

TÉCNICAS DE FICCIONALIZACIÓN EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XX

La función de las heterotopías en *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa

Jelige: Heterotopía

1. INTRODUCCIÓN

1.1. La teoría de las heterotopías de Michel Foucault

Al buscar la diferencia entre la realidad y la ficción siempre aparece la cuestión de cierta frontera que se debe cruzar para entrar en un mundo ficticio. Una frontera sumamente estrecha que resulta muy difícil de definir y que en cada aparición de la ficción parece situarse en otro lugar y tomar una nueva forma. A pesar de ello podemos notar ciertos procedimientos, ciertas técnicas o elementos recurrentes cuyo uso ayuda el paso de la realidad a la ficción, o de la ficción al plano real.

Entre otros tantos procedimientos, como diferentes juegos con la focalización, la introducción de narradores con punto de vista subjetivo o la provocación de la ambigüedad, nosotros quisiéramos destacar y detallar detenidamente la técnica de la utilización de las heterotopías. Este término fue introducido por Michel Foucault en su artículo “Los espacios otros” y se define de la siguiente manera:

[E]spacios reales, espacios efectivos, espacios delineados por la sociedad misma, [...] que son una especie de contraespacios, una especie de utopías verificadas en las que los espacios reales [...] están a un tiempo representados, impugnados o invertidos, una suerte de espacios que están fuera de todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización [...]. (Foucault 2)

Así pues, estos lugares, que según el autor probablemente estén presentes en toda cultura, difieren en todos los terrenos posibles de los demás espacios reales que reflejan, sin embargo no pueden desligarse de ellos, nunca logran no estar en contacto con el mundo que se sitúa fuera de sus fronteras.

Dentro de estos espacios, a pesar de poder adoptar formas múltiples, se distinguen dos tipos: las heterotopías de crisis y las heterotopías de desviación. Entre los primeros, que se definen como lugares privilegiados reservados para miembros de la sociedad en cierto estado de crisis, podemos mencionar las escuelas del siglo XIX, los internados, el servicio militar o la luna de miel. Luego, entre los segundos, es decir, entre los lugares que acogen a los individuos cuyo comportamiento se considera desviado desde el punto de vista de la norma de la sociedad, encontramos las clínicas psiquiátricas, las residencias, las prisiones o los asilos de ancianos. Estos últimos podrían incluirse también en el grupo de las heterotopías de crisis ya que los ancianos desde el punto de vista de la sociedad pueden considerarse como personas de comportamiento inadecuado, pero, desde su punto de vista personal, también pueden verse como gente en estado de crisis (3).

De todas formas las heterotopías son recintos aislados y tienen la propiedad de poder yuxtaponer en un único espacio real distintas ubicaciones que fuera de ellas se excluirían. Así son, por ejemplo, el cine y el teatro que en un espacio representan varios escenarios no presentes, o el jardín, que según los persas debía ser la representación miniaturizada del mundo, es decir, se veía como una especie de microcosmos (4).

En algunas de ellas también se observan alteraciones temporales, por ejemplo la acumulación, como en las bibliotecas y los museos que encierran en un lugar diferentes tiempos, o la aceleración, como en fiestas o ferias donde el tiempo parece pasar mucho más rápido que durante un día cotidiano (4). El autor del artículo no lo menciona, pero nosotros añadiríamos a esta lista de heterotopías heterocrónicas los espacios fuera del tiempo o de tiempo suspendido, donde los minutos simplemente parecen no transcurrir, como en una cárcel, en cautiverio, en una luna de miel, en unas vacaciones o en un velatorio.

Foucault subraya que entrar en estos espacios especiales no es tan fácil como parece. Sólo pasar por la puerta de una ubicación heterotópica no equivale a entrar e integrarse en ella. Es más, entrar sin seguir las reglas del lugar es una entrada ilusoria, y en realidad, no se logra con ello más que convertirse en un elemento ajeno dentro de la estructura del lugar. Para ser admitido e integrarse completamente se requieren permisos especiales, procesos de purificación, o fuerzas exteriores que obligan la integración (4-5).

1.2. Las heterotopías como puertas hacia la ficción

¿Por qué hemos dicho que estos espacios heterotópicos contribuyen a la aparición de la ficción? Al principio de su artículo Foucault, refiriéndose a la inmensa obra de Bachelard y a los fenomenólogos, afirma que “no vivimos en un espacio homogéneo y vacío, sino, antes bien, en un espacio poblado de calidades, un espacio tomado quizás por fantasmas: el espacio de nuestras percepciones primarias, el de nuestros sueños, el de nuestras pasiones” (2), con lo cual admite que los deseos y la imaginación forman una parte integrante e igual de significativa de nuestro mundo que las percepciones objetivas. Más tarde, como última característica de las heterotopías describe sus dos funciones posibles. Su deber, por una parte puede ser crear un espacio ilusorio frente al que todo espacio real se denuncia como aún más ilusorio. O, por lo contrario, también pueden formar un espacio real distinto y tan perfecto que comparado con él, el nuestro parece desordenado y revuelto. Este último ya no es un espacio ilusorio, sino más bien compensatorio, es decir un espacio que tiene todo de lo que carecemos fuera de él (5).

De las dos funciones podemos ver que desde aquí el paso a la ficción ya resulta más fácil que desde un entorno plenamente realista. Los “habitantes” de estos espacios pierden hasta cierto punto, durante las dos horas de una película o durante los años del cautiverio, su relación con el mundo exterior real. Los que se sitúan en una heterotopía de crisis encuentran allí el amparo que necesitan para superar, o tal vez para no tener que enfrentar sus temores y sus problemas. Los miembros de las heterotopías de desviación entran en un mundo que muchas veces cubre sus deficiencias, los protege de la sociedad y a la vez protege la sociedad de ellos mismos. Es más, en estos espacios interiores también es posible la alteración de las relaciones personales: pueden causar la igualación de dos personas muy distintas –por ejemplo en el caso de dos presos en la misma celda, pero procedentes de capas sociales y trasfondo diferentes–, o la diferenciación radical de otras originalmente parecidas –por ejemplo en un teatro, el actor frente al espectador o en una biblioteca el bibliotecario frente al lector. Este contraste con el mundo exterior puede llevar a que el individuo aislado, sin ningún impulso del mundo fuera de la heterotopía, se entregue a la realidad ilusoria de su nuevo entorno y rechace completamente el plano real exterior, aumentando con ello el poder de su mundo interior. A partir de este momento, podríamos decir que desde su punto de vista lo normativo será la red de leyes que rige su heterotopía, y es posible que para él el espacio trastornado, sobrenatural, es decir, ficticio sea precisamente nuestro mundo. Por otra parte, el contraste también puede incitarlo a rechazar la realidad ilusoria y tratar de reconstruir el

mundo de los espacios exteriores. Como en este caso, por su condición aislada, su única fuente puede ser su imaginación, cae inevitablemente en una tercera realidad, también imaginaria. Estas dos opciones pueden combinarse, si el “habitante” quiere rechazar el mundo creado en la heterotopía, pero en vez de intentar recrear la realidad externa, escapa a otro mundo ilusorio, ajeno al mundo exterior, creado por él mismo. Debemos admitir que fuera de estas opciones puede existir una posibilidad en la que el individuo que ha entrado en una heterotopía queda dentro del plano real y racional y, durante su estancia, a cada instante sigue consciente de que fuera de la realidad que lo rodea de momento, que no es normativa, hay una realidad exterior sobre la que de alguna manera recibe información detallada continuamente. Sin embargo, opinamos que esta posibilidad es de relevancia y probabilidad mucho menor que las anteriores, ya que los sentimientos, los impulsos emocionales, y el mismo modo de pensar del ser humano muy difícilmente nos permiten quedar racionales en todo momento. Por esto, a pesar de la existencia de esta tercera oportunidad, en nuestra teoría trataremos únicamente las dos primeras opciones, aceptar o rechazar, de las que ambas nos llevan directamente al mundo de la ficción.

Si el individuo decide aceptar el mundo ilusorio que lo rodea como su realidad normativa, básicamente acepta una mentira, ya que el mundo creado por la heterotopía, como ya hemos dicho, difiere del mundo de los espacios externos, lo refleja de una manera relativamente fiel o completamente deformada, pero no equivale a ella, no es el mundo real. Y como Mario Vargas Llosa en su ensayo titulado “El viaje a la ficción” define la ficción como una vida de mentiras, que nos llevan a universos creados por la imaginación (Vargas Llosa, “El viaje...”, 28), podemos afirmar que al aceptar el mundo de mentiras de las heterotopías aceptamos también nuestra entrada a la ficción.

Por otra parte, si el individuo decide rechazar este mundo ya casi ficticio, por el simple hecho de no poder salir fácilmente de las heterotopías –ya que normalmente salir del ellas resulta igual de difícil que entrar–, debe imaginarse el mundo que de sus experiencias anteriores conoce como real. Pero como fuera de algunos fragmentos de información que llegan del exterior –periódicos, cartas, llamadas telefónicas, un nuevo miembro–, de las que además de ser escasas no puede verificar su autenticidad, el único instrumento posible para la recreación de ese mundo es su fantasía, no logra alcanzar su objetivo de huida y cae otra vez en la ficción, ya que, según Vargas Llosa “la ficción no es la vida sino una réplica a la vida que la fantasía de los seres humanos ha creado” (28).

Teóricamente en los dos casos ocurre un proceso muy similar. El individuo puede llegar a una heterotopía voluntaria o forzadamente. Si su incorporación es voluntaria es probable

que su razón haya sido que no está satisfecho con algún aspecto de su realidad exterior y por ello quiere salir, huir de ese mundo imperfecto para él. Sus temores o sus deseos incumplidos lo llevan a las heterotopías y si allí llega a añadirle a su vida lo que echaba de menos, o quitarle lo que le preocupaba, se tranquiliza cómodamente dentro de su mundo perfecto, lo acepta como su realidad. Pero si en cambio la incorporación es forzada, el individuo en vez de incorporarse a la heterotopía tratará de salir de ella, escapar de su prisión, su realidad momentánea, y empieza a formar un mundo que probablemente construirá con elementos deseados por él.

Vemos así que hay dos constantes en estos procedimientos: la huída y el acto de añadir al plano real algo inexistente pero deseado, cualidades de las que ambas llevan desde los mundos reales hacia los ficticios, ya que, según Vargas Llosa escribe en el prólogo de *Kathie y el hipopótamo*, en los últimos logramos “tramposamente completar las insuficiencias de la vida, ensanchar las fronteras asfixiantes de nuestra condición y acceder a mundos más ricos o más sórdidos o más intensos” (Vargas Llosa, *Kathie...*, 10). En el primer caso el “habitante” huye de los espacios exteriores al espacio seguro de una heterotopía, adornándolo con sus deseos, mientras que en el segundo, huye precisamente de la prisión de la heterotopía hacia la realidad exterior imaginada y añade siempre los matices que desea ver realizados. Vargas Llosa en el artículo “El viaje a la ficción” explica que todo humano experimenta en algún momento de su vida el miedo, la incertidumbre o la insatisfacción que lo incita a escapar, a salir de la vida mediante su fantasía a una vida más rica y más perfecta (16-17). Además del miedo también estamos llenos de deseos incumplidos, lo que nos lleva a anhelar y acaso imaginar su realización. El peruano define estos elementos añadidos, estos deseos que se agregan al plano real, como “lo ficticio de la ficción” (29), es decir, como los elementos cuya existencia o falta determina si nos encontramos dentro de la ficción o de la realidad.

En este punto es importante aclarar que de ninguna forma debemos ver las heterotopías mismas como partes de la ficción. Por lo contrario, como ya lo hemos definido, son lugares reales, localizables en cualquier momento, donde diferentes personas pueden vivir una vida real, pero hasta cierto punto aislada del resto del mundo real. Lo ficticio, de este modo, no es el lugar mismo, sino la reacción que causa en sus “habitantes” por ser un lugar tan diferente a lo normalmente aceptado por la sociedad. La ficción aparece únicamente en la mente, en la percepción que hace de su entorno el individuo influido por los rasgos característicos del lugar.

Foucault introduce el término heterotopía en el ámbito de lo social, pero observando las obras de la producción literaria, se puede notar que los autores de ficción recurren con

frecuencia a la incorporación de lugares heterotópicos a sus obras, para así poder pasar más fácilmente del plano real del texto al ficticio. Los espacios heterotópicos funcionan en las narraciones como puertas que nos abren el paso desde el plano real de la historia hacia el imaginario, el fantaseado, es decir, el ficticio. Varias veces se puede observar, como un segundo paso, un flujo inverso. Hemos explicado que la ficción sólo aparece dentro de la conciencia del “habitante”, pero éste, visto objetivamente, sigue viviendo en la realidad física de un lugar heterotópico. Por esa razón es probable que comience a mezclar los dos planos y no sólo confunda la realidad con la ficción, como en los casos que hemos mencionado hasta ahora, sino también la ficción con la realidad. Es decir, el mundo imaginario del individuo puede influir en el plano real del que ha partido y del que se ha nutrido, del que básicamente ha nacido. Con este segundo paso entramos en un círculo donde ficción y realidad se condicionan mutuamente.

No es difícil encontrar espacios de este tipo en la narrativa hispánica. Para mencionar unos pocos ejemplos podríamos referirnos a Borges, con su biblioteca en “La biblioteca de Babel”, las ruinas del templo abandonado en “Las ruinas circulares” o el jardín-laberinto real paralelamente al laberinto ficticio de “El jardín de senderos que se bifurcan”. Cabe citar también *Los pasos perdidos* de Carpentier, donde en medio de la selva, aisladamente, una sociedad vive fuera del tiempo, o la figura del hablador de Vargas Llosa quien con sus historias de tiempos y lugares lejanos crea a la vez una heterotopía y una heterocronía. En los internados de *La ciudad y los perros* y *Los ríos profundos* de Vargas Llosa y Arguedas, respectivamente, también se nos abre un mundo diferente de la sociedad externa. Los prostíbulos, los cines, los hotelitos de *La Habana para un Infante difunto* de Cabrera Infante también nos sacan de la autobiografía real del autor y nos llevan a una vida imaginaria. Y podríamos continuar la lista, pero opinamos que de estos pocos ejemplos ya se nota la gran variedad de heterotopías en la literatura de lengua española.¹ En algunos casos la ficción que provocan estos espacios llega hasta lo fantástico, como normalmente en los cuentos de Borges, en otros casos queda dentro del ámbito de la ficción realizable, que según todas las leyes de la naturaleza podría ocurrir, como por ejemplo en la novela de Cabrera Infante (excluyendo el último capítulo, que no forma parte integrante de la historia y ya pasa a ser fantástico). En *La ciudad y los perros* ni pasamos a la ficción propiamente dicha. Nos quedamos en un plano real que simplemente difiere completamente de la vida que tendría que

¹ Es de suponer que la presencia y la función de las heterotopías en las literaturas de otras lenguas sea de igual importancia que su aparición en la literatura hispánica. El único hecho por el que en nuestro trabajo nos referiremos exclusivamente a obras de lengua española es por ser éste nuestro campo de estudio.

ser normal para los personajes, y que en muchos aspectos contrasta con sus deseos y sus objetivos reales, no obstante aparece como el único mundo verdadero para los internados de la escuela militar.

2. LA FUNCIÓN DE LAS HETEROTOPÍAS EN *LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR*

Para ver en detalle nuestro tema quisiéramos centrarnos en la novela titulada *La tía Julia y el escritor* de Mario Vargas Llosa, en la que observaremos a fondo los espacios heterotópicos y veremos el papel que juegan en la ayuda del paso de la realidad a la ficción, es decir, cómo actúan como paso intermedio entre los dos mundos.

La novela, siendo una semi-autobiografía, que así lógicamente se basa en la realidad vivida de Mario Vargas Llosa, también nos ofrece la posibilidad de observar el tan complejo límite entre la vida real del autor y la vida ya ficcionalizada que vive en el texto, pero en este estudio hemos decidido concentrarnos únicamente en los mundos que aparecen dentro de la narración. Por esta razón, como un primer paso de nuestro análisis, aceptemos como *mundo real* de la novela los episodios autobiográficos narrados en primera persona del singular por nuestro narrador-protagonista, Mario Vargas Llosa, y como *mundo ficcional* por excelencia, los radioteatros del escritor boliviano, Pedro Camacho, que se nos narran en los capítulos pares y a los que se hace referencia continua en los capítulos impares, pertenecientes al plano real. Fuera de este mundo ficcional principal existen otros menores, pero también de gran relevancia, como por ejemplo el mundo de los cuentos escritos por Mario, o la vida imaginada de Mario y Julia. Observar la relación entre el mundo real y estos mundos ficcionales secundarios también propone un tema de análisis interesante y prometedor, pero nosotros nos centraremos únicamente en los dos planos principales.

Tanto en los capítulos del mundo real, como en los del mundo ficcional aparece un sinnúmero de lugares cerrados que podrían denominarse como heterotópicos, algunos institucionalizados y creados a propósito por la sociedad, otros, y en realidad la mayoría de ellos, nacidos simplemente por la necesidad personal de algunos individuos y las circunstancias que los rodean. Ya en el primer capítulo del mundo real se nos introducen por ejemplo, las dos radios. Primero, Radio Panamericana, donde en su altillo, por un lado apartado, por otro lado situado sobre todas las otras oficinas del edificio, el joven Mario de dieciocho años, que continuamente lucha por ser adulto, encuentra un sitio donde puede actuar como director del Servicio de Informaciones de la radio y donde frente al “Marito” acostumbrado en la familia, el único miembro de su redacción, Pascual, lo llama “don Mario”;

el joven en este sitio vive en una heterotopía heterocrónica, ya que siendo un niño, a la vez es un adulto, y, como más tarde este altílo será su “nido de amor” (Vargas Llosa, *La tía Julia...*, 286)² con la tía Julia, también actúa como adolescente enamorado. Y luego, Radio Central, con su Estudio de Grabación Número Uno, que será uno de los lugares principales que mediante la aparición de Pedro Camacho se transformarán en el centro de la creación de la ficción. Será un lugar de acceso prohibido para la gente de fuera, con una retórica propia y un ritmo de tiempo diferente a los otros espacios, que causa que no sólo el escriba, sino también los actores, los técnicos y los pocos espectadores admitidos adapten una actitud solemne, sumamente diferente a su carácter de cada día.

En el plano ficcional el número de lugares heterotópicos es aún mayor. En el primer radioteatro el doctor Alberto de Quinteros de cincuenta años frecuenta el Gimnasio Remigius donde su relación con los otros miembros es muy diferente al trato respetuoso que suele recibir en la calle; ocurre una nivelación entre el estatus social de los “habitantes” de dicho espacio. El narrador lo define de la siguiente manera:

Al doctor Quinteros le agradaba esa informalidad, las confianzas que se tomaban con él sus compañeros de gimnasio, como si el hecho de verse desnudos y de sudar juntos los nivelara en una fraternidad donde desaparecían las diferencias de edad y posición. (35)

Luego en la segunda radionovela nos situamos en la ronda nocturna del sargento Lituma en el barrio del Callao. Este recorrido de noche por las calles abandonadas y fantasmales podría ser una heterotopía de los miembros de la Guardia Civil, que incita a Lituma a actuar fuera de lo normal: frente a su vida cotidiana, rutinaria e insignificante, en la que todos los días repite las mismas acciones, durante la ronda el sargento construye de sí mismo un héroe, y mediante su imaginación se inscribe en una historia policíaca. En un momento, al oír un ruido desde un depósito cercano, comienza a narrar su drama:

«Un gato que perseguía a una rata y que trajo abajo un cajón y ése a otro y fue el huaico.» [...] «No es un gato –pensó–, no es una rata.» Era un ladrón. [...] ¿Y si no era uno sino unos? ¿No sería mejor buscar al Chato, al Choclo? Movi6 la cabeza: no necesitaba a nadie, se bastaba y sobraba. Si eran varios, peor para ellos y mejor para él. (85-86)

² De aquí en adelante en el caso de las citas procedentes de la novela *La tía Julia y el escritor* de Mario Vargas Llosa indicaremos únicamente en número de la página. Las referencias a obras de otras fuentes figurarán siempre con el nombre del autor.

En el fragmento citado notamos que Lituma, en el plano real tendría miedo de la situación, no entraría en el depósito, al oír el ruido primero quiere ignorarlo y creer que era un gato. Pero como está en un mundo donde tiene que actuar como héroe protector del Callao, decide entrar.

La lista de estos sitios que gracias a sus leyes normativas internas tergiversadas, provocan que sus miembros integrantes actúen fuera de lo normal podría continuarse; así son también los cines o los pueblos remotos del plano real, o los manicomios, casas y pensiones aisladas, seminarios, conventos, orfanatos, cárceles o consultorios psicológicos del plano ficcional. En la mayoría de ellos ocurren dramas y cambios en sus habitantes que varias veces los llevan a la locura, o por lo menos a un estado muy cercano a ella, diferente de su vida anterior a su integración, es decir, los llevan a vivir en un mundo, que desde el punto de vista de la sociedad real, resulta ficcional.

Pero para poder analizar detalladamente el proceso de estos cambios de personalidad, o cambios de nivel que puede causar o en los que puede ayudar el contacto con las heterotopías, preferimos centrarnos en el trato de las heterotopías de uno de los protagonistas de la obra: Pedro Camacho.

2.1. Las heterotopías de Pedro Camacho

La figura del escriba boliviano destaca desde el principio. Es el principal creador de la ficción dentro de la obra, el escritor de las radionovelas. Es una persona fuera de su mundo, que por alguna razón crea con su presencia un ambiente desconcertante. En muchos sentidos, en su aspecto físico, en su modo de hablar y de vestirse, en su actitud frente a sus compañeros parece ser una reminiscencia del pasado, con cierto aire decimonónico, que a primera vista parece ridícula y deplorable.

Era un ser pequeñito y menudo, en el límite mismo del hombre de baja estatura y el enano [...] Vestía de negro, un terno que se advertía muy usado, y su camisa y su corbatita de lazo tenían máculas, pero al mismo tiempo, en su manera de llevar esas prendas había algo en él de atildado y de compuesto, de rígido, como esos caballeros de las viejas fotografías que parecen presos en sus levitas almidonadas, en sus chisteras tan justas. Podía tener cualquier edad entre treinta y cincuenta, y lucía una cabellera negra que le llegaba hasta los hombros. Su postura, sus movimientos, su expresión parecían el

desmentido mismo de lo espontáneo y natural, hacían pensar inmediatamente en el muñeco articulado, en los hilos del títere. (28-29)

Y además de sus rasgos físicos y de carácter sorprendentes, que lo colocan de por sí en un límite entre dos realidades, también se revelan pronto sus capacidades sobrehumanas en cuanto a la creación literaria. Genaro-hijo menciona de él al principio de su carrera peruana que “[n]o es un hombre sino una industria” (22). Es decir, lo asemeja a un lugar y opina que, contradiciendo a las leyes temporales, es capaz de hacer el trabajo de cientos de personas él mismo. Parece ser una persona que vive una vida diferente a lo normal, que en algún momento ya se ha integrado a una heterotopía, o fácilmente podría hacerlo.

Esta sospecha se confirma cuando nos enteramos de sus condiciones de trabajo. La oficina del artista es el cuarto pequeño que antes era el cubículo del portero de Radio Central, un cuarto “de techo bajo y paredes devastadas por la humedad, la vejez y los graffiti”, con “un escritorio en ruinas [...]”. Las dimensiones del mueble y de la Remington se tragaban literalmente la figurilla de Pedro Camacho” (59). Este cubículo, muchas veces mencionado como cueva, será el espacio central de la creación de la ficción. Al principio de nuestro trabajo hemos mencionado que una de las características de las heterotopías es la dificultad de entrar en ellas sin permiso o un ritual de integración, y en cuanto a la oficina de Camacho notamos en varias ocasiones que cuando él se encuentra dentro de ella, no admite la presencia de otros. La primera vez que Mario lo ve trabajar dice que el escriba “no advertía mi presencia pese a estar a su lado”, y que después de saludarle, éste, “[s]in apartar los ojos del papel, se limitó a indicarme, con un movimiento autoritario de la cabeza, que me callara o esperase, o ambas cosas” (60). Es decir, Camacho le niega el permiso de entrar en su mundo, no admite su presencia, casi lo ignora. En esta primera ocasión el boliviano le causa al joven Vargas Llosa “una sensación de algo entre lastimoso y cómico” (59), ya que sin el permiso de entrar, visto desde fuera, desde un punto de vista exterior, el mundo de las heterotopías nos parece confuso e incomprensible, lo que muchas veces traducimos como ridículo para no sentirnos incómodos ante nuestra incomprensión. Notamos una reacción parecida en la novela “Un sueño realizado” de Juan Carlos Onetti, donde el protagonista-narrador Langman no comprende el deseo de hacer realidad el sueño de la mujer en el escenario del teatro, por lo que se refiere al proyecto como “locura” y a la mujer como a “la pobre loca” (Onetti 39).

Sin embargo, en nuestra novela Mario pronto empezará a sentirse atraído por el escriba, igual que Blanes, el otro protagonista de Onetti, por la mujer loca, y según nuestra opinión la principal causa de este cambio de actitud es el lento proceso de integración a su heterotopía.

Camacho le pide que le ayude a comprar el plano que luego fijará en la pared de la oficina, le pide ayuda en delinear y describir los barrios de Lima en dicho plano, y pronto el joven se encuentra pasando cada vez más tiempo en el cubículo, fingiendo estudiar pero realmente observando al artista fascinante. Hasta experimenta el efecto heterocrónico de ralentizar el tiempo cuando tras una conversación con Camacho en su cubículo nota alarmadamente que “[t]enía la sensación de haber estado media hora con el artista y en realidad el análisis sociológicochismográfico de la ciudad y la abominación de los argentinos habían demorado tres” (72). Por causa de esta heterocronía Mario ha olvidado sus deberes en el trabajo y no ha llegado a su cita con la tía Julia, pues durante su estancia con el boliviano el mundo interior se ha sobrepuesto al exterior. Este tipo de efecto heterocrónico también se puede observar en otras varias obras hispánicas, como por ejemplo en *Los pasos perdidos* de Carpentier, donde como ya hemos mencionado, el protagonista al llegar a Santa Mónica de los Venados, ciudad aislada del mundo exterior dentro de la selva, se olvida completamente que está atado al tiempo, ignora su obligación de volver a Nueva York con los resultados de su investigación, al lado de su mujer o su amante y empieza a construirse una vida nueva en un tiempo del que en realidad no dispone; o también en “El álbum” de Virgilio Piñera, donde los habitantes del edificio se encierran durante meses para escuchar historias sobre fotografías antiguas, omitiendo totalmente el paso del tiempo y sus deberes exteriores.

Por estos indicios de integración todos creerán que Mario se ha convertido en el único amigo del escriba, es decir en la única persona admitida en su mundo, pero realmente esta entrada nunca ocurre completamente. Empezamos a advertir esto cuando durante su primera conversación el joven constata que Camacho “apenas parecía notar que yo seguía allí” (61) y nos cercioramos de ello en la escena de la grabación de uno de los radioteatros. El segundo espacio heterotópico más importante en cuanto a Pedro Camacho es, sin duda, el ya mencionado de las grabaciones, que con la llegada del artista se transforma en un lugar de acceso prohibido para todo humano que no participe en la grabación. Llevado por la curiosidad Mario pide permiso para poder asistir a una de estas sesiones como espectador, y lo consigue, pero con varias limitaciones: la entrada puede efectuarse una única vez, a una hora definida y sin decir ni una palabra, sin moverse ni hacer sentir su presencia de ninguna forma. El joven espectador describe que en esta posición semi-interna, sentado en el suelo en un rincón de la habitación, se sentía más excluido aún, ya que no participaba en la “misa”, la “ceremonia”, el “rito” (128) de la actuación. El único efecto heterotópico que llega a experimentar personalmente es una alteración en el flujo del tiempo al observar que “[e]l espectáculo no debió de durar más de treinta minutos [...] pero me pareció que duraba horas”

(128). Le impresiona “la atmósfera de recogimiento religiosa que reinaba en el cuartucho encristalado” (128), pero sólo puede observar desde fuera los cambios que han vivido los miembros de esta heterotopía.

El libretista-director parecía transformado: más alto, más fuerte, un general que instruye a tropas disciplinadas. ¿Disciplinadas? Más bien embelesadas, hechizadas, fanatizadas. Me costó trabajo reconocer a la bigotuda y varicosa Josefina Sánchez, a quien había visto ya tantas veces grabar sus parlamentos masticando chicle, tejiendo, totalmente despreocupada y con un aire de no saber lo que decía, en esa personita tan seria que, cuando no revisaba, como quien reza, el libreto, sólo tenía ojos para mirar, respetuosa y dócil, al artista, con el temblor primerizo con que la niñita mira el altar el día de su primera comunión. (128-129)

La grabación, momento heterocrónico en el que los actores se transforman en personajes y el director en héroe de su historia y dios de la creación, tiene un efecto claramente visible en los miembros de la heterotopía, como también lo observa Rosemary Geisdorfer Feal en su obra *Novel Lives: The Fictional Autobiographies of Guillermo Cabrera Infante and Mario Vargas Llosa* en la que asimila el estudio de grabación a uno de los escenarios de las radionovelas camachianas y lo ve como un espacio que crea caracteres dentro y fuera de las series del escriba, influyendo así, en la ficción dentro y fuera de su obra escrita (Geisdorfer Feal 119). Aunque Mario nota y admira, esta transformación, él mismo no la vive: a pesar de obtener temporalmente un permiso, queda fuera.

En la cita anterior también podemos observar que entre los miembros de la heterotopía de la grabación existe una jerarquía; la figura de Pedro Camacho, de alguna manera dirige todo el mundo interior, domina el espacio heterotópico. Algo antes Mario ya ha observado que el escriba es “de esos hombres que no admiten interlocutores sino oyentes” (61). En este mundo él es el profeta que habla a sus seguidores sobre “su misión”, sobre una “verdad” (130) que tiene que propagar e imponer urgentemente para realizar su obligación de mejorar el arte de los radioteatros. Sus palabras son de tal efecto que consigue que sus actores tomen más en serio su trabajo, es decir, el mundo ficcional que construyen mediante las grabaciones, que su mundo cotidiano del plano real. Le ven como un hombre que “santifica la profesión del artista” (132) y hacen todo lo posible para satisfacer sus ideales y llegar a construir con su ayuda un mundo de radioteatros perfectos. Fuera de esta novela, en otras obras de lengua hispánica, también encontramos varios personajes que dirigen o dominan las heterotopías que

los rodean; podrían serlo por ejemplo Jaguar de *La ciudad y los perros*, la figura del hablador de Vargas Llosa, o la dama y el hombre encerrado de “El álbum” y “La cara” de Piñera, respectivamente.

Como todos estos personajes mencionados, Camacho domina el espacio del estudio de grabaciones y también el de su cubículo; decide sobre sus miembros, excluyendo a los argentinos a priori, y determina sus leyes internas: un horario de trabajo sobrehumano y una devoción absoluta al arte frente a la vida. Y es importante darnos cuenta de que estos espacios, antes de su llegada, carecían de toda importancia. Es la figura del boliviano, su aparición, su presencia, la que los transforma en heterotopías.

Por todo esto, volviendo a la teoría de Foucault, quisiéramos añadir un punto más a su demostración. Hemos dicho que las heterotopías son espacios delineados por la sociedad, o por ciertos individuos que la componen (Foucault 2), por lo cual el término heterotopía no tiene ningún sentido si excluimos de ella el elemento humano. Una cárcel sin sus presos, una luna de miel sin los novios, un cementerio sin muertos, un cuartel sin soldados, pierde su carácter heterotópico, ya que el carácter especial de las heterotopías se manifiesta exactamente en el comportamiento de sus habitantes: un lugar será heterotópico si su mundo se rige por leyes diferentes a las aceptadas por la mayoría de la sociedad, pero si no hay y nunca hubo nadie que conociera, practicara o experimentara estas leyes, el contraespacio no puede aparecer. Así, el mismo lugar, dependiendo de las intenciones y la actitud de sus habitantes puede pasar a ser una heterotopía, o seguir siendo un espacio normal.

Pedro Camacho y en otras obras los personajes ya mencionados como dominadores de las heterotopías, son, normalmente, figuras que contrastan con las normas acostumbradas de la sociedad, por lo cual su presencia es como un catalizador para el nacimiento de heterotopías; ellos ya en sí contienen rasgos heterotópicos, así que podríamos denominarlos personajes heterotópicos.

La aparición de este tipo de personaje tiene un efecto especial sobre el resto de los personajes que lo rodean. Mario nota en sí mismo estos efectos y describe en cuanto a su relación con Pedro Camacho que “[m]ientras más lo frecuentaba [...] el hechizo que ejercía sobre mí su personalidad, su físico, su retórica, era mayor” (241-242). Este hechizo, lleva a que los afectados, como los habitantes del edificio en “El álbum” o la figura de Blanes el “Un sueño realizado”, se sientan atraídos por el mundo heterotópico creado por la fuente de esta sensación, y que deseen poder formar parte de él. Dentro de nuestra novela el poder del hechizo tampoco se nota únicamente en Mario, sino también, como ya hemos mencionado, en los actores de los radioteatros, y, sorprendentemente, en gran parte de los radioyentes de

Lima. Unas tías de Mario admiten que prefieren los radioteatros a los libros, porque los primeros les hacen “soñar, vivir cosas imposibles en la vida real” y “porque enseñaban algunas verdades” (119), y para el final de la obra llegamos a notar que los oyentes se han adentrando hasta tal punto en el mundo ficticio creado por Camacho, que al escuchar hablar a alguien sobre el final trágico de uno de los radioteatros, Mario nota que “[n]o bromeaban, se tomaban el naufragio muy en serio” (341). Es decir, la presencia del boliviano en la creación de la ficción causa que su efecto llegue fuera de los ámbitos de la heterotopía cerrada del estudio de grabaciones y logra que los habitantes de Lima tomen la realidad de la radio tan en serio como su realidad de cada día, alcanza que su ficción se transforme hasta cierto punto en la realidad de sus oyentes. Ellos, sin formar parte de la heterotopía propiamente dicha, llegan a sentir algunos efectos de ella.

Así que, Pedro Camacho es, básicamente, el creador de sus espacios heterotópicos personales, por lo cual el mundo formado dentro de ellos depende exclusivamente de él. Tanto el cubículo como el estudio de grabaciones son heterotopías estrechamente ligadas a la escritura, a la creación de sus obras, y sobre este tema el boliviano declara de forma categórica que “yo escribo sobre la vida y mis obras exigen el impacto de la realidad” (62). Por esta razón ve su cubículo diminuto como un palacio, que por estar casi en la calle le hace posible estar en todo momento observando el mundo que alimenta su ficción.

Mario se maravilla varias veces de que para el escriba vivir realmente sea escribir y nada más, es decir, de que su vida consista únicamente en crear ficción. Y si aceptamos esta observación del joven Vargas Llosa y añadimos la declaración antes citada del boliviano, ya no es sorprendente que nutriéndose de la realidad que le rodea, el escriba transforme gran parte de sus preocupaciones y frustraciones del plano real en ficción escrita, lo que corresponde a la idea de Mario Vargas Llosa según la cual toda ficción es autobiográfica hasta cierto punto (Geisdorfer Feal 98). Tampoco es difícil encontrar ejemplos fuera de nuestra novela para esta influencia que el plano real puede ejercer sobre el ficcional. Igual que en el caso del escribano, en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, Molina y Valentín, encerrados en la cárcel se cuentan historias de películas en las que los protagonistas se asemejan a ellos, es más, los espacios son parecidos a su celda oscura.

Volviendo a Vargas Llosa, a lo largo de la novela, comparando el hilo del mundo real y el del mundo ficcional de los radioteatros nos damos cuenta de que en este segundo plano van apareciendo cada vez más referencias a las preocupaciones de Camacho. El ejemplo más llamativo es su odio y desprecio hacia los argentinos, que aparece ya desde el inicio de la obra. El escriba no permite que ningún actor argentino actúe en sus radioteatros y opina que la

esencia argentina es “[l]a cojudez y la mariconería” (71), palabras absolutamente contrarias a su estilo de habla decimonónico, lo que expresa que la mención de los argentinos realmente le provoca sentimientos de odio incontrolable. En casi todos sus radioteatros, y avanzando en la novela, con frecuencia e intensidad cada vez mayor, encontramos observaciones innecesarias desde el punto de vista de la trama narrada, pero que de alguna manera insultan a los argentinos. Comentarios como “esa costumbre bonaerense de hacer sus necesidades en un balde en el mismo recinto donde se come y se duerme” (135), “soy argentino, mato niños” (220) o “la argentina costumbre [...] de no jalar la cadena del excusado sino una vez al día” (262), no son nada sorprendentes en sus textos. El boliviano nos oculta la razón de este odio vehemente, pero al final de la novela conocemos la historia de su matrimonio: su mujer argentina, “artista extranjera” (463) según él, estriptisera y prostituta según sus colegas, lo ha dejado hace tiempo, hecho que el escriba no ha podido perdonarle hasta su reunificación. Pero fuera de esta referencia a la vida real de Camacho en sus obras, hay varias menores, que tratan más bien de sus preocupaciones momentáneas. La cuarta radionovela narra la historia de Federico Téllez Unzátegui que después de la muerte de su hermana recién nacida, que ha sido devorada por ratas, dedica su vida al exterminio total de dicha especie. Tras leer este episodio nos enteramos de que en la pensión donde vive el boliviano han aparecido las ratas y está intentando exterminarlas. En ese mismo episodio, cuando Camacho dice sobre las ratas que “no son niños, a los animales no les tengo fobia” (199), sabemos que no le gustan los niños, y luego en el próximo radioteatro nos cuenta la historia de Lucho Abril Marroquín, que tras un accidente en el que ha atropellado a una niña llega a tenerle fobia, o casi odiar a los niños. Lucho tras el accidente tiene pesadillas y grita en sueños y más tarde conocemos la tragedia de Sebastián Bergua que tras un incidente que casi le ha costado la vida suele pasar días gritando desesperadamente en su habitación. Estos dos personajes pueden haberse inspirado por “un joven que llora en las noches de luna” en la pensión de Pedro Camacho.

Fuera de estas escenas y comentarios que hacen referencia a la vida del escriba, entre los protagonistas de sus radioteatros encontramos a varios, como también en el caso de los personajes de las películas de la novela mencionada de Puig, que podrían verse como sus áter ego. Cada uno tiene ciertos rasgos que se asimilan a la personalidad de su creador y hay algunos que son como él quisiera ser en realidad. El ejemplo más claro quizás sea la figura del sargento Lituma. El guardia civil es una persona de una mentalidad que contrasta con el resto de los miembros de la sociedad. Él no trabaja para ganar dinero, para conseguir el sustento para sí mismo y para su familia: él es miembro de la Guardia Civil porque le gusta serlo, su trabajo es su única pasión y desprecia a todos sus colegas por no sentir como él. “Él no se

sacaba la mugre para que la gente lo respetara o lo quisiera” (85), formula claramente que “[a] mí la gente me importa un pito” (85). Como ya hemos mencionado antes, dentro del tiempo y el espacio de la ronda nocturna construye con sus monólogos internos un mundo donde él es un héroe, pero debemos darnos cuenta del enorme contraste entre este mundo construido y su vida real. Ya durante el tiempo de la ronda encontramos señales que nos indican que su carácter real no es tan heroico como parece –aparecen indicios del miedo, por ejemplo– y tras salir del trabajo vemos que el sargento vuelve a un mundo donde todas sus acciones son monótonas, rutinarias e insignificantes, comiendo todos los días los mismos platos en la pequeña tienda de doña Gualberta. Es decir, Lituma, igual que Pedro Camacho, es un ser que ama su profesión sobre todo y que no tiene una vida real fuera de ella. No le importa la opinión de los demás porque únicamente le interesa el mundo interno que está formándose para sí mismo, tal vez justamente para olvidar lo insignificante que es en la vida real. Y como hemos dicho, fuera de Lituma hay también otros protagonistas que en su actitud y en su carácter se parecen mucho a su creador. Federico Téllez Unzátegui odia los roedores con la misma pasión que Camacho a los argentinos y su actitud de ver su trabajo de exterminar a estos animales como una “cruzada” (175) se asemeja a la idea de la “misión” (130) de mejorar el arte de los radioteatros del escriba. Y como Lituma, él también se ha construido un mundo imaginario, donde todo está llevado a los extremos, y transforma a sus hijas que se han ido sin su permiso a la playa en nudistas playeras, exhibicionistas y ninfómanas. Luego, la devoción del Testigo de Jehová Gumerindo Tello, el amor por el fútbol de Joaquín Hinostroza Bellmont o por la música de Crisanto Maravillas, son todos paralelos a la actitud frente a la escritura de Pedro Camacho. Y fuera de todos estos paralelismos debemos mencionar también la simple coincidencia de que en todos los radioteatros haya un personaje, y normalmente el protagonista, que se encuentre en “la flor de la edad, la cincuentena” (81), edad que probablemente también tenga el mismo escriba.

Estas apariciones de la realidad externa de Camacho dentro de sus obras pueden ser la primera etapa de la ficcionalización de la vida del boliviano, el primer encuentro entre el plano real y el plano ficcional, que ha sido posible gracias a la integración del boliviano en las heterotopías de la creación de arte. Pero el flujo de información entre el mundo real y el mundo ficcional no ocurre exclusivamente desde el primero hacia el segundo. Dentro de sus heterotopías Pedro Camacho crea para sí mismo espacios donde puede vivir la vida que desea tener: una vida donde su única preocupación es la escritura, el arte y donde no tiene que obedecer a ningún superior, ya que él es el que establece las reglas, él es el que dirige las acciones. Pasando mucho tiempo dentro de estos espacios heterotópicos y como sus obras

tratan de sus preocupaciones más íntimas, su ficción lo atrapa y llega a identificarse cada vez más con este mundo interior y con la realidad ilusoria que él mismo va creando dentro de él. La mayor prueba de esta identificación es el método secreto que le ayuda a escribir, que únicamente practica en su habitación aislada, casi nunca visitada por nadie, de la pensión La Tapada, y en su cubículo los domingos, cuando nadie del mundo exterior puede disturbarlo en su trabajo. El boliviano, al redactar un capítulo, se disfraza de sus protagonistas, para así “tener, mientras los escribo, sus narices, sus pelos y sus levitas” (173) y poder identificarse mejor con ellos, o con sus propias palabras, “para consubstanciarme con personajes de mi propiedad” (172) ya que “¿[q]ué mejor manera de hacer arte realista que identificándose materialmente con la realidad?” (173). En una ocasión, cuando Mario pasa por el cubículo del escriba un domingo describe de la siguiente manera el efecto que le ha causado la transformación de su amigo:

[T]uve la impresión de haberme equivocado de lugar o de persona, y sólo después de varios segundos reconocí, bajo el disfraz compuesto de guardapolvo blanco, gorrita de médico y grandes barbas negras rabínicas, al escriba boliviano. (242)

Camacho, tras notar la presencia de Mario le dirige algunas palabras:

El ginecólogo Alberto de Quinteros está haciendo parir trillizos a una sobrina, y uno de los renacuajos se ha atravesado. ¿Puede esperarme cinco minutos? Hago una cesárea a la muchacha y nos tomamos una yerbaluisa con menta. (242)

Y más tarde añade: “Debo dar unos consejos a un laboratorista francófilo, que ha matado a su hijo” (245). Es decir, al hablar de sus personajes utiliza la primera persona del singular, en lugar de la tercera; la identificación con ellos en el momento de la escritura es completa, el escriba parece formar parte, ser uno de los personajes de su ficción.

Pero esta asimilación no se restringe únicamente al proceso de la creación de sus obras. Pronto vemos que el escriba, a causa de la identificación total con los personajes de su ficción, no es capaz de distinguir los hechos reales de los ficticios. Los confunde y cree que algunos acontecimientos de sus radioteatros han ocurrido realmente: ficción y realidad se entremezclan. Cuando, por ejemplo, se refiere al joven que llora por las noches en su pensión, trata de adivinar su identidad y especula con que quizá el joven “llore un crimen” o tal vez sea “[u]n hijo del de las ratas” (245), referencia clara al radioteatro de Federico Téllez Unzátegui

que ha sido atacado y casi muerto a golpes por sus hijos y su esposa. Un proceso parecido puede notarse también en la obra ya citada de Puig, donde para el final de la novela, influidos por las historias que se cuentan los dos protagonistas se transforman en una pareja amorosa secreta, y Molina, para ayudar al hombre que ama, se sacrifica por él, como un verdadero héroe de películas.

Al conversar con el boliviano, Mario observa desde su posición externa que el escriba en este caso ya está “más distante que otras veces, más incapaz que nunca de escuchar, de conversar, de recordar que tenía alguien al lado” y añade que “estaba seguro de que no me veía. [...] [E]ra como estar viendo su fantasía en plena acción” (245). Así, Camacho va alejándose poco a poco de la realidad de su vida cotidiana y adentrándose cada vez más en su ficción. Su realidad empieza a fragmentarse, a descomponerse y llega a olvidar algunos hechos reales. Por ejemplo, a pesar de haber hablado con Mario varias veces sobre su relación con la tía Julia, y hasta haberla conocido personalmente, cuando después de un tiempo Mario se la menciona otra vez el boliviano muestra una gran sorpresa, como si nunca hubiera escuchado de ella. Cuando Mario intenta recordarle sus conversaciones, Camacho cambia de tema y le recomienda curar sus problemas amorosos con ciruelas en ayunas, receta que la psicóloga Lucía Acémila le había prescrito a Lucho Abril Marroquín en uno de sus radioteatros.

Paralelamente a la desintegración del plano real los mundos de la ficción empiezan a mezclarse y muestran una tendencia de querer transformarse en un universo entero. El proceso comienza con la aparición de personajes de otros radioteatros en historias que no les corresponden. Por ejemplo, Federico Téllez Unzátegui, protagonista del cuarto radioteatro de la novela, en un momento toma el papel del doctor Schwalb, jefe de Lucho Abril Marroquín, protagonista del quinto radioteatro. Los actores le comentan desesperados a Mario que “Hipólito Lituma siempre fue un sargento [...] en el radioteatro de las diez [...]. Pero hace tres días resulta ser el nombre del juez del de las cuatro. Y el juez se llamaba Pedro Barreda” (293). Luego, los personajes se multiplican: Mayte Unzátegui, por ejemplo, originalmente madre de Federico Téllez Unzátegui que en su propio radioteatro ha muerto, en la historia del Padre don Seferino Huanca Leyva se transforma en latifundista vasca devota al Señor de Limpías, a ex bruja de Mendocita de origen vasco que ha venido de Tingo María –lugar donde se ha muerto su primera versión–, y en prostituta que ha llegado al barrio del mismo lugar. También ocurre una confusión de los nombres en cuanto a la combinación de sus apellidos y nombres. Crisanto Maravillas pasa a ser Gumercindo Maravillas, nombre perteneciente al Testigo de Jehová, Tello, y poco después leemos de él con el nombre Madre Gumercinda. El

segundo apellido de Joaquín Hinojosa Belmont se transforma en Tello, Delfín, Abril o Téllez Unzátegui, pero todos ellos entre paréntesis y signos de interrogación, expresando el desconcierto del mismo autor ante semejante confusión. Como culminación de este proceso de unificación de los integrantes hasta ahora aislados del plano ficticio, Camacho en los últimos radioteatros enumera un sinfín de personajes de diferentes radioteatros para reunirlos en un único espacio. En la escena final de la historia de Crisanto Maravillas están presentes Richard Quinteros del primer radioteatro, Jaime Concha y Lituma del segundo, Sarita Huanca Salaverría del tercero, Lucho Abril Marroquín y Lucía Acémila del quinto, los Bergua del sexto, etc., y todos ellos fuera de su papel original, desempeñando, por ejemplo, el papel que originalmente le pertenecía a otro. Haciendo un nuevo paralelismo con *El beso de la mujer araña*, allí también notamos en las últimas páginas que en las alucinaciones de Valentín se mezclan los elementos, los acontecimientos y los lugares de todas las historias que se han contado con Molina, es decir, los mundos hasta ahora separados de las películas se funden en uno.

Pedro Camacho al darse cuenta de que sus mundos ficcionales se están mezclando se desespera. Nota que ha perdido el papel de creador que controla totalmente la ficción y que ésta, por la incapacidad del escriba de controlarla, se está independizando y sobreponiéndosele, es más, tratando de integrarlo, tratando de tomar el lugar del ya descompuesto plano real. Alarmado, trata de salir de este mundo y nos revela el carácter del Pedro Camacho sin la existencia de las heterotopías. Mario apunta que en este momento el escriba “[e]ra otro: atormentado, inseguro, frágil, y con un brillo de sudor en la frente verdosa” (301). Este Camacho frágil y dependiente de su alrededor ya se nos ha revelado en parte cuando ha hablado sobre su costumbre de usar disfraces de la siguiente manera: “Aquí, desgraciadamente, no puedo ponerlo en práctica [...]. Sólo los domingos, que estoy solo. Los días de la semana hay demasiados curiosos y no lo entenderían” (171-172). Y un poco más tarde: “la incompreensión y la estulticia de la gente todo lo malinterpretan. Si lo veían en Radio Central escribiendo disfrazado, brotarían murmuraciones, correría la voz de que era travestido” (173). De los fragmentos citados se nos revela que el personaje de Camacho, que con la existencia de las heterotopías pudo ser el que él realmente deseaba ser, es decir un héroe, creador de mundos, respetado y escuchado por la gente, a la que él mira con desdén y cree inferior, fuera de estos lugares no es más que un hombrecillo frustrado, con muchas manías y temores, que necesita satisfacer las expectativas de la sociedad.

El autor Vargas Llosa declara que “[n]adie que esté satisfecho es capaz de escribir, nadie que esté de acuerdo, reconciliado con la realidad, cometería el ambicioso desatino de

inventar realidades verbales” (Vargas Llosa, “La literatura es fuego”, 19). Camacho entró en sus heterotopías tan estrechamente ligadas a la escritura precisamente para huir de ese yo con el que no está satisfecho, para olvidar sus frustraciones, sus debilidades y para poder alcanzar su yo deseado, y al notar que su mundo se está descomponiendo, que ha perdido su papel de creador todopoderoso, y que, además, todas sus frustraciones reaparecen en sus obras, el boliviano intenta salvarse del mundo de su heterotopía ya no tan perfecta y deseada. Pero antes que volver al plano real, del que ha estado huyendo, escapa a otra heterotopía con otro mundo ficcional: al manicomio y a la locura. En el último capítulo de la obra sabemos que tras salir del manicomio la figura del gran escriba Camacho ha dejado de existir. Se ha transformado en el empleado más insignificante de la revista “Extra” de Pascual, en persona dependiente de su alrededor y especialmente de su esposa argentina, del que ya nadie sabe quién ha sido algunos años antes. Es más, ni el propio Camacho recuerda, o quiere recordar su pasado brillante, y niega toda referencia a aquel período de su vida: la figura del gran escriba se ha ficcionalizado completamente y se ha perdido en el mundo ilusorio de las radionovelas.

3. CONCLUSIÓN

Resumiendo, el caso de Pedro Camacho nos ha sido un ejemplo excelente para ilustrar una de las reacciones posibles de los personajes que se enfrentan a los efectos causados por una heterotopía. En la obra hemos podido encontrar un sinnúmero de espacios heterotópicos, de los que algunos casi no han afectado a sus miembros, otros los han llevado a los extremos del mundo de la ficción. En la parte teórica de nuestro estudio, basados en el artículo de Foucault, primero hemos distinguido heterotopías de crisis y de desviación. Opinamos que en la novela encontramos mayoritariamente espacios del primer tipo, porque nuestro personaje principal observado, Pedro Camacho, y el segundo protagonista, Marito, cuyo análisis no ha formado parte de nuestro trabajo, pero sin duda sería también interesante de observar, son personas que inicialmente viven una vida adecuada a las normas de la sociedad, pero quieren ocultar algunas cualidades, algunos problemas o frustraciones que tienen en el plano real. Pero si observamos un poco más de cerca los espacios de los radioteatros, tema en el que tampoco nos hemos adentrado demasiado en este trabajo, notamos que también aparecen varios ejemplos para las heterotopías de desviación. Los espacios pertenecientes al doctor Quinteros o al sargento Lituma, todavía se inscriben al primer grupo, pero la cárcel y la oficina del juez en la historia del Testigo de Jehová, la oficina de la psicóloga que visita

Lucho Abril Marroquín o la habitación de la Pensión Colonial a la que se encierra Sebastián Bergua ya pertenecen al segundo.

Luego hemos definido sus dos funciones posibles: crear un espacio ilusorio o formar un espacio real compensatorio. En cuanto a los espacios de Camacho diríamos que son más bien ilusorios, ya que son heterotopías no institucionalizadas y así, desde el punto de vista de la sociedad, tal vez ni existan, las personas del exterior probablemente ni se dan cuenta de su presencia. Pero hasta cierto punto también son espacios compensatorios, ya que sus miembros han entrado en ellos para obtener algo de lo que carecían en el plano exterior, para superar sus deficiencias y de cierta forma reescribir su vida (Geisdorfer Feal 120). Entre los espacios de los radioteatros encontramos más espacios institucionalizados y compensatorios, por ejemplo, la empresa dedicada al exterminio de ratas de Federico Téllez Unzátegui, donde puede vengarse de la muerte de su hermana, el campo de fútbol de Joaquín Hinostroza Belmont donde el joven puede ser el hombre que siempre ha querido o, desde un punto de vista, la oficina del juez para el Testigo de Jehová, donde piensa que por fin puede demostrar la pureza de su fe. Pero como la frontera entre espacios ilusorios y compensatorios es tan estrecha y además a veces se complementan, opinamos que hacer una diferenciación categórica en este sentido es casi imposible.

Lo que sí resulta más claro, y también más significativo en cuanto a nuestro trabajo, es la actitud que los miembros de las heterotopías presentan ante ellas. Aquí tenemos otra vez dos opciones posibles: aceptar o rechazar, de los que como hemos deducido, en la mayoría de los casos los dos llevan a la ficción. Como ya hemos explicado, Camacho entra en su mundo huyendo del plano exterior, aceptando el mundo interior, para alcanzar un yo ideal para él, pero como finalmente no logra mantener esta imagen creada de sí mismo decide rechazar su mundo y huir a una nueva ficción. Entre los ejemplos que aparecen en los radioteatros lo más típico es una actitud parecida a la primera reacción del escriba boliviano. Téllez Unzátegui se enloquece tras la muerte de su hermana y vive en un mundo imaginado por él, los Bergua se encierran en su pensión y no se enteran del mundo exterior, Lucho Abril Marroquín acepta su odio hacia los niños y será casi adicto de los consejos de su psicóloga, Ezequiel Delfín es declarado loco y es integrado a un manicomio donde se tranquiliza por un tiempo.

Así que podríamos decir que hay una mayor tendencia de aceptación de las heterotopías frente a su rechazo, lo que en el caso de esta novela parece lógico ya que como los personajes de la ficción reflejan el carácter frustrado de Pedro Camacho, todos huirán de algún temor, alguna insatisfacción que quieren ocultar, para lo que esconderse en el mundo creado dentro

de un espacio heterotópico y entregarse a la ficción que nace en él parece una solución adecuada.

En conclusión, la observación del protagonista Pedro Camacho y de algunos personajes de los radioteatros nos ha ayudado a comprender mejor la función y los efectos que pueden tener las heterotopías en la literatura de ficción. El estudio detallado de su comportamiento dentro de estos espacios nos ha mostrado en la práctica varias de las características heterotópicas descritas en la teoría de Foucault, y nos ha revelado que nuestra teoría sobre la función puente de los espacios heterotópicos entre el plano real y el plano ficcional, a pesar de no ser un proceso automático y depender de muchos factores y circunstancias, parece tener fundamento. No obstante, este estudio ha sido un único ejemplo para el sistema tan complejo de la interrelación entre la realidad y la ficción dentro y fuera de las heterotopías por lo cual opinamos que podría seguirse su observación en un trabajo de mayor envergadura.

OBRAS CITADAS

Obras principales:

FOUCAULT, Michel. “Los espacios otros”.

<<http://textosenlinea.blogspot.hu/2008/05/michel-foucault-los-espacios-otros.html>>

Consultado el 14 de octubre de 2012.

VARGAS LLOSA, Mario. “El viaje a la ficción”. *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid. Alfaguara. 2008. 11-32.

---. *La tía Julia y el escribidor*. Madrid. Alfaguara. 2000.

Obras secundarias:

ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. Chile. Editorial Universitaria. 1967.

BORGES, Jorge Luis. “El jardín de senderos que se bifurcan”. *Ficciones*. Buenos Aires. Emecé Editores. 1984. pp. 87-101.

---. “La Biblioteca de Babel”. *Ficciones*. Buenos Aires. Emecé Editores. 1984. pp. 75-85.

---. “Las ruinas circulares”. *Ficciones*. Buenos Aires. Emecé Editores. 1984. pp. 49-56.

CABRERA INFANTE, Guillermo. *La Habana para un Infante difunto*. Barcelona. Seix Barral. 2009.

CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid. Alianza. 2002.

CASTRO-LKARÉN, Sara. *Mario Vargas Llosa: Análisis introductorio*. Lima. Latinoamericana Editores. 1988.

FEAL, Rosemary Geisdorfer. *Novel Lives: The Fictional Autobiographies of Guillermo Cabrera Infante and Mario Vargas Llosa*. Chapel Hill. University of North Carolina Press. 1988.

ONETTI, Juan Carlos. “Un sueño realizado”. Algunos de sus cuentos. pp. 38-51.

<http://www.alianzabolivariana.org/pdf/onetti_coleccion_de_cuentos.pdf> Consultado el 13 de noviembre de 2012.

PIÑERA, Virgilio. “El álbum”. *Cuentos fríos*. México D. F. Lectorum. 2006. pp. 36-48.

<<http://booklens.com/virgilio-piñera/cuentos-fríos>>

---. “La cara”. *Cuentos fríos*. México D. F. Lectorum. 2006. pp. 57-62.

<<http://booklens.com/virgilio-piñera/cuentos-fríos>>

- PUIG, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona. Seix Barral. 2001.
- VARGAS LLOSA, Mario. *El hablador*. Barcelona. Seix Barral. 1997.
- . *Kathie y el hipopótamo: Comedia en dos actos*. Barcelona. Seix Barral. 1983.
- . *La ciudad y los perros*. Madrid. Alfaguara. 2001.
- . "La literatura es fuego". In: *Homenaje a Mario Vargas Llosa*. Ed. Helmy F. Giacomán, José Miguel Oviedo. Madrid. Anaya. 1971. In: Rosemary Geisdorfer Feal. *Novel Lives: The Fictional Autobiographies of Guillermo Cabrera Infante and Mario Vargas Llosa*. Chapel Hill. University of North Carolina Press. 1988.
- WILLIAMS, Raymond L. "*La tía Julia y el escribidor*: Escritores y lectores. In: *Mario Vargas Llosa*. Ed. José Miguel Oviedo. Madrid. Taurus Ediciones. 1981.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. La teoría de las heterotopías de Michel Foucault	1
1.2. Las heterotopías como puertas hacia la ficción	3
2. LA FUNCIÓN DE LAS HETEROTOPIAS EN <i>LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR</i>	7
2.1. Las heterotopías de Pedro Camacho	9
3. CONCLUSIÓN	20
OBRAS CITADAS	23
ÍNDICE	25