser la voz en *off* de la mayoría de los avances del cine hollywoodense. Su apodo “the Voice of God”, indica la confianza de la industria en el poder publicitario de esta voz, que tiene que ver con su incidencia sobre el inconsciente del público cinéfilo.

¹⁶ Martin Jay en su libro *Downcast Eyes* ha analizado cómo el surrealismo y luego el posestructuralismo cuestionaron el privilegio de la visión sobre la voz.

y acaba dejándolo en un asilo psiquiátrico.¹⁷ Camacho explota su “otro”, el inconsciente, hasta consumirse, o hasta que la radio lo consuma. La “otra mano” de Camacho se convierte en “mano de obra” alienada.

A los productores de radio les interesaba establecer una conexión afectiva entre locutor y receptor, para que los oyentes continuaran escuchando una misma estación. Para lograrlo se aprovecharon de las mismas técnicas subliminales que los surrealistas, preocupados ambos por crear una relación de deseo y de dependencia. La novela de Vargas Llosa analiza las ambigüedades que acompañan este nuevo énfasis en vincular, mediante la profesionalización de la escritura automática, al escritor con su público. Presenta dos extremos de autores modernos: el “escriba” Pedro Camacho que trabaja incesantemente para satisfacer la demanda del público; y el escritor Mario que no logra tener un público a causa de su desconexión con él y que aprende del ejemplo de Camacho cómo captar este público que lo elude.

En *La tía Julia y el escribidor*, la receta más segura para captar la atención del público peruano es el melodrama radiofónico o cinematográfico.¹⁸ Con él ha surgido un nuevo modo de apreciación cultural y de solidaridad colectiva, adicta a los afectos. Se describe una sociedad moderna que busca la conmoción: lo que sobre todo aprecian los oyentes son noticias catastróficas y melodramas que hagan “llorar a mares”. Los peruanos son tenidos por una parte en estado eterno de suspenso y de espera, y por otra parte confrontados con historias de sufrimiento y amor que llevan a una profusión de momentos de empatía y compasión.¹⁹ Tanto la radio como el cine reúnen a su público en una comunidad de oyentes, identificados y solidarizados por una especie de catarsis colectiva. El único que no encaja en esta modernidad melodramática, gozada por todos, es el escritor Mario.

El melodrama en la radio, además de asegurar la atención del público, también se convierte en el escenario del nacionalismo. La organización de las dos estaciones de radio –pertenecientes a la misma familia de propietarios– donde trabaja el protagonista, es interesante precisamente por la división entre una estación nacionalista y otra de vanguardia, donde se dan noticias, y se toca música de muchas partes del mundo: jazz, clásica, y latinoamericana (12). La estación con más éxito es la de tendencias nacionalistas: Radio Central se presenta como la radio criolla que pone “programas simples”, toca música popular

¹⁷ La protagonista de la novela epónima de Breton, *Nadja*, es igualmente incapaz de soportar el peso de la “creación libre” y termina en un asilo psiquiátrico. De manera similar a Camacho, su deseo por explorar más allá de la razón lógica el mundo de los instintos se convierte en autodestructivo (*Nadja* 168-69).

¹⁸ Martín-Barbero emprende un análisis del melodrama en la radio y en el cine, antes de que asumiera su forma más conocida, la telenovela. Según Martín-Barbero, el melodrama llegó a la radio a través del circo en Argentina y de los lectores de tabaquería en Cuba, o sea, a través de tradiciones populares criollas. Ello distinguiría la tradición melodramática latinoamericana de la europea, más vinculada al teatro y a la *commedia dell'arte* italiana, según Peter Brooks. La transición del melodrama de un medio visual como el cine o el circo a uno auditivo parece haberse hecho rápidamente y sin problemas en América Latina. En Europa, por otro lado, la “radionovela” nunca tuvo un éxito mayor.

¹⁹ Óscar Luis López y Reynaldo González en sus libros sobre la radio en Cuba confirman el mismo derroche de noticias sensacionales y de radiodramas en Cuba a partir de los años treinta.

latinoamericana y pone los famosos radioteatros de Pedro Camacho, que por ser boliviano es más apto para producir dramones nacionalistas para los peruanos.

El éxito de Pedro Camacho radica en aprovecharse de las tendencias nacionalistas de su público. Su escritura se basa en el resentimiento nacionalista y el uso de personajes extravagantes, es decir en trazar los límites de una sociedad dada, no en sus elementos constructivos. En el mapa de la ciudad de Lima trazado por Camacho, interesan los barrios ricos y los pobres solamente, y los personajes “raros” que deambulan por cada uno de ellos. Este análisis social se basa en arquetipos que son comunes a muchas sociedades –el incestuoso, el parricida, el asesino psicópata y hasta los mismos psicoanalistas–, pero que se presentan con detalles limeños. Por ejemplo, en una de las historias radiofónicas contadas alternando con la trama principal, uno de los protagonistas es un psicólogo que asigna ejercicios mentales a su cliente que se aflige por haber matado accidentalmente a un niño de la calle. Estos ejercicios no son otra cosa que un juego surrealista y consisten en sistemáticamente hacerles travesuras a niños encontrados al azar (capítulo X).²⁰ La realidad de Camacho está basada en un inventario limitado y racista: “el argentino” cumple la función del chivo expiatorio, “el militar”, la de la nación amenazada, etc. Así, los episodios radionovelescos cumplen con todos los rasgos del melodrama descritos por Ben Singer: exceso de emociones, suspensión de una acción en su punto álgido (*cliffhangers*), secuencias de persecución y de salvación, polarizaciones morales, coincidencias improbables, enredos, énfasis en la acción, la violencia y el peligro. Refuerzan la sensación de una cultura, de una nación amenazada por dentro y desde sus fundamentos morales, que deja a sus oyentes con el alivio de poder volver a una normalidad relativamente mejor.

A pesar de fabricar sus episodios a base de clichés y hábitos melodramáticos, Camacho sin embargo se declara “artista”, a diferencia de Mario quien lo llama “escriba” o “escribidor”, nunca “escritor”. Camacho se niega a reconocer el aspecto comercial de su trabajo y diferencia radicalmente entre “los mercaderes” –los dueños de la estación de radio– y su propio trabajo creativo. Aunque intuye y traduce los deseos y las pasiones de su público a la perfección, se muestra incómodo al tener que confrontarse con los aficionados que le piden autógrafos y no se interesa por los efectos o el éxito que tienen sus radioteatros. Aquí, de nuevo, Camacho aparece como una caricatura del surrealismo, ya que los surrealistas renegaron del arte “comercial”. En el segundo manifiesto precisamente, André Breton reprimió a muchos antiguos amigos por publicar sus textos en periódicos populares y subrayó que la contradicción entre el pensamiento individual y la representación de este pensamiento en la sociedad no podía resolverse de hoy para mañana.²¹ La diferencia entre Camacho y Breton es, sin embargo, que Breton reflexiona incesantemente, cómo se ve, sobre la posibilidad y

²⁰ Breton resume en su ensayo “L’un dans l’autre” la importancia del juego para el movimiento. Es un ejercicio en grupo que consiste en aproximar cualquier cosa, objeto o relación, a otra. Este procedimiento por medio de la analogía arbitraria, provoca la asociación libre y vence la antinomia entre lo serio y lo no-serio. Los juegos surrealistas podían incluir actividades provocativas contra las normas de la sociedad burguesa.

²¹ Hasta el lenguaje lleno de *pathos* de Breton se parece al de Pedro Camacho. Cito del segundo manifiesto: “Es claro también que el surrealismo no tiene gran interés en tener muy en cuenta lo que se produce a su lado bajo el pretexto del arte, incluso del antiarte, de la filosofía o de la antifilosofía, en una palabra todo lo que no tiene como fin el anonadamiento del ser en un brillo,

la manera de una comunicación más íntima entre arte y sociedad, mientras que Camacho sigue produciendo sus radiodramas sin reflexionar sobre ellos ni sobre su vinculación con el público. Consecuentemente, esta surrealidad comercial de Camacho, en vez de “curar” al público de su moralismo y de su xenofobia como querían los surrealistas, termina en la autodestrucción: el escriba no es capaz de controlar la tendencia melodramática al exceso, mata a sus personajes, y en el acto se deshace de su público y de su carrera.

Camacho es escritor de melodramas y personaje melodramático a la vez: apela a los instintos más viscerales, al odio y resentimiento producidos al hacer observar al público unas injusticias extremas, y provocar reacciones físicas. Como su mundo está cerrado sobre sí mismo y contiene un inventario limitado de delincuentes, víctimas y amores, no se ajusta al presente. Su propia vida es una réplica de este imaginario limitado falto de análisis: su esposa es la fachada de una estrella de cine, una *femme fatale* que realmente es una prostituta. El escritor Mario, al contrario, se presenta como “serio”, y como alguien que analiza incesantemente su propia escritura. Él también, sin embargo, usa un inventario fijo de lugares comunes, que son los de la vanguardia en Latinoamérica. Lo demuestran sus lecturas (Proust, Joyce), sus cuentos y los episodios que considera para posibles cuentos. Empiezan por el estilo del realismo mágico (cuento sobre un diablo o pishtaco, 58), pasando al de la novela de la tierra (el episodio del estanciero Adolfo, 62), el pastiche (la crucifixión de Cristo, 119-20), el drama social (un cuento inspirado en *Los olvidados* de Buñuel, 188). La ventaja del escritor Mario, sin embargo, no radica tanto en manejar o no manejar estas diferentes tradiciones, sino en su capacidad de enmarcarlas, de considerarlas como posibles modelos y luego poder dejarlas de lado para desarrollar su propia escritura. Al final se convierte en un escritor exitoso: mientras que el mundo de la radio decae –se acaban las radionovelas y los dueños de la estación introducen programas de interacción variada con el público– el escritor Mario ha viajado a Europa desde donde empieza a escribir sobre el Perú, y vuelve periódicamente para refrescar su memoria. De la falta de distancia del escriba Camacho ha aprendido el escritor Mario, se ha creado una identidad de escritor tan profesional como el escriba, y tan exitosa, pero fuera de la radio y distanciada de la nación sobre la cual escribe, el Perú.

Según esta novela, el escritor latinoamericano parece estar confrontado con la opción de escoger entre escritura vanguardista y melodrama. Pero ¿son realmente dos alternativas diferentes? ¿No es que el aprendizaje del escritor Mario consiste precisamente en empezar a manejar el registro melodramático? Y por otra parte, ¿son tan diferentes la estética del melodrama y la del surrealismo? Según Eric Bentley, el melodrama representa no tanto situaciones y pasiones exageradas sino desinhibidas, como si el mundo del subconsciente se hubiera materializado en la realidad (citado en Singer 51). Este énfasis en las reacciones extremas, el amor, el odio, la violencia, la muerte y el regreso a una obediencia primitiva a los instintos, vincula surrealismo y melodrama.²² En este sentido el radionovelistas y el

interior y ciego, que no sea mayormente el alma del hielo que la del fuego. ¿Qué podrán esperar de la experiencia surrealista los que conservan alguna preocupación del lugar que ocuparán en el mundo?” (*Antología* 81).

²² Walz describe el pasaje del surrealismo a la cultura popular. Uno de sus ejemplos más famosos es que la historieta *Fantomas*, que se había hecho popular a partir de 1913, volvió a editarse en los años treinta por Robert Desnos, y luego fue usada por Julio Cortázar en su novela surrealista *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1965).

escritor se parecen en tanto artistas, cada uno se propone llegar a esta “realidad profunda” que fascina al gran público y a ellos. Su manera de acercarse al realismo, sin embargo, permanece diferente a pesar del éxito espectacular de los radiodramas.

La crítica latinoamericanista reciente ha destacado el melodrama como un modo cultural particularmente latinoamericano, sobre todo por el *boom* de la telenovela latinoamericana que siguió a la radionovela.²³ Otros estudiosos del melodrama argumentan que se trata de un género transicional, que surge siempre a la hora de la modernización de una sociedad que cuestiona sus antiguas creencias e instituciones (Brooks; Singer). Así, Ben Singer analiza el melodrama, tal como aparece en el cine temprano, como una consecuencia de la modernidad que ya había empezado a cambiar la sociedad. Frente a la modernización económica, política y espiritual de las sociedades, el melodrama cumpliría la función de dar orientación moral en un mundo racionalizado, y de contrastar y complementar de este modo la vida demasiado monótona de los individuos. El melodrama se dirigiría a una colectividad fragmentada, que encuentra cohesión momentánea en los momentos de empatía producida por una radionovela o una película.²⁴

La radio en particular enfatiza el elemento subcutáneo y subliminal de esta cohesión colectiva, ya que se presenta generalmente con programas hechos para la población local, fáciles de oír en la ciudad y el campo al lado del trabajo doméstico, programas que forman parte de la vida cotidiana. Se pueden usar las inflexiones y los tonos imposibles en la escritura, y se puede desarrollar una presencia constante de la voz radial en la casa.²⁵ En *La tía Julia y el escribidor*, los radioteatros de Camacho se convierten en vocero de los peruanos hasta tal punto que incluso el dictador en funciones en ese momento escucha sus radionovelas (202). El momento de la llegada del boliviano Camacho al Perú significa precisamente el inicio de las radionovelas locales, basadas en la sociedad y el idioma del Perú. El nacionalismo del melodrama radiofónico se distingue del surrealismo, movimiento que siempre quiso ser internacionalista; es más cercano del carácter local de las obras vanguardistas latinoamericanas de los años veinte y treinta analizadas por Vicky Unruh en su libro *Latin American Vanguardists: the Art of Contentious Encounters*.

Como la radio llega a formar parte de la casa privada, empieza a formar parte de su vida sin ser cuestionada. Sus programas parecen “reales”, como si salieran directamente del subconciencia colectivo, pero a diferencia de la escritura o el teatro al público le falta el distanciamiento crítico, o el “marco” que indique que son obras sólo realistas y no reales.²⁶ La escritura continúa ofreciendo así una alternativa a la radiofonía, y el escritor

²³ Véanse Santos; Martín-Barbero. Aníbal González ha estudiado la novela sentimental latinoamericana como un género afín al melodrama.

²⁴ El mismo deseo por llenar una falta de espiritualidad en un mundo ya secularizado estaría presente en los movimientos esotéricos y científicos que precedieron y coexistieron con el surrealismo, y que se dedicaban a estudiar fenómenos de telepatía y de comunicación con los muertos (Luckhorst).

²⁵ Así, la radio ha sido hasta hoy en día un medio preferido de minorías y grupos de aficionados que se crean de esta manera una representación popular. El uso de la radio por diferentes tipos de comunidades lingüísticas, políticas o culturales minoritarias es el tema de los ensayos que componen el libro editado por Squier.

²⁶ Tomo la noción del marco de Walter Benjamin en su ensayo sobre “La obra de arte en la edad de su reproducción mecánica”. Según Benjamin, la pantalla grande del cine constituye un cambio

vanguardista –aunque se aproveche de la radio para analizar sus propios intentos de vincular arte y experiencia– distingue estrictamente entre ambas.²⁷

Fueron muchos los vanguardistas que trabajaron para la radio en algún momento. En Cuba, Jorge Mañach del grupo de la *Revista de Avance*, empezó a principios de los años treinta a transmitir un programa de educación, titulado “La universidad del aire”.²⁸ Alejo Carpentier trabajó nueve años a tiempo completo para la radio francesa, antes de regresar a Cuba en 1939, donde también trabajó en radio; finalmente se dedicó a la escritura. En México, el grupo estridentista contribuyó con poemas y discursos a las primeras emisiones de radio que se hicieron en la ciudad de México, y José Vasconcelos promovió el medio activamente.²⁹ En ambos casos, el de Vargas Llosa y el de Carpentier, sus años de trabajo en radio sólo parecen haber reforzado su determinación de llegar a ser escritores serios. Mientras que Vargas Llosa, como hemos visto, hace de su experiencia radiofónica el objeto de una novela, Carpentier incorpora la suya de una manera más indirecta a sus novelas del llamado ciclo americano, es decir, *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* y *El acoso*.³⁰ Ambos escritores, sin embargo, toman su punto de partida de la rivalidad entre el mundo de la radio y el cine, y el de la “alta” cultura, es decir, la literatura y la pintura.

En *Los pasos perdidos* de Carpentier, en particular, el surrealismo y su relación con la cultura masiva tienen un lugar prominente.³¹ La ciudad –Nueva York, a todas luces– que deja atrás el protagonista para un viaje a la selva está marcada por un ambiente surrealista que se ha comercializado del todo. El grupo de amigos del protagonista y de su amante se divide entre los también llamados hombres “mercaderes”, es decir, los hombres que trabajan en el mundo de la publicidad, y los artistas (92-7), pero las fronteras entre ambos se vuelven borrosas. La escritura automática y su apelación al inconsciente del público se ha asimilado aquí de una manera tan completa que la distinción entre arte y publicidad está desapareciendo: el trabajo de equipo parece reemplazar el del artista individual, y la artesanía y la publicidad reemplazan al arte:

“Donde evolucionan las técnicas es en la publicidad!”, gritó a mi lado, como adivinando mi pensamiento, el pintor ruso que había dejado poco antes el óleo por la cerámica. “Los mosaicos

importante en la institucionalización de un público masivo. Este se hunde literalmente en la imagen, dando la proyección la sensación de participar de una realidad auténtica cuando es absolutamente mecanizada. En el teatro, al contrario, el público siempre ve el umbral del escenario (el marco) a partir del cual se vive la transición del ámbito de la ilusión al de la realidad (31-2).

²⁷ Según Unruh, uno de los rasgos fundamentales de las vanguardias son las conexiones establecidas por ellas entre arte y experiencia (Introducción).

²⁸ Véase Díaz Acosta. Sobre la controversia entre Mañach y el grupo Orígenes, que lo criticó por su trabajo de periodista, véase Duanel Díaz.

²⁹ Véanse Gallo, 117-69; Mauleón.

³⁰ Sobre el trabajo de Carpentier para la radio francesa y luego para la cubana véanse López, *Alejo Carpentier y la radio*; Birkenmaier (155-235).

³¹ Como se sabe, el título de la novela, *Los pasos perdidos*, es una traducción literal del título francés del libro de André Breton, *Les pas perdus*. La traducción al francés del libro de Carpentier tuvo que adoptar otro título, *Le partage des eaux*. También las marcas en la selva que indican el camino hacia Santa Mónica de los Venados, como apuntó Roberto González Echevarría, corresponden a las siglas de la revista surrealista neoyorkina, editada por Breton, VVV.

de Ravena no eran sino publicidad”, dijo el arquitecto que tanto amaba lo abstracto. Y eran voces nuevas las que ahora emergían de la sombra: “Toda pintura religiosa es publicidad” [...] “El cine es trabajo de equipo; el fresco debe ser hecho por equipos; el arte del futuro será un arte de equipos”. (95)

El ataque surrealista contra el arte burgués y su doctrina idealista de que no debe tener función fuera de sí se ha convertido aquí en argumento para convertir todo arte en objeto de uso, en mercancía o anuncio. El surrealismo, en vez de revolucionar la sociedad capitalista, ha acabado arimándose al capitalismo, implica el narrador. Como en el caso de *La tía Julia y el escribidor*, sin embargo, *Los pasos perdidos* también depende de la misma cultura masiva que se acusa en este párrafo.

Según una teoría radiofónica que Carpentier llegó a conocer íntimamente en los años treinta en Francia, la voz del locutor radial actúa como si fuera la de un psicoanalista, de manera absolutamente anónima, y así logra un efecto hipnotizante sobre el oyente.³² El resultado de esta interacción deviene en una especie de “escritura automática” del subconsciente colectivo. La radio promete una vuelta a la presencia de la voz, y una posibilidad de comunicación “directa” asociada con un lenguaje de las emociones, fuera del ámbito del análisis racional. Paul Deharme, el inventor de esta teoría radiofónica, asocia, además, una noción de “credibilidad” o de “sentido de realidad” con esta sensación de la cual la imagen carece por sí misma (112, nota 9). Es decir, al incluir la corporalidad del lenguaje, no sólo puede la radio volverlo más poético, sino que además le confiere una fuerza y “realidad” más plena de la que el lenguaje común está desprovisto, dice Deharme. Para Deharme, el sueño es lo que mejor describe este estadio intermedio entre realidad e imaginación que la radio debe inducir en el oyente.³³ Este “radio-film”, como Deharme llama a la representación interna de la obra radiofónica en el oyente individual, es terapéutico, porque lo libera de sus ansiedades religiosas, patrióticas, familiares y sexuales.

Rudolf Arnheim, otro teórico de la radio en los años treinta, también escribió sobre los efectos beneficiosos de la radio. Para Arnheim, la radio era capaz de crear una nueva comunidad entre los oyentes mediante una realidad evocada de forma poética, y con más poder que nunca:

In wireless the sounds and voices of reality claimed relationship with the poetic word and the musical note; [...] reality, newly created by thought in all its intensity, presented itself much more directly, objectively and concretely than on printed paper: what hitherto had only been thought or described now appeared materialised, as a corporeal actuality. (15)

³² Esta teoría la formuló Paul Deharme en su libro *Pour un Art radiophonique* (1930). Deharme fue quien contrató a Carpentier y a su amigo Robert Desnos a principios de los años treinta para trabajar en la radio francesa.

³³ “On rêve en dormant, soit: mais encore? quand il fait nuit, quand on est seul, en écoutant la musique, en entendant le bruit de la mer –Pourquoi ne rêverait-on pas en écoutant la T.S.F.? [...] [L’auditeur] vivra un rêve dirigé. Le rêve n’est plus l’origine de l’œuvre, il en est le but” (40). El sueño proporciona el material primario con el que trabaja la imaginación, dejando la razón de lado y usando su propia lógica basada en homonimias, anáforas y otras correspondencias sonoras.

La radio crea así una segunda realidad que parece más viva que la cotidianidad de cada uno y que tiene una calidad de ensoñación. Sin embargo, el diálogo individual entre locutor y oyente se revela como ilusorio. Arnheim considera los problemas que surgen al apostatar una comunidad uniforme de oyentes: “If our time seems destined to gather together in a unified popular community and culture people of different class and educational status, it threatens, on the other hand, to create a uniform mode of life, which has nothing of the rich variety of the single form we so admire in nature” (260). Arnheim y otros pensaban que la uniformización del público tenía que ver con su modo distraído de escuchar y promovieron maneras activas de escuchar para que el oyente no se convierta en sujeto pasivo.³⁴

Ni Arnheim ni Deharme logran resolver la tensión fundamental entre el público individualizado y esencialmente privado que escucha la radio, y la creación de una comunidad cultural a través del mismo medio. Por un lado, la radio reúne a un público masivo que se identifica con sus programas. Por otro lado, el oyente tiene la sensación de un diálogo íntimo del locutor con cada uno a nivel individual. Mientras que el atractivo masivo de la radio llevaba, según muchos, a la uniformización del gusto y la manipulación de sus emociones, su interacción imaginaria a nivel individual podía motivar a los surrealistas y a los primeros teóricos de la radio. Esta tensión en la radio se hace eco de la tensión que hubo entre los surrealistas y Freud. Para Freud, quien siempre partía de casos individuales, la sensación de una instancia trascendente o universal en el sueño atestaba más a la autoridad del sueño como escenario del subconsciente e instancia aparte, que a su representatividad colectiva (80-98). Para los surrealistas, como vimos, el sueño y la escritura automática eran vías de acceso a una conciencia latente y desindividualizada. De ahí que como método, la escritura automática no tuvo una vida feliz, como intuía ya Breton en el segundo manifiesto. Los poemas automáticos permanecieron aislados en la producción surrealista, y Breton reprimió a sus amigos por no ejercer la escritura automática con suficiente rigor. Roland Barthes resumió la situación años más tarde diciendo que las imágenes oníricas o producidas mediante el método de la escritura automática, demasiadas veces resultaban estereotipadas y reproducían clichés en vez de la imaginación “salvaje” y mítica a la que esperaban llegar los surrealistas (“Les surréalistes” 364). Son estos clichés o estereotipos culturales los que resultaron interesantes para el mundo de los anuncios y de la industria radiofónica y cinematográfica, y que terminaron aburriendo a los surrealistas mismos. La aproximación de Freud, en comparación, resultó no sólo más fructífera sino también más poética: Freud investiga la “opacidad” del subconsciente, los silencios y lapsus del lenguaje; los surrealistas, por el contrario, confinan su interés en el lenguaje a las metáforas raras y las cadenas de asociaciones.³⁵

³⁴ Arnheim dedica una sección entera de su libro a la educación del oído del oyente (capítulo 11). Werber discute el optimismo inicial de Brecht y Benjamin acerca de una radio participativa.

³⁵ Roudinesco habla del “carácter lego” del interés surrealista por la doctrina de Freud y explica así la falta de comunicación entre los surrealistas y Freud (5). Freud, en el corto intercambio de correspondencia que hubo entre ellos, confesaría a Breton su incompreensión total del surrealismo: no veía el paralelo entre su propio método y el de un grupo que no se interesaba en la medicina sino en el arte (Breton, *Les vases* 173-9).

Así, *La tía Julia y el escribidor* trata de la noción común concebida por los escritores de la vanguardia y los profesionales de la radio de un sujeto colectivo construido a partir del inconsciente. Eso significa que los escritores empiezan a competir por el mismo público a partir de premisas semejantes: el discurso melodramático llega a ser central para ambos en la medida en que parece ofrecer una manera de provocar la empatía del público. En la novela, el escritor Mario aprende a distinguirse por su manera de producir más que por el contenido melodramático de su propia ficción: es la escritura artesanal y distanciada de la realidad nacional lo que le asegura su distinción como escritor por encima de la escritura automática del escribidor Pedro Camacho. Así, los discursos de la vanguardia y de la cultura masiva se invierten, y su única diferencia está en el control mantenido por el autor sobre el proceso de su escritura.

Pero esta “autonomía” del arte de Marito es, como el arte de las radionovelas de Camacho, precaria. La misma novela se puede leer no sólo como un manifiesto del autor autónomo sino también como un cuestionamiento de la relación entre el escritor, el “escribidor” y su público. No sólo se confunde por momentos el escritor con el escribidor –como, por ejemplo, al final, cuando Marito tiene que hacer el trabajo de Camacho hasta que se haya encontrado un reemplazo–, también ese público tan anhelado por ambos se revela como manipulado y elusivo. La idea del “sujeto transparente” y colectivo se revela al final como ilusión, una ilusión útil para lograr *ratings*, pero nociva también al espacio libre que necesita el sujeto para autoconstituirse como tal.

A modo de conclusión diría que Vargas Llosa, como escritor del *boom*, escribe precisamente en el borde entre escritor y escriba, y desde una posición ambigua hacia un medio masivo como la radio. Se aprovecha de su formación vanguardista para defender una noción fuerte de escritor, pero responde a las reglas del escriba, que son las reglas del melodrama: la primacía de un sujeto cultural pasional y una conexión empática con este sujeto colectivo imaginario y elusivo.³⁶ Aunque el escritor se presente como alternativa al mundo de la radio, insistiendo sobre la separación entre un sujeto lector y uno productor, no logra del todo evitar que el gesto de escribir desde el inconsciente se convierta en rictus e impulso autodestructivo del mismo autor.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Carlos J. “*La tía Julia y el escribidor*: The Writing Subject’s Fantasy of Empowerment”. *PMLA* 106/1 (1991): 46-59.
- Antelo, Raúl. *María con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- Arnheim, Rudolf. *Radio*. Margaret Ludwig y Herbert Read, trads. Londres: Faber & Faber, 1936.
- Avery, Todd. *Radio Modernism: Literature, Ethics, and the BBC, 1922-1938*. Burlington: Ashgate, 2006.
- Baciu, Stefan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México: J. Moritz, 1974.

³⁶ Sobre el poder del autor como figura y agente en las ficciones del *boom*, véase Kerr.

- Barthes, Roland. "L'effet de reel". *Littérature et Réalité*. París: Seuil, 1982. 81-91.
- _____. "Les Surréalistes ont manqué le corps". *Le Quotidien de Paris* (13 mai 1975). *Oeuvres Complètes. Tome III. 1974-1980*. París: Seuil, 1995.
- Benjamin, Walter. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". *Gesammelte Schriften* [1936]. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, eds. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. I.2: 471-509.
- Birkenmaier, Anke. *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- Bolaño, Roberto. "Últimos atardeceres en la tierra". *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Breton, André. "Le message automatique". *Oeuvres complètes* [1933]. Marguerite Bonnet, ed. Vol. II. París: Gallimard, 1999. 375-92.
- _____. *Les Pas perdus* [1924]. París: Gallimard, 1969.
- _____. "L'un dans l'autre". *Perspective Cavalière* [1954]. Marguerite Bonnet, ed. París: Gallimard, 1970. 53-61.
- _____. *Antología (1913-1966)*. Marguerite Bonnet, ed. Tomás Segovia, trad. México: Siglo XXI, 1996.
- _____. *Les Vases communicants*. París: Folio Essais, 1955.
- _____. *Nadja* [1928]. París: Gallimard, 1964.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* [1976]. New Haven: Yale UP, 1995.
- Carpentier, Alejo. "El escándalo de Maldoror". *Crónicas*. Carteles (20 de abril, 1930). Vol. VIII. *Obras completas de Alejo Carpentier*. México: Siglo XXI, 1985. 255-61.
- _____. "En la extrema avanzada: algunas actitudes del 'surrealismo'". *Crónicas*. Social, Vol.13, no.12 (diciembre 12, 1928). Vol. IX. *Obras completas de Alejo Carpentier*. México: Siglo XXI, 1985.
- _____. *Los pasos perdidos* [1953]. Roberto González Echevarría, ed. Madrid: Cátedra, 1985.
- Deharme, Paul. *Pour un Art radiophonique*. París: Le rouge et le noir, 1930.
- Díaz, Duanel. *Mañach o la República*. La Habana: Letras Cubanas, 2003.
- Díaz Acosta, Norma. *Universidad del aire (conferencias y cursos)*. La Habana: Ciencias Sociales, 2001.
- Gallo, Rubén. *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Cambridge: MIT Press, 2005.
- González, Aníbal. "La república del deseo: Canción de Rachel de Miguel Barnet y la nueva novela sentimental". *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*. Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría, eds. Madrid: Colibrí, 2004. 245-65.
- González, Reynaldo. *Llorar es un placer*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. 2 ed. Madrid: Gredos, 2004.
- Greenblatt, Stephen. "Culture". *Critical Terms for Literary Study*. Frank Lentriccia, ed.; Thomas McLaughlin, 2 ed. Chicago: U of Chicago P, 1995. 225-33.
- Hollier, Denis. "The Death of Paper: A Radio Play". *October* 78 (1996): 3-20.

- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Londres: MacMillan, 1986.
- Jay, Martin. "The Disenchantment of the Eye: Bataille and the Surrealists". *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: U of California P, 1993. 211-63.
- Kahn, Douglas y Gregory Whitehead, eds. *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- Kerr, Lucille. *Reclaiming the Author: Figures and Fictions from Spanish America*. Durham: Duke UP, 1992.
- Kittler, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford UP, 1999.
- Laplanche, Jean y J.-B. Pontalis. *Vocabulaire de la Psychanalyse*. París: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1967.
- Laurea, Juan. *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*. México: Cuadernos Americanos, 1944.
- Lomas, David. *The Haunted Self: Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*. New Haven: Yale UP, 2000.
- López, Óscar Luis. *La radio en Cuba: estudio de su desarrollo en la sociedad neocolonial*. La Habana: Letras Cubanas, 1981.
- _____. *Alejo Carpentier y la radio*. La Habana: Letras Cubanas, 2003.
- Luckhurst, Roger. *The Invention of Telepathy: 1870-1901*. Nueva York: Oxford UP, 2002.
- Mariátegui, José Carlos. "El balance del suprarrealismo". *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Jorge Schwartz, ed. Madrid: Cátedra, 1991. 431-3.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- Martins, Floriano, ed. *Un nuevo continente: antología del surrealismo en la poesía de nuestra América*. San José: Andrómeda, 2004.
- Masiello, Francine. "Melodrama, Sex, and Nation in Latin America's *Fin de Siglo*". *The Places of History: Regionalism Revisited in Latin America*. Doris Sommer, ed. Durham: Duke UP, 1999. 134-43.
- Mauleón, Héctor de. "Una postal desde la ciudad estridente". *Confabulario. El Universal. Suplemento de Cultura* (11 de noviembre de 2006) <http://www.eluniversal.com.mx/graficos/confabulario/especial_mauleon_nov11.htm>
- Pellegrini, Aldo, ed. *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961.
- Rabaté, Jean-Michel. "Loving Freud Madly: Surrealism Between Hysterical and Paranoid Modernism". *Journal of Modern Literature* 25/3-4 (2002): 58-74.
- Roudinesco, Elisabeth. *Jacques Lacan & Co.: A History of Psychoanalysis in France, 1925-1985*. Chicago: U of Chicago P, 1990.
- Santos, Lidia. *Kitsch tropical: los medios en la literatura y el arte de América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- Schalk, David. *The Spectrum of Political Engagement: Mounier, Benda, Nizan, Brasillach, Sartre*. Princeton: Princeton UP, 1979.
- Singer, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Contexts*. Nueva York: Columbia UP, 2001.

- Sontag, Susan. "Happenings: An Art of Radical Juxtaposition". *Against Interpretation and Other Essays*. Nueva York: Picador; Farrar, Straus & Giroux, 1966. 263-75.
- _____. "Notes on 'Camp'". *Against Interpretation and Other Essays*. Nueva York: Picador; Farrar, Straus & Giroux, 1966. 275-93.
- Squier, Susan Merrill, ed. *Communities of the Air: Radio Century, Radio Culture*. Durham: Duke UP, 2003.
- Starobinski, Jean. "Freud, Breton, Myers". *L'Arc* 34 (1968): 87-96.
- Unruh, Vicky. *Latin American Vanguard: the Art of Contentious Encounters*. Berkeley: U of California P, 1994.
- Vallejo, César. "Autopsia del superrealismo". *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Jorge Schwartz, ed. Madrid: Cátedra, 1991. 433-7.
- Vargas Llosa, Mario. *La tía Julia y el escribidor* [1977]. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- Walz, Robin. *Pulp Surrealism: Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*. Berkeley: U of California P, 2000.
- Werber, Niels. "Media Theory After Benjamin and Brecht: Neo-Marxist?" *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*. Hans Ulrich Gumbrecht & Michael Marrinan, eds. Stanford: Stanford UP, 2003. 230-9.