

## INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.** Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

# UMI

A Bell & Howell Information Company  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA  
313/761-4700 800/521-0600





Université d'Ottawa • University of Ottawa



DISCURSOS DE AUTORIDAD Y FORMACIÓN DE IDENTIDADES  
EN *PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS*  
DE MARIO VARGAS LLOSA.

© Anik April

Thèse de Maîtrise ès Arts en Espagnol  
Directeur: Prof. Gastón Lillo  
Département de Langues et Littératures Modernes  
Université d'Ottawa  
septembre 1998



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-36657-X

Cette thèse examine le roman *Pantaleón y las visitadoras* de l'écrivain péruvien Mario Vargas Llosa à partir de deux perspectives complémentaires: l'analyse de l'interdiscursivité et l'analyse des procédés d'attribution de l'identité. La première donne un aperçu de l'univers romanesque en étudiant les matériaux discursifs qui le constituent et en examinant leur réutilisation parodique. De ces matériaux (sermons religieux, articles de journaux, etc.), une emphase plus particulière a été mise sur les transgressions des textes appartenants au monde militaire (rapports, etc.), espace principal du roman. La deuxième partie expose le fonctionnement des procédés employés dans le roman pour révéler les mécanismes de pouvoir et de manipulation discursive. Notamment, à l'aide de la seconde approche, il s'agit de déterminer la façon dont les discours autoritaires forment ou attribuent une identité aux personnages, et surtout au protagoniste, de façon à ce que ceux-ci entrent dans le moule du pouvoir.

**Ce travail a été réalisé grâce à l'appui financier des *Bourses d'Études Supérieures de l'Ontario* (BESO) et de la section d'espagnol du Département de Langues et Littératures Modernes, ainsi que de l'École des études supérieures et de la recherche de l'Université d'Ottawa.**

## AGRADECIMIENTOS

Al profesor Gastón Lillo, mi director de tesis y mi amigo, de quien he aprendido tanto, por su valiosa ayuda y su continuo apoyo que siempre me han animado a seguir adelante. Su entusiasmo y amor por la carrera, su devoción por los estudiantes y la profesión, junto con sus calidades humanas, han sido una gran fuente de motivación e inspiración.

A los dos evaluadores de esta tesis, la profesora Juana Muñoz Liceras y el profesor Rodney Williamson, quienes revisaron minuciosamente el manuscrito y que con sus comentarios contribuyeron a aclarar ciertos puntos oscuros de la tesis y me indicaron nuevas pistas para estudios posteriores.

Al señor Gustavo Pérez Puig, director de la pieza teatral "Pantaleón y las visitadoras", quien tuvo la bondad de enviarme el manuscrito inédito de esta adaptación de la novela, y al profesor Ruano de la Haza quien gentilmente me puso en contacto con él.

A todos los profesores que me han ayudado y apoyado a lo largo de mis estudios y que han contribuido a mi formación académica y personal. Un remerciement particulier au professeur Patrick Imbert qui m'a fait comprendre la force de la parole.

A mis buenos amigos, / À mon père, à Julie et à mes autres bons amis, qui m'ont écoutée, m'ont encouragée, m'ont fait rire, et qui continuent à le faire.

Et enfin, à ma mère, mon amie, une femme exceptionnelle, qui est toujours là pour moi, qui contribue à mon apprentissage et qui suit mon cheminement depuis le tout premier pas ...

À tous, un très grand merci.

**"To all dé [boys] I loved before..."**

**- *Julio Iglesias***

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>UNO: LA CONSTRUCCIÓN DE <i>PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS</i></b>	
1. <b>MATERIALES Y RECURSOS NARRATIVOS DE LA NOVELA: RECICLAJE, SUBVERSIÓN Y PARODIA</b>	<b>9</b>
1.1 Los diálogos	10
1.2 La narración	13
1.3 Las prédicas	19
1.4 Los documentos militares	20
1.5 Las cartas personales	21
1.6 Los medios de comunicación de masas	23
1.7 Estudio de caso: los documentos militares	28
<b>DOS: LA TRANS-FORMACIÓN DE LA IDENTIDAD DE PANTALEÓN</b>	
1. <b>EL PROTAGONISTA A PRIMERA VISTA</b>	<b>36</b>
1.1 Estudio onomástico	36
1.1.1 "Pan-ta-l(e)-ón"	37
1.1.2 "Pantalone"	38
1.2 Perspectiva dialógica	41
1.2.1 La novela	41
1.2.2 El protagonista	44

2.	EL PODER DE LA PALABRA	48
2.1	Discurso militar y proceso de atribución	48
2.1.1	El proceso de atribución	50
2.1.2	Éxito del proceso de atribución: la relación con el discurso y el papel de la ironía	64
2.1.3	Reproducción del discurso militar y reduplicación del proceso de atribución: El Capitán Pantaleón Pantoja y sus Visitadoras	66
2.2	Otros discursos de autoridad y su función en la formación de identidades	68
2.2.1	Discurso de los medios de comunicación	69
2.2.1.1	Discurso radial	69
2.2.1.2	Discurso periodístico	76
2.2.2	Discurso religioso	78
2.2.2.1	Discurso tradicional católico	78
2.2.2.2	Discurso marginal sectario	80
	<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>85</b>
	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>90</b>

## INTRODUCCIÓN

La mayoría de los trabajos que se han realizado hasta ahora sobre *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa, se ha centrado principalmente en la estructura de la novela, las técnicas narrativas y otros aspectos formales (la temporalidad, el espacio, etc.)<sup>1</sup>; la función del humor en sus diversas formas (la ironía, la parodia, la sátira, el humor negro, la tragicomedia, lo grotesco, etc.)<sup>2</sup>; los temas o aspectos específicos de la novela (el autoritarismo, la institución, la religión, el fanatismo, los sueños, la sexualidad, etc.)<sup>3</sup>; o la relación con el contexto extratextual (sociohistórico) de la novela (la sociedad peruana, la política, etc.)<sup>4</sup>. En algunos de estos estudios se realiza a la

---

<sup>1</sup>Véase por ejemplo: "Las acotaciones como recurso narrativo en *Pantaleón y las visitadoras*" de M.I. Lichtblau; "Un recurso narrativo como estructura: *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa" de W. A. Luchting; "Estrategias narrativas y el orden temporal en tres novelas de Mario Vargas Llosa" de M. García Pinto; "*Pantaleón y las visitadoras*: A Novelistic Theory Put into Practice" de R. C. Boland; "The Relationship between Theme and Structure in *Pantaleón y las visitadoras*" de C. R. Perricone; y *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa* de I. Enkvist.

<sup>2</sup>Véase por ejemplo: "Postmodernist Parody and Modernity Exemplification: *Captain Pantoja and the Special Service and The Green House*" de K. Booker; "Pantaleones y parodias" y "Humor y clase en *Pantaleón y las Visitadoras*" de S. Castro-Klarén; "El humor grotesco en *Pantaleón y las visitadoras*" de F. García Sánchez; "*Captain Pantoja and the Special Service*: The Tragicomedy of a Madcap" de D. Gerdes; "*Pantaleón y las visitadoras* o la ironía tragicómica del pequeño teatro del mundo" de A. Galaz-Vivar Welden; "Of Heroes and Martyrs: The Grotesque in *Pantaleón y las visitadoras*" de M. Morello-Frosh; "*Pantaleón y las visitadoras*: Parodia del mundo jerárquico" de J. M. Oviedo; "The Discovery of Humour: *Captain Pantoja and the Special Service* (1973) and *Aunt Julia and the Script Writer* (1977)" de R. L. Williams; "*Pantaleón y las visitadoras*: Lo grotesco festivo" de T. A. B. Richards; "Humor e ironía en *Pantaleón y las visitadoras*" de D. L. Shaw; y "Humor in *Pantaleón y las visitadoras*; The Tragedy of Apparent Success" de A. Armengol.

<sup>3</sup>Véase por ejemplo: "Pantaleón Pantoja y la Hermandad del Arca" de P. Manning Lestrade; "Autoritarismo y falsa conciencia en *La ciudad y los perros* y *Pantaleón y las visitadoras*" de R. C. Schweizer; "Authoritarianism and Bureaucracy in *Pantaleón y las visitadoras*" de A. G. Policarpo; "The Function of Dream Sequences in Mario Vargas Llosa's *Pantaleón y las visitadoras*" de R. A. Kerr; y "The Bureaucratization of Knowledge and Sex in Flaubert and Vargas Llosa" de K. S. Kovacs.

<sup>4</sup>Véase por ejemplo: "*Captain Pantoja and the Special Service* and the Peruvian Revolution" de M.D. Fletcher; "Literatura y sociedad: Crítica de la realidad peruana en tres novelas de Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, *Conversación en la catedral*, *Pantaleón y las visitadoras*" de C. A. Lomas; y *Cómo leer a Mario Vargas Llosa* de R. Gnutzmann.

vez un estudio más detallado de los personajes, como los de R. Sánchez Alonso (1989) y N. Montenegro (1985), aunque el consenso general parece ser que los personajes de esta novela, particularmente los masculinos, carecen de profundidad y que son más bien caricaturas o tipos. De acuerdo con esta línea de pensamiento, F. García Sánchez (1996) afirma que, con la posible excepción de Pochita, los personajes

[...] están desprovistos del menor relieve psicológico. A este respecto, me parece fundamental señalar el carácter marcadamente gestual de la novela. Si a la luz de ello observamos las acotaciones del narrador en la serie dialogada [...], se descubrirá que a lo que allí se hace referencia en lo fundamental no es a dichos sino a gestos, posturas, movimientos grotescos, que convierten a los personajes en verdaderos muñecos de cuerda. (García Sánchez, 106)

Sin rechazar por completo la afirmación de García, opinamos que existe, en ciertos personajes, una dimensión interior que merece estudiarse en detalle (aunque no suceda aquí lo mismo que en otras novelas del autor donde, como ha señalado R. C. Boland (1988) referido por Gnutzmann (1992), "los personajes masculinos tienen profundidad psicológica y están dominados por el complejo edípico." (189)). Sirviéndonos de los trabajos ya hechos sobre esta novela, nos centraremos más particularmente en un aspecto poco trabajado: el discurso como formador de identidades.

*Pantaleón y las visitadoras* –inspirada en una experiencia real de la cual fue testigo el mismo Vargas Llosa durante uno de sus primeros viajes a la Amazonía en los años cincuenta– se organiza fundamentalmente en torno al protagonista, un miembro del Ejército que vive casi exclusivamente por y para su institución y que es enviado a la zona peruana de la Amazonía para remediar el grave problema de la falta de mujeres solteras en la región. Esta carencia ha provocado un aumento alarmante de violaciones y otras

manifestaciones de frustración sexual entre las tropas. La solución que han encontrado los jefes de las Fuerzas Armadas es la implantación del "Servicio de Visitadoras", un servicio secreto y exclusivo de prostitutas para los soldados. Por supuesto, el encargado de esta misión es el capitán Pantoja, quien a los ojos de los superiores es el más recto y disciplinado de todos los militares. A partir de ese momento, la puerta está abierta para la crítica a la mentalidad militar: encarnada ya sea en el capitán, que obedece ciegamente las órdenes de sus superiores, o en la cúspide del ejército que, para remediar esa situación de corrupción provocada por la abstinencia sexual, recurre a lo que algunos personajes, haciéndose eco de un discurso moralista y conservador dominante, llaman la inmoralidad. El capitán se enfrenta, por lo tanto, no sólo al desafío que implica a una misión en el mundo militar, sino que, además, esta misión debe realizarse en un mundo completamente ajeno al que conoce y en el que está acostumbrado a vivir. Por eso mismo, uno de los focos centrales de la novela es precisamente el proceso de adaptación a las nuevas condiciones y conflictos que surgen en su vida.

Esta novela se estructura como un mosaico de discursos que representan distintos sectores y facetas de la sociedad peruana de la segunda mitad de los años cincuenta, como por ejemplo, los discursos de la religión, de los medios de comunicación de masas, y de lo que llamamos aquí discursos de la vida cotidiana, en los que se habla de relaciones interpersonales y sentimentales, costumbres, creencias populares, etc. y en los que se plasman los puntos de vista o ideologías de estos sectores. Ese mosaico discursivo se concreta en la novela bajo la forma de cartas, informes, programas de radio, citas de periódicos, etc., que la novela recicla y transcribe. La casi inexistente intervención del narrador y el predominio de las voces de los personajes (miembros de la sociedad representada) a través de diálogos, cartas personales, sermones o prédicas y

programas de radio, así como la inclusión de varios materiales como informes militares y artículos de periódico, permite otorgar a la "realidad" del mundo representado una aparente objetividad. De esta manera la novela nos ofrece una representación del "rumor social" (M. Angenot, 1983) dentro del que se encuentran inmersos los personajes, a la vez sujetos (creadores) y objetos (modelados) de ese rumor en el que se entrecruzan y contraponen una variedad de discursos.

La primera parte de la tesis consiste, pues, en un análisis de tipo composicional de la novela. Esta etapa nos permitirá precisamente describir las fuerzas que están en juego en la realidad novelesca. Una vez identificados los distintos materiales y recursos narrativos que forman la armazón de la novela, examinaremos el tratamiento que reciben, la manera en que se nos presentan y el efecto que producen. Más específicamente, nos detendremos en el caso de la correspondencia militar. Estos textos, a través de los cuales se revela más claramente el choque entre los dos mundos públicos en que tiene que funcionar el protagonista: el militar y el civil (y en particular la capa "inferior" o marginal de los prostíbulos), aparecen sistemáticamente transgredidos o subvertidos. Aunque reproducen casi al pie de la letra el formato del registro oficial, el contenido que se comunica aparece en completo desajuste con la forma. Así pues, en esta parte se examinarán los mecanismos de subversión del discurso (Gómez-Moriana, 1985). Ese trabajo servirá de base para el objetivo principal de nuestra tesis: estudiar la formación de la identidad de los personajes a través de los discursos, y en particular de los discursos autoritarios.

La problemática del poder del discurso sobre la identidad ha sido y sigue siendo objeto de interés para varias disciplinas, por ejemplo la psicología (las diversas teorías de la atribución, por ejemplo la de la "perception de soi" elaborada por Bem (ver Vallerand)), el feminismo (Ana María Fernández

analiza la atribución de la mujer dentro del contexto teórico del imaginario social), la ideología (Althusser explica la teoría de la interpelación) y el análisis de la estructura del lenguaje. En relación con esta última disciplina, Wendell Johnson, a partir del análisis de frases cotidianas sencillas como "Juan es inteligente", permite destacar el carácter subjetivo y relativo del lenguaje (precisamente en este tipo de frases, pues expresan valores, opiniones o juicios que, casi por definición son personales). Ronald D. Laing (1969), en *The Politics of the Family*, le da un toque más performativo al fenómeno lingüístico de la atribución y le agrega la dimensión del poder. El autor afirma que la mejor manera de tener una influencia sobre la actuación ("performance") de alguien no es diciéndole lo que ha de ser, sino diciéndole lo que *es*<sup>5</sup> (Laing en Imbert, 44). Estas dos últimas referencias han permitido a Patrick Imbert elaborar uno de los trabajos más recientes sobre este tema. Su artículo "Le processus d'attribution" (1995) ha servido de punto de partida para esta tesis. En él, Imbert examina el funcionamiento y el efecto del proceso en contextos socio-históricos concretos. En este análisis, daremos un paso en otro sentido y, considerando de alguna manera el mundo literario como microcosmos del mundo "real", aplicaremos el concepto a una identidad ficcional. Nos proponemos, pues, examinar el proceso por el cual los discursos modelan o inciden en la identidad de los personajes.

Ése es precisamente el objeto del segundo capítulo en el cual se enfoca el estudio del personaje principal y la formación de su identidad. Un primer acercamiento a la identidad del capitán Pantaleón Pantoja se efectúa mediante un estudio onomástico, pues consideramos que el nombre es uno de los primeros atributos de la identidad. Además de la dimensión onomástica,

---

<sup>5</sup>Ilustremos esta idea con una directiva muy simple que nos sirve de ejemplo: Si usted quiere que su hijo sea bueno (y que se porte bien), dígame: "Eres bueno".

determinaremos luego si se trata solamente de un personaje *monológico* o si posee alguna dimensión de su identidad que lo acercaría al *dialogismo*. Para esta parte nos inspiramos del trabajo de Bajtín. En un segundo momento, abordamos la manera en que se produce la (trans)formación de la identidad de Pantaleón por el discurso autoritario. De todos los discursos presentes en la novela, el que más predomina es el militar. Nos interesa examinar los usos que se hacen de dicho discurso militar y las transgresiones que resultan de ciertos usos. En la novela, tal como en la práctica del ejército, el discurso jerárquico militar, que contiene órdenes y exhortaciones, funciona como productor de identidad y estabilizador de poder. Este fenómeno, que Imbert (1995) llama "proceso de atribución", y que en la novela se pone en funcionamiento a través del discurso de los jefes militares, en particular sobre el protagonista, se considerará como estrategia narrativa para la construcción del personaje novelesco. Un elemento fundamental de ese proceso que se propone fijar una identidad inmutable en el sujeto corresponde a una "identidad ideal" asimilable al mundo de las esencias platónicas. Pero, ¿qué efectos se producen en esa "identidad ideal", que en el caso de la novela corresponde al "soldado ejemplar", cuando ésta debe entrar en contacto (y en conflicto) con el "mundo real", es decir el mundo de los bajos fondos y de la prostitución de la novela? Aquí, nuestra hipótesis es que estamos frente a una "contaminación" que despurifica al sujeto "ideal" construido por el discurso jerárquico militar. La novela, entonces, estaría exponiendo las fisuras de ese universo artificial creado por el discurso militar y desarticulando o poniendo en ridículo, a través de las transgresiones discursivas, este proceso de atribución identitaria exponiéndolo como simulacro. En la última parte de este capítulo, se esboza otro efecto del poder del discurso militar en Pantaleón: el fenómeno de la reproducción del

discurso autoritario y la reduplicación del proceso de atribución que el personaje efectúa sobre sus subordinados y sobre las visitadoras.

En la segunda parte de este mismo capítulo, se comentan otros dos discursos de autoridad, su influencia sobre las identidades de los personajes y su incidencia en los propios discursos de éstos: se trata del discurso religioso y del de los medios de comunicación. Estos dos discursos comparten una característica fundamental con el militar: orientan los gustos y los pensamientos de la población y, en el proceso, estimulan o promueven la obediencia ciega por parte de los que los adoptan. Se determina, de esta manera, cómo los discursos se infiltran en los personajes que influyen al protagonista. La novela no examina en detalle la influencia que ejercen sobre los sujetos los medios de comunicación y el discurso religioso, como en el caso del discurso militar; se trata de una influencia más bien aludida que explicitada. Sin embargo, son alusiones importantes, pues el poder que representan es grande: los militares temen tanto los efectos del programa radial de la Voz del Sinchi como los de las prédicas del Hermano Francisco, porque saben que ejercen un poder inmenso sobre la población local y, particularmente en el caso del discurso radial del Sinchi, que ese poder retórico puede jugar directamente en contra de ellos y del control que tienen que mantener no solamente sobre sus subordinados, sino también sobre la población en general.

Con *Pantaleón y las visitadoras*, Mario Vargas Llosa nos presenta una novela en que se entrecruzan una variedad de discursos representativos de importantes sectores de la sociedad peruana y latinoamericana y pone al desnudo el funcionamiento y la manipulación que efectúa el poder (militar, religioso y de los medios de comunicación de masas) sobre los individuos en la sociedad.

## CAPÍTULO UNO

LA CONSTRUCCIÓN DE PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS

Este capítulo tiene como propósito poner de relieve la armazón de la novela identificando y describiendo brevemente los materiales y recursos narrativos que son sus constituyentes básicos. En una segunda etapa examinaremos la manera subversiva o paródica en que la novela reutiliza estos materiales. El propósito de estas dos secciones es, por una parte, establecer la imagen global del mundo novelesco y de los discursos que lo rigen; y por otra parte, a través de los materiales y del tratamiento (subversivo) que reciben, acercarse a la representación de los personajes.

## I. MATERIALES Y RECURSOS NARRATIVOS DE LA NOVELA: RECICLAJE, SUBVERSIÓN Y PARODIA.

*Pantaleón...* se divide en diez capítulos subdivididos a su vez en secuencias que remiten a distintos géneros discursivos: los diálogos, las acotaciones y la narración, que constituyen un tercio de la novela, y los materiales documentales: documentos militares, cartas personales, medios de comunicación masiva, que representan los dos tercios restantes. Algunos de esos géneros discursivos se dividen a su vez en subgéneros, como por ejemplo los documentos militares, constituidos por informes o partes, misivas, partes estadísticos, resoluciones, etc. y los medios de comunicación, compuestos de varios segmentos de una emisión radiofónica (noticias, cultura, etc.) y de diversos tipos de artículos o secciones de periódico (crónica, editorial, etc.). A continuación, describimos brevemente los seis géneros o materiales discursivos principales de la novela. Los números que aparecen entre paréntesis después de cada categoría representan los capítulos en que se hallan los materiales.

### 1.1 Los diálogos (1, 5, 8, 10)

El comienzo de la novela nos sumerge en un mar polifónico multitemporal y multiespacial. Los diálogos se presentan mediante un principio organizativo que consiste en intercalar y entrecruzar distintas conversaciones que tienen lugar en espacios y tiempos diferentes; la escritura va como entretejiendo elementos textuales aparentemente heterogéneos que se unen en una esfera semántica común. Casi todas las voces presentes en la novela, tanto la de los personajes principales como la de los secundarios, se manifiestan en un momento u otro en las secuencias dialogadas, aunque sea solamente un fragmento de discurso o de conversación. La única excepción sería el personaje Chichi, la hermana de Pocha, a quien sólo se menciona en la carta que le escribe esta última; pero aun así, hay momentos en que el lector puede tener la impresión de que sí la oye, por ejemplo cuando Pochita anticipa las reacciones o comentarios de su hermana: "¡Pantita Junior! Sí, Chichi, como lo oyes" (PV, 70); y más todavía cuando reproduce una frase de ella: "desde que nos casamos que tú te burlabas tanto y me decías estoy segura que con Pantita tú ayunas" (PV, 70). Así, las voces de la familia, de los colaboradores en la empresa civil en el mundo del prostíbulo y las de los colegas y superiores en la misión militar de Pantaleón, ya sea *in presentia* o *in absentia*, se unen con las de los jefes del ejército en Lima, la del animador de radio, el Sinchi, la del Hermano Francisco, fundador y predicador del culto religioso, la Hermandad del Arca, y también con las otras voces del pueblo. Ese efecto se consigue de diversas maneras, por ejemplo: 1) se retoman palabras del mismo campo semántico del final del diálogo precedente para empezar el siguiente en otro espacio con diferentes personajes: primero, en Lima, la madre de Pantaleón lo despide diciendo "Anda, hijito, buena suerte, llévate mi bendición." y luego la siguiente réplica, "—En el nombre del Padre y del Espíritu Santo y del Hijo

QUE MURIÓ EN LA CRUZ—" (PV, 12), retoma la categoría semántica de la religión, pero es pronunciada por el Hermano Francisco que se encuentra en la Amazonía; 2) una pregunta o duda que tiene un personaje es contestada por otro personaje que se encuentra en otras coordenadas espacio-temporales: respecto al repentino y feroz apetito sexual que le surge al llegar a Iquitos, Pantaleón le dice a su mujer "Ay, ya siento que me muero, chola, ya no sé quién soy." "—Sé muy bien quién es usted y a qué viene a Iquitos (PV, 22) le dice Scavino en la réplica siguiente cuando Pantaleón se presenta en su oficina. Estamos aquí en presencia de lo que I. Enkvist (1978) llama "respuestas falsas" (Enkvist, 180). Éste autor explica el fenómeno general de la intrínseca interrelación y progresiva fusión de los cuatro mundos de la novela —la familia de Pantaleón, la vida militar, la prostitución y la religión— mediante los "vasos comunicantes", un acercamiento que Vargas Llosa elabora "tanto en el contenido como con sus técnicas" (Enkvist, 172). Así se define el procedimiento:

El procedimiento de los **vasos comunicantes** consiste en dos o más historias [... o, "por ejemplo, diferentes **puntos de vista espaciales** o diferentes **niveles de realidad**"] contadas simultáneamente saltando de una a otra para obtener, conscientemente, el efecto de que se influyan mutuamente. Se obtiene la impresión de que hay lazos secretos e invisibles. (Enkvist, 36)

Con respecto al aspecto técnico de los diálogos, conviene indicar que varios críticos se han detenido a estudiarlo. F. García Sánchez (1996), por ejemplo, en su estudio sobre la "textura cinematográfica" de *Pantaleón...* describe el fenómeno técnico desde la perspectiva del montaje:

Los capítulos de la serie dialogada 1-5-8-10 se presentan como estructuras altamente parceladas por la continua ruptura del principio de la linealidad y extraen su coherencia de la organización de un montaje minuciosamente elaborado según

ciertas variantes precisas: **paralelo simultáneo**, con la presentación de acciones ocurridas al mismo tiempo en distintos escenarios; **paralelo asincrónico**, que representa al mismo personaje envuelto en diferentes situaciones; por **prolepsis** y **analepsis**, juego de anticipaciones y de saltos retrospectivos, y por **elipsis**, elemento que imprime al relato un aceleradísimo ritmo. (70, los énfasis son nuestros)

Por su parte, R. L. Williams (1978) considera las secuencias dialogadas desde un punto de vista organizacional. Él divide *Pantaleón...* según un esquema que recuerda la estructura dramática de una obra teatral tradicional, en tres actos, aunque esta obra tenga cuatro: 1) presentación del conflicto: el establecimiento del Servicio (capítulos 1 a 4); 2) complicación del conflicto: la expansión del Servicio (capítulos 5 a 7); 3) la resolución del conflicto: la caída del Servicio (capítulos 8 y 9); y la cuarta parte tiene la función de un epílogo (capítulo 10)<sup>1</sup>. Esta división permite destacar una de las funciones básicas de los diálogos: servir de introducción para cada una de las partes (Williams, 80-82). De acuerdo con este esquema, los otros materiales que se presentan al lector desarrollan, elaboran, ilustran, completan y complementan las situaciones expuestas en los diálogos introductorios (con la excepción de la última parte, el epílogo, que consiste únicamente en la serie dialogada del capítulo 10).

Antes de abordar esos materiales, quisiéramos referirnos brevemente a algunos aspectos de las series dialogadas que representan otros discursos, pero que son menos evidentes por estar mezclados con las voces de los personajes directamente relacionados con el protagonista. Éstos son: la narración y las prédicas del Hermano Francisco.

---

<sup>1</sup>Esta división es sólo uno de los varios elementos que seguramente ha facilitado la adaptación teatral de *Pantaleón y las visitadoras* realizada en España recientemente. Véase: Juancho Armas Marcelo, Javier Olivares y Alfonso Ussia. "Pantaleón y las visitadoras". Madrid: S.C. Producciones, 1996 (manuscrito inédito generosamente puesto a nuestra disposición por el director de la obra, el Sr. Gustavo Pérez Puig).

## 1.2 La narración (1, 5, 8, 10; 2, 3, 7)

En esta omnipresencia de voces, es preciso señalar la mínima intervención del narrador que se hace necesaria sólo para indicar quién habla y que se limita a describir brevemente, en gran parte mediante enumeraciones de verbos, las acciones, reacciones, gestos y percepciones del enunciador, como para no interrumpir el ritmo ni la interrelación de las conversaciones:

[en la oficina de Pantaleón:]

–Sólo quiero verte, darte el visto bueno –*queda rígido, palidece, encrespa las cejas, articula Pantaleón Pantoja*-. Es el examen de presencia que deben pasar todas. Tienes una imaginación calenturienta.

–Ah, bueno, ya decía yo dónde va a ser la cosa, si aquí no hay ni siquiera una alfombra –*da un golpecito con el pie en el entarimado, sonrío aliviada, se desviste, dobla su ropa, posa la Brasileña*-. ¿Le parezco bien? [...]

–Sin la menor duda –*mira, asiente, se estremece, carraspea Pantaleón Pantoja*-. Tendrás más [éxito] que Pechuga, nuestra estrella. Bueno, aprobada, ya puedes vestirme.

[en la casa de Pantaleón:]

–Y no sólo eso, señora Leonor –*examina la imagen* [del niño-mártir], *se persigna Alicia*-. Figúrese que, además de estampitas y oraciones, también han comenzado a aparecer estatuas del niño-mártir. Y dicen que en vez de disminuir, ahora hay más 'hermanos' del Arca que antes.

[otra vez en la oficina de Pantaleón:]

–¿Qué hacen ustedes ahí? –*brinca del asiento, va a trancos hacia la escalerilla, acciona furioso Pantaleón Pantoja*-. ¿Con qué permiso? ¿No saben que cuando tomo examen está terminantemente prohibido subir al puesto de mando?

–Es que lo busca un señor que se llama Sinchi, señor Pantoja –*tartamudea, queda boquiabierto Sinforoso Caiguas* [al ver a la Brasileña desnuda en la oficina]. (PV, 131-132, los énfasis son nuestros)

En varias ocasiones, como en el ejemplo que acabamos de citar, la narración contribuye a unificar sutilmente los diálogos fragmentados: aquí, las dos conversaciones simultáneas se homogeneizan o se unen a través del acto de

*examinar una imagen* que realizan a la vez Alicia (la imagen del niño-mártir) y Pantaleón (la imagen -real, en vivo- de la Brasileña). Es más, si con M. I. Lichtblau consideramos que esas enumeraciones descriptivas que acabamos de citar no son intervenciones del narrador, sino más bien acotaciones como las que permean el texto de una obra teatral, podemos decir que las voces de los diálogos se encadenan sin ninguna interrupción de una voz narrativa. Precisamente, Lichtblau sostiene que en *Pantaleón...*, las acotaciones sustituyen al narrador tradicional, omnisciente, el cual queda completamente ausente. Afirma que "[...] Vargas Llosa transforma estas acotaciones en una estructura verbal que crea y sostiene la narración dentro del diálogo" (Lichtblau, 214). Estamos, pues, frente a otro género discursivo que no sólo sirve de apoyo a los diálogos, sino que los completa. Se trata de un género híbrido entre narración tradicional, de tipo omnisciente o heterodiegético, y acotación teatral, la cual releva más bien de un autor implícito o instancia organizadora del relato. Es esta instancia quien seleccionaría y ordenaría, entre otros elementos de la novela, las acciones o los acontecimientos del pasado, del presente y del futuro que son accesibles al lector. Además, los organiza con una libertad que le permite, por ejemplo, en un mismo enunciado o acotación, dar saltos temporales y describir actos que no tienen que ver con lo enunciado por el personaje en ese momento. Es por esto por lo que muchas veces, la narración elaborada por las acotaciones sobrepasa los diálogos en el sentido en que revelan más de lo que éstos dicen, ya sea sobre los personajes o sobre los acontecimientos del relato.

Es también esa misma instancia organizadora la que incorpora al relato y presenta los sueños de Pantaleón ("*Noche del 16 al 17 de agosto de 1956*" (PV, 53), "*Noche del 29 al 30 de agosto de 1956*" (PV, 79) y "*Noche del 13 al 14 de febrero de 1958*" (PV, 205)); pero en las secuencias oníricas de los capítulos 2, 3 y

7, se establece un tipo distinto de narración, una narración de apariencia más tradicional. En efecto, es en estas tres secuencias de sueños donde más se manifiesta la omnisciencia del narrador. Con un estilo que se destaca del resto de la novela, pero que se asemeja a las acotaciones, el narrador expone los pensamientos, percepciones, sensaciones y emociones del protagonista. El miedo que siente Pantaleón de que Pochita descubra la naturaleza de la misión se representa en el final del desfile en el que los soldados se transforman progresivamente en visitadoras y provoca estas reacciones en Pantaleón:

[...] y ahora, cerrando la última sección –angustia que surte como chorro de petróleo y baña el cuerpo y el espíritu del teniente Pantoja- un soldado todavía borroso: pero él sabe –han regresado el miedo irrespirable, el ridículo tormentoso, la embriagadora melancolía– que bajo las insignias, la cristina, los bolsudos pantalones y la esmirriada camisa de dril está sollozando la tristísima Pochita." (PV, 58)

Aunque predomina la lengua culta, rica y exhuberante del narrador, de vez en cuando su voz se calla para que el lector escuche la de otros personajes presentes en los sueños y cuyas palabras se reproducen en discurso directo: por ejemplo, el híbrido Tigre Collazos-Chino Porfirio le asegura que su operación de extirpación de hemorroides "No le va a dolel, señol Pantoja" (PV, 81). Otras veces oculta su voz detrás de la del mismo Pantaleón, la cual es reproducida tanto directa como indirectamente, por ejemplo en el tercer sueño con el uso de las cursivas empleadas, subraya García Sánchez, "para realzar los términos en que el protagonista piensa su dramática situación: 'haciendo de tripas corazón', 'corriendo como alma que lleva el diablo' [etc...]" (García Sánchez, 107). Además, en algunos aspectos, el estilo narrativo parece reflejar la personalidad de Pantaleón: inspirado por el estilo militar y científico de éste, el narrador retoma la terminología del capitán ("plenitud vital", 53; "centro

logístico", 208); y de la misma manera minuciosa y obsesionada de Pantoja, el narrador detalla, adjetiviza, describe y explica profusamente:

Una húmeda nostalgia ha impregnado el aire, nublado el sol, silenciado las cornetas, los platillos y el bombo, una sensación de agua que se escurre entre los dedos, de escupitajo que se traga la arena, de ardientes labios que al posarse en la mejilla se gangrenan, un sentimiento de globo reventado, de película que acaba, una tristeza que de pronto mete gol: he aquí que la corneta (¿de la diana?, ¿del rancho?, ¿del toque de silencio?) raja otra vez el aire tibio (¿de la mañana, ¿de la tarde?, ¿de la noche?). (PV, 54-55)

La semejanza de los estilos es aún más patente en frases como éstas que bien podrían provenir de uno de los informes del capitán Pantoja: "en la alegre, chispeante fiesta ofrecida a la Promoción Alfonso Ugarte por el coronel Marcial Gumucio, director de la Escuela Militar de Chorrillos el joven alférez recién recibido Pantaleón Pantoja [...]" (PV, 80) y

en la estricta fastuosa formación del Día de la Bandera, ante el Monumento a Francisco Bolognesi, el cadete de último año de la Escuela Militar de Chorrillos, Pantaleón Pantoja, mientras ejecuta con gallardía el paso de ganso, es súbitamente transportado en carne y espíritu al infierno, mediante la conversión en avispero de la boca de su ano y tubo rectal [...]" (PV, 80).

Ésta última cita recuerda el final del *Parte número uno* en que el protagonista cuenta su problema de hemorroides que tuvo después de su primera borrachera (PV, 52). En estos tres ejemplos, estamos frente a unas referencias intratextuales que ironizan el lenguaje militar de Pantoja. Es más, podemos decir que al reproducir ciertos pensamientos de Panta en discurso directo, al incorporar ciertos dichos y expresiones estereotipadas que usaría él, y al imitar su estilo excesivo y exagerado que se vuelve ridículo y cursi por momentos, el

narrador ironiza al protagonista, se burla abiertamente de él, y esto en las circunstancias más profundas y secretas de su vida interior.

La situación paradójica a la que ha sido propulsado el capitán provoca en él incesantes tensiones internas. Ese conflicto que vive el protagonista se expresa con más intensidad (por no decir de manera grotesca<sup>2</sup>) en estos segmentos que nos dejan infiltrar el mundo interior y escondido de Pantaleón. Las ansias y preocupaciones que éste exterioriza poco o nada durante el día se exponen en sus sueños, o mejor dicho sus pesadillas, provocados por la situación ambigua en que se encuentra. El primer sueño revela una gama de emociones y sensaciones que progresan desde la "nostalgia" y la "tristeza" (PV, 54) al "miedo" (PV, 55); y desde la "vergüenza" a la "angustia", al "terror frío" (PV, 55) y al "pánico" (PV, 56), que luego son reemplazadas, pero sólo momentáneamente, por sensaciones de "placer ávido" y de "alegría exasperada y tentacular" (PV, 57) provocadas por las caricias de los reclutas transformados en mujeres. Estas emociones tan fuertes, dice R. A. Kerr (1990) en su estudio sobre los sueños en *Pantaleón...*, contrastan con "the reserved, subservient waking behavior of Pantaleón" (Kerr, 89). En el escatológico segundo sueño, el conflicto entre los distintos mundos de Pantaleón, el privado-familiar y el secreto-civil y "profesional"-militar, se hace más pronunciado: la aparición de los primeros personajes híbridos o "dobles" que asocian dos personajes de distintas esferas (su madre, la señora Leonor con la madama Leonor Curinchila (Chuchupe); su esposa Pochita con su amante, la Brasileña; el Chino Porfirio Wong con el general Collazos) manifiesta el inquietante acercamiento de esos mundos incompatibles. En el apogeo del Servicio de visitadoras simultáneo a la ruina de su vida familiar surge el tercer sueño. En él se nota que el mundo

---

<sup>2</sup>Con respecto a lo grotesco en *Pantaleón...*, y particularmente en los tres sueños, véase García Sánchez (1996), 107-109.

del Servicio ahora domina sobre los otros con la definitiva fusión de los personajes, hasta en los nombres: el Sinchi Collazos, el general Chupito Scavino y el padre Porfirio, además de la Pochita-Brasileña y la señora Leonor-Chuchupe. Kerr agrega que:

The definitive oneiric metamorphosis graphically demonstrates Pantaleón's anguish over the fact that all figures formerly associated with authority and decorum (mother, commanding officers, chaplain, wife) have been transformed into pimps, opportunists, madams, and prostitutes. (Kerr, 93-94)

Pero no se ha de llegar a la fácil conclusión de que los "buenos" representados por la "autoridad" y el "decoro" han sido asimilados por los "malos", esa otra gente de los bajos fondos, pues por más claras y definitivas –hasta maniqueas– que parezcan estas categorías en las que se producen las transformaciones, el asunto es más ambiguo y complicado de lo que parece. En efecto, hay que tener en cuenta esta consideración: que las tres primeras parejas enumeradas más arriba, "implican a tres aliados de Pantaleón (Collazos, Chupito y el chino Porfirio) y a sus tres más encarnizados enemigos (el Sinchi, Scavino y el padre Beltrán)" (García Sánchez, 109). Como vemos aquí, la clasificación anterior se ve alterada ya que tanto en el campo de los aliados como en el de los enemigos se encuentran a la vez "buenos" y "malos". Constatamos entonces que esta mezcla representada en las cinco parejas simboliza sin duda "la ambigüedad, el desdoblamiento, las tensiones contradictorias que se debaten en la personalidad del protagonista" (García Sánchez, 108), pero también, añadiríamos, en el mundo novelesco. Como conjunto, los tres sueños reflejan a la vez el deterioro general de la situación social y personal en que se encuentra Pantaleón y particularmente, el deterioro de su estado psicológico.

### 1.3 Las prédicas (1, 5; 8, 9,10)

Dentro de las secciones dialogadas de la novela se insertan esparcidamente fragmentos de las prédicas del Hermano Francisco, fundador del culto religioso la Hermandad del Arca. Es uno de los "vasos comunicantes" con la trama principal más poderosos y mejor logrados, dada la inicial lejanía de los dos mundos (el de Pantaleón y su Servicio y el del Hermano Francisco y su secta). De hecho, nunca entran en contacto directo, sino solamente por intermediarios, o mejor dicho intermediarias, que participan activamente en ambos mundos. Mediante las visitadoras, principales vehículos del vaso comunicante entre estos dos mundos, se infiltra el predicador en el mundo "profesional" de Panta; pero también penetra su mundo privado a través de su madre cuando ésta empieza a asistir a las reuniones de la secta y se hace "hermana". Las prédicas del Hermano salpican solamente los diálogos de los capítulos 1 y 5. Después, como habiendo establecido su doctrina y adquirido la fuerza necesaria, su voz se silencia hasta que en el capítulo 8, los militares la vuelven a evocar a través de las preocupaciones de los jefes por las actividades "religiosas" sospechosas no sólo de los civiles, sino también de los miembros del propio Ejército, ilustrando el alcance de la secta a dimensiones casi míticas. Sin embargo, por los comentarios de los jefes militares es obvio que el reino de la Hermandad está por llegar a su fin. El predicador es perseguido por las autoridades y su voz es reemplazada por la de sus discípulos que reproducen (indirectamente) sus palabras en el capítulo 10; cada fase de su caída es referida con detalles por las visitadoras y otros testigos de los últimos momentos de vida del hermano Francisco. La última vez que se oyen, o más bien se ven las palabras del predicador es en el capítulo 9, en la "Epístola a los buenos sobre los malos del hermano Francisco" publicada en el número especial del periódico *El Oriente*. En esa epístola, defiende la Hermandad y sus participantes, afirmando

que sus acciones siempre han sido guiadas por el bien y negando las acusaciones de haber violado, asaltado y crucificado a la Brasileña.

#### 4. Los documentos militares (2, 4, 6)

Es con la incorporación de los documentos militares como mejor se muestra el funcionamiento interno de la organización y la jerarquía militar; con esos documentos, el lector tiene una imagen más completa y detallada de la mentalidad o ideología militar, en general, y de la persona militar de Pantaleón, en particular. La correspondencia circula principalmente entre el capitán Pantoja y sus superiores u otros oficiales y el tema siempre se centra en torno al Servicio de visitadoras, asunto de prioridad para las Fuerzas Armadas. Los informes y otros textos militares que describen las operaciones y las recomendaciones para el mejoramiento y buen funcionamiento del Servicio secreto aparecen metódicamente cada dos capítulos. Puede sorprender que estos informes no sigan en los capítulos 8 y 10, pero si nos fijamos en el contenido y el tono de la última serie de correspondencias, notamos que empiezan a aparecer algunos "imprevistos" o problemas en torno al Servicio, desde la fuga de la visitadora Maclovia con un militar, hasta la solicitud de la baja del Ejército que hace el comandante y capellán Beltrán, quien no puede aguantar más la situación "inmoral" en que le toca servir. Es como si después de estos acontecimientos, no debiera aparecer por escrito la deterioración y la pérdida de control de la situación iniciada por los mismos militares. Además, ya que el secreto se convierte en conocimiento de dominio público (*vox populi*), la situación requiere medidas urgentes más rápidas y directas que el medio escrito formal militar. Recurren entonces a la comunicación oral, sea por teléfono, por radio o en persona. Es en el capítulo 6 donde aparecen por última vez los documentos militares. Las complicaciones que surgen con el Servicio se dan a

conocer a través de los diálogos del capítulo 8 y más particularmente del 10. El intercalar las crisis del Servicio con las de la Hermandad crea un ritmo más acelerado y refuerza el paralelismo entre "las dos pesadillas de la Amazonía", como los califica el general Scavino (PV, 304).

Retomaremos el análisis de los documentos militares al final de este capítulo y en el capítulo dos, cuyo objeto central es el discurso militar.

##### 5. Las cartas personales (3, 6)

Otro estilo de correspondencia aparece en los capítulos 3 y 6: las cartas personales. La primera es la que le escribe Pochita a su hermana Chichi para chismear y contarle todas las experiencias raras que está viviendo en la región del Amazonas. Esta larga carta (16 páginas) ofrece al lector una perspectiva diferente sobre la vida pasada y presente de Pantaleón. Al mismo tiempo, las reacciones de ésta sobre los actos de su esposo, así como los pensamientos y opiniones sobre otros temas revelan aspectos desconocidos de su vida interior y contribuyen a desarrollar el personaje de Pochita. Como esta carta se inserta en la primera parte de la novela (según la división de Williams que mencionamos anteriormente), no es de extrañar que el tono sea bastante ligero y divertido, incluso respecto a incidentes desagradables como la primera borrachera de Panta. Las demás cartas personales se hallan en la segunda parte, sección en que el Servicio llega a su apogeo y en que empiezan los problemas, los cuales en nuestra opinión, comienzan con el encuentro del capitán con su futura amante, la Brasileña y con la intrusión del Sinchi en los asuntos "profesionales" de Pantoja (ambos acontecimientos ocurren en el capítulo 5, primer capítulo de esta parte). La irrupción de estos dos elementos externos en el mundo supuestamente hermético del Servicio secreto vienen a perturbar y desestabilizar la organización casi perfecta montada por Pantaleón. La visita del

Sinchi a la oficina de Pantaleón termina cuando éste rechaza violentamente la "ayuda" del animador de radio que quería una contribución para que la "poderosa voz del Sinchi" no tenga que ceder a las presiones del pueblo y destruya su "florecente negocio". Poco después de esa visita (en el capítulo 6), se transcribe la segunda carta personal: dirigida al señor Pantoja, se trata de un chantaje que, aunque firmado con tres equis (XXX), proviene obviamente de un Sinchi al que se le ha acabado la paciencia. Frente a la persistente resistencia de Pantoja, el comentador de radio pasará a la acción. En la carta siguiente constatamos que, a pesar de su arrogancia y altisonancia, es cierto que el Sinchi recibe demandas del pueblo. Una carta de opinión dirigida al Sinchi escrita por tres radioescuchas masculinos (Artidoro Soma, Nepomuceno Quilca y Caifás Sansho) del programa del Sinchi, le piden que exprese públicamente las protestas que tienen sobre el Servicio de Visitadoras, es decir la injusticia de que ellos y los otros hombres del pueblo no tengan acceso a esas mujeres. Aunque el secreto de la existencia del Servicio de Visitadoras se haya diseminado en la población civil, la ingenua mujer de Panta sigue ignorante de las actividades de su esposo. Pero la última carta personal de la novela rompe uno de los últimos espacios que separaban el mundo familiar y el "profesional" o público del protagonista. En ella, Maclovia, una ex-visitadora expulsada del Servicio, le ruega a la mujer de Pantaleón que hable a su marido en su nombre para que la reintegre. Se revela así a Pocha la verdad sobre la vida secreta de Pantaleón. Sigue poco después la destrucción de su vida familiar: en la última secuencia (tercer sueño) de esta segunda parte, nos enteramos de que Pocha, llevándose a su hija, ha abandonado a Panta. Las últimas tres cartas contrastan con la primera por su carácter público: en la de Pocha, las actividades de Pantaleón son todavía secretas y desconocidas por todos (los civiles); pero en las otras, sus actividades ya pertenecen a la esfera pública. Resume Williams (1978): "The

expansion [of the organization] noted in Part II is exemplified in these letters; they indicate that the expansion has meant an increasing *public* knowledge of the operation that culminates in the last chapter of Part II with Sinchi's radio program." (81).

6. Los medios de comunicación de masas: emisión radiofónica y artículos de periódico (7, 9)

La voz del Sinchi se oye a lo largo de la novela, ya sea en conversaciones con Pantaleón, o en los fragmentos de su emisión radiofónica diseminados en los diálogos; pero en el capítulo 7 se reproduce el equivalente de una emisión completa e ininterrumpida de "¡La voz del Sinchi!". El programa está compuesto de tres secciones: "Un poco de cultura", en que promueve el patrimonio local y el orgullo nacional; el "Comentario del día", dedicado a denunciar la corrupción, que en esta ocasión es el servicio de prostitutas (en otra ocasión ha sido la Hermandad del Arca); y "¡El Sinchi en la calle: entrevistas y reportajes!", sección dividida aquí en dos partes: la primera, un testimonio de Maclovia sobre el Servicio de visitadoras donde trabajaba antes que la expulsara el señor Pantoja, y la segunda, una entrevista forzada o, al menos, espontánea (ya que el Sinchi no se había comunicado con su interlocutora de antemano) en el aeropuerto con la mujer de Pantoja que lo ha abandonado. La difusión de este programa significa la confirmación de los rumores que desde cierto tiempo circulaban en la población general, a pesar del empeño de los militares por negar dichos rumores. Más que confirmar los rumores, el animador de radio revela datos desconocidos por el público sobre el Servicio de Visitadoras. En el momento en que el asunto del negocio del señor Pantoja llega a los medios de comunicación, estallan los escándalos y se

difunden por todos lados, y no solamente en la región amazónica, sino en todo el país.

En efecto, las noticias contagian otro medio de comunicación quizás de más alcance aún: la prensa escrita. Es por medio de los periódicos como los escándalos llegan hasta los jefes en Lima. La transición de un medio a otro se hace cuando el Servicio se vuelve asunto completamente público con el asalto de un convoy de visitadoras que resulta en la muerte de la Brasileña y, más aún, con el subsiguiente entierro militar que le ofrece el Capitán Pantoja. Los varios tipos de artículos (un reportaje, una crónica, una biografía, una primicia exclusiva: la epístola del Hermano Francisco, y un editorial) de un número especial del periódico *El Oriente*, "dedicado a los graves acontecimientos de Nauta" (247) en el capítulo 9, dan testimonio detallado del desenlace de la historia. El lector se entera de los acontecimientos tal como si fuera uno de los personajes, es decir leyendo los recortes del periódico.

La estructura de *Pantaleón...* permite ilustrar la manera en que se puede relatar una historia sin mayores intervenciones del narrador. A primera vista, este mismo hecho dificulta el poder responder a una pregunta fundamental: frente al conflicto central, ¿dónde sitúa al lector el narrador? La respuesta se formula primariamente en función de otra pregunta: ¿cuál es la postura del narrador? En el caso de esta novela, no aparece claramente, puesto que el narrador no hace comentarios evaluativos o juicios de valor: sus intervenciones son meramente descriptivos, prácticamente didascalias. Más bien, presenta las diversas caras de una situación dejando hablar a los personajes y demás voces de la diégesis. ¿Cómo determinar, entonces, la postura del narrador, tan importante para establecer el efecto de sentido de la obra? La clave está precisamente en esa ausencia de la entidad narrativa en la

mayor parte de la novela. De esa manera se facilita un distanciamiento irónico hacia el mundo narrado y se incita silenciosamente al lector a adoptar la misma postura. De igual importancia que el narrador es el autor implícito, esa entidad que, como dijimos antes, selecciona, organiza y presenta (casi literalmente con los títulos o *incipits* en itálicas al principio de cada nuevo documento) lo que se va a narrar dentro de la novela<sup>3</sup>. La siguiente sección confirma el distanciamiento irónico por el uso subversivo y paródico de los materiales que se transcriben en la obra.

### RECICLAJE, SUBVERSIÓN Y PARODIA

En la primera parte, observamos que la estructura de *Pantaleón...* difiere de manera significativa de la novela decimonónica y de muchas contemporáneas. Tradicionalmente la novela se asocia a la cultura erudita, también llamada "alta cultura". Sin embargo, con la democratización burguesa y el desarrollo de la cultura de masas, han ido apareciendo novelas consideradas como "subliteratura" o "paraliteratura". En lugar de optar por descartar del universo literario elitista el registro "subcultural", la novela *Pantaleón y las visitadoras* prefiere reutilizarlo como materia prima. Se establece de esta manera un espacio textual de coexistencia entre la "alta" y la "baja" cultura, en el sentido en que los elementos constituyentes de la obra son materiales que originalmente no pertenecían a esa esfera de lo culto y de la élite, sino a la llamada cultura de masas, considerada "baja cultura". Ésta es accesible al conjunto de la sociedad mediante los medios de comunicación de masas, como los periódicos, la radio, la televisión y el cine, los cuales generalmente vehiculan la ideología impuesta por la cultura hegemónica y el

---

<sup>3</sup>También se podría atribuir al autor implícito los elementos paratextuales como el epígrafe y el título de la novela que dan al lector el horizonte de expectativas y orientan su lectura.

orden económico dominante. Como ya hemos visto, los materiales más importantes retomados en nuestra novela son: el género periodístico (los recortes de artículos), el género epistolar (las cartas de los distintos personajes), la radio (el programa "¡La voz del Sinchi!") y la correspondencia militar (los informes y partes), representativa de una de las instituciones que constituye la cultura hegemónica. En *Pantaleón...* entonces, se reciclan diferentes géneros de la cultura de masas que se incorporan a la novela, formando de esta manera una obra híbrida. Este tipo de fenómeno literario se encuentra también en otras obras como por ejemplo, *Boquitas pintadas* de M. Puig que (re)utiliza el tango, el cine y la radio-novela o *Pero sigo siendo el rey* de D. Sánchez Juliao que recicla la canción ranchera, el corrido mexicano y elementos del cine mexicano de los años '40 y '50. Se puede decir que esta novela se sitúa dentro de una corriente contemporánea de obras literarias latinoamericanas que, al producir estas "hibridaciones culturales" (García-Canclini), ponen en tela de juicio la división canónica de alta, media y baja cultura.<sup>4</sup>

Paralelamente al procedimiento formal, mencionemos que se produce un fenómeno similar desde el punto de vista del contenido de la novela de Vargas Llosa: *Pantaleón*, representante anónimo de la alta dirección militar y su Servicio de Visitadoras, recupera estos "desechos" de la cultura o mejor dicho, de la sociedad popular "baja", *las* (re)utiliza (a las visitadoras) y trata de integrarlas en la sociedad hegemónica, es decir institucionalizar el Servicio para que forme parte integrante del Ejército, amalgamando así dos sectores que en la vida social tradicionalmente aparecen tan separados y divididos. Nos referimos a la sociedad militar y la civil.

---

<sup>4</sup>Este párrafo se inspira de *Culturas híbridas* de N. García Canclini, quien estudia las transformaciones en las producciones culturales y en la sociedad latinoamericana en general. En ese trabajo, el autor se vale de la perspectiva relativizante de la posmodernidad para analizar los componentes heterogéneos de la sociedad que se unen para formar producciones híbridas.

Pero, exactamente ¿qué hace la novela con los materiales que recicla? ¿Para qué sirven? Los materiales enumerados en la primera parte son textos o discursos que forman el gran rumor social de la época. En su artículo "Intertextualité, interdiscursivité et discours social", M. Angenot describe ese rumor como:

tout ce qui se dit, tout ce qui s'écrit dans un état de société donné (tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle aujourd'hui dans les média électroniques). [...] *Ou plutôt*: les règles discursives et topiques qui organisent tout cela, sans jamais s'énoncer elles-mêmes. (Angenot, 105)<sup>5</sup>

Para evaluar el uso de tales discursos, es preciso tener en cuenta los procedimientos o reglas de control y de delimitación de la producción de los discursos, conocer las normas que los rigen y los caracterizan y determinar si se respetan o si se transgreden. A partir de *L'ordre du discours* de M. Foucault, retengamos en particular uno de los tres grandes sistemas (externos) de exclusión: lo prohibido ("la parole interdite", 21), el cual está compuesto de tres criterios que varían según el contexto histórico y geográfico: el tabú del objeto (no se puede hablar de cualquier cosa; por ejemplo, el sexo en muchas sociedades); el ritual de las circunstancias (no se puede decir cualquier cosa en cualquier lugar u ocasión, como en el caso de una ceremonia, religiosa u otra); y el derecho privilegiado o exclusivo del sujeto que habla (necesita tener cierta autoridad para que tenga credibilidad). Desde otra perspectiva, P. Grice elabora

---

<sup>5</sup>Dejamos abierta aquí otra pista para un estudio enfocado más en la intertextualidad y el discurso social en la novela, puesto que en este trabajo no se analizan todos los textos y discursos que aparecen en ella. Un estudio sociocrítico más profundo tendría que tener en cuenta los puntos de anclaje del texto para contextualizarlo en los planos diacrónico, diatópico, diastrático (A. Gómez Moriana, 16), lo que llevaría al análisis de la situación histórico-geográfico-político-social del Perú, y más específicamente de Lima, de Iquitos y de la zona peruana de la Amazonía durante la segunda mitad de los años cincuenta (pues la novela se desarrolla entre agosto de 1956 y enero de 1959) y reconstruir el discurso social de la época.

las normas o máximas implícitas del pacto de la comunicación: "1. la máxima de cualidad (diga la verdad), 2. la máxima de cantidad (dé la información necesaria), 3. la máxima de relevancia (sea pertinente), y 4. la máxima de modo (sea claro)." (referido por Reyes, 154). El quebrantamiento de una de esas reglas crea un "significado extra", un "significado inferible sólo en virtud del contexto y por convenciones lingüísticas", el cual está encubierto por el sentido literal y que Grice llama "implicatura" ("implicature") (en Reyes, 154-155). Así pues, la transgresión de esas reglas implícitas de producción de discurso produce muy a menudo un efecto irónico y/o paródico.

De la lista previamente citada de materiales reciclados en *Pantaleón...*, tomemos los textos militares, pues es el ejemplo que mejor ilustra el proceso de transgresión y deja ver los efectos de dicha transformación.

#### 7. Estudio de caso: la correspondencia militar

En el caso de la correspondencia militar, a primera vista y considerando únicamente la estructura, podemos decir que se trata de informes que parecerían estar escritos con todos los requisitos formales y las fórmulas habituales para este estilo de correspondencia. El emisor respeta la jerarquía establecida. Gracias al uso de la tercera persona, el enunciador establece la distancia y el efecto de objetividad requeridos. Transcribimos a continuación los aspectos formales del *Parte número tres*, para ejemplificar las características que acabamos de mencionar:

**ASUNTO GENERAL:** Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines (SVGPPFA).

**ASUNTO ESPECÍFICO:** Propiedades de la manteca de bufeo, del chuchuhuasi, el cocobolo, la clabohuasca, la huacapuruna, el ipururo y el viborachado, su incidencia sobre el SVGPPFA, experiencias realizadas en la persona del suscrito y sugerencias que hace el mismo.

CARACTERÍSTICAS: secreto.

FECHA Y LUGAR: Iquitos, 8 de septiembre de 1956.

El suscrito, capitán EP (Intendencia) Pantaleón Pantoja, jefe del SVGPFA, respetuosamente se presenta ante el general Felipe Collazos, jefe de Administración, Intendencia y Servicios Varios del Ejército, lo saluda y dice:

1. Que [...]

2. Que [...]

[..]

Dios guarde a Ud.

Firmado:

capitán EP (Intendencia) PANTALEÓN PANTOJA

c.c. al comandante general de la V Región (Amazonía), general Roger Scavino. (PV, 88-92)

Otras características como la precisión y la claridad también parecen cumplir con los criterios de ese género discursivo. Pero si consideramos las cuatro máximas de Grice, en seguida notamos que, en los informes del capitán Pantoja, no se respeta la máxima de cantidad, por ejemplo cuando describe con excesivos e innecesarios detalles el local que servirá de "puesto de mando y centro logístico" para el Servicio: un "semi-cuadrilátero de 1.323 metros cuadrados [...] La parte con techo es de 327 metros cuadrados y está pavimentada [etc...]" (PV, 39). En una ocasión, rompe incluso la máxima de cualidad, es decir que modifica la verdad a propósito de su primer encuentro con el general Scavino: en la escena del encuentro, el primer comentario que éste le lanza a Pantaleón es que está en contra de él y de lo que viene a hacer; pero en su parte, el capitán escribe que lo recibió "con amabilidad y cordial simpatía" (PV, 37). Luego, al analizar el contenido, se perciben ciertos elementos que normalmente no deberían de entrar en ese tipo de texto. Primero, a pesar del uso de la tercera persona y de la objetiva referencia al "suscrito", Pantaleón subjetiviza sus primeros informes hablando de sus sentimientos y estados de ánimo ("pese a lo

triste que le resulta ocultar su condición de oficial de nuestro Ejército, de la que se siente orgulloso" [PV, 38]), sus opiniones (por ejemplo sobre las actividades de la Hermandad [PV, 39-41]) y sus experiencias íntimas (el episodio de su borrachera seguida de hemorroides [PV, 52] o su experimentación con alimentos locales con propiedades altamente afrodisíacas [PV, 88-91]). Por la naturaleza misma de la misión, el tema principal de los numerosos informes discuerda con las responsabilidades típicas del Ejército, como la defensa del territorio o el mejoramiento de los planes para una posible ofensiva. Aquí más bien predominan las cuestiones relacionadas con el comercio sexual. En efecto, como subrayan el general Victoria y el coronel López López, todos los informes que recibe el general son peticiones de los suboficiales que piden permiso para utilizar el Servicio de Visitadoras (PV, 242). Basándose en una de las características de la parodia elaboradas por C. Abastado, García Sánchez subraya la discordancia entre la forma y el tema de los documentos militares, es decir "la rigidez y la circunspección militares con el tema libertino del sexo y la prostitución" (García Sánchez, 99). Otra instancia de ese mismo tipo de desajuste ocurre entre lo estricto de la comunicación militar y lo "indisciplinado" o "libre" de la canción popular (García Sánchez, 100). Es tanto y tan serio el interés por el Servicio que incluso el "Himno de las visitadoras", compuesto por éstas y transcrito por Pantaleón en un informe, provoca una discusión sobre la melodía y sobre la omisión de un sector de las Fuerzas Armadas en la letra<sup>6</sup>. La incongruencia de un tema (tabú) como la prostitución en un informe militar (oficial), produce resultados lingüísticos y estilísticos

---

<sup>6</sup>A este respecto hay que enfatizar que la creación de un himno remite a una de las prácticas institucionales más usuales en América Latina, desde el Himno nacional hasta los himnos de las escuelas y liceos.

divertidos: metáforas<sup>7</sup>, perífrasis, eufemismos, como "centro logístico", "actividades íntimas de tipo marital normal" (PV, 43) e "impulso seminal" (PV, 89) permean el texto. Por último, a pesar de los numerosos organigramas, estudios detallados, encuestas y estadísticas, no se puede decir que Pantaleón fuese la autoridad suprema en cuestiones de sexualidad. Nunca había frecuentado los prostíbulos como la mayoría de sus colegas, nunca había engañado a su mujer, ni siquiera se le había ocurrido. Ha tenido que basarse en creencias populares, comprarse libros y, sobre todo, fiarse en lo que le decía la gente como el chino Porfirio y Chuchupe, quienes sí son expertos en ese campo. Con la compilación que hace de esas fuentes y con los resultados de los "tests" que hace pasar a todas las guarniciones, el capitán calcula hasta el tiempo y las condiciones en que deberá ejecutarse cada "prestación" y así, establece las normas del Servicio que todos respetan: "se les explicó brevemente que no podrían excederse de una permanencia máxima de veinte minutos en el emplazamiento, tiempo-tope de una prestación normal según el reglamento del SVGPFA" (PV, 103). Es decir que, respecto al tema se rompe también con una de las condiciones de producción del discurso enumeradas por Foucault: a pesar de no tener casi ningún conocimiento de la materia, Pantaleón goza, sin embargo de ese "derecho privilegiado o exclusivo" del que habla con toda autoridad.

L. Hutcheon (1981) define la parodia de la siguiente manera:

elle se définit normalement [...] en tant que modalité du canon de l'intertextualité [...] la parodie effectue une superposition de textes

---

<sup>7</sup>Proponemos, para otro estudio, un examen más detenido del paralelo entre las metáforas militares y las metáforas sexuales. Planteamos la hipótesis de que ese paralelo conlleva una ideología machista que sirve para promover los intereses del poder. (Para el concepto de ideología nos referimos al artículo de T. Eagleton, "Ideology".)

[...] une incorporation d'un texte parodié (d'arrière-plan) dans un texte parodiant [...] la parodie représente à la fois la dérivation d'une norme *littéraire* et l'inclusion de cette norme comme matériau intériorisé. (Hutcheon, 143).

A pesar de que el caso de los documentos militares sea el más obvio, la parodia en *Pantaleón...* no se limita a eso. El programa del Sinchi y el número especial del *Oriente* parodian el periodismo sensacionalista. También, el género epistolar en la tradición literaria suele cultivar un estilo refinado, elegante y culto. En esta novela, sin embargo, las cartas de Pochita, de los tres oyentes del programa del Sinchi y la de Maclovia reproducen el habla popular y exponen claramente el nivel social y un nivel de educación medio-bajos de los emisores, subvirtiendo así de manera flagrante las normas "literarias" de ese género. Otro caso es la narración de los sueños. García Sánchez considera la pertinencia de analizar los fragmentos de los sueños como parodia de la narración omnisciente cuando afirma que éstos

[...] constituyen el único material de la novela entregado indirectamente por el narrador, el cual alcanza aquí una plenitud omnisciente. Ello tiene su justificación, pues el autor implícito quiere asegurarse una latitud textual que le permita un máximo de eficacia irónica. (García Sánchez, 107)

Como vimos en los ejemplos citados, por su carácter altamente paródico, la novela transmite un sentido adicional (recordamos la noción de la "implicatura" de Grice), agregado, no explicitado en el nivel literal; en eso reside la bi-vocalidad que se da a través de las rupturas de las normas mínimas de producción del discurso que expusimos más arriba y que provoca la hilaridad. El resultado final es doble: primero, las incongruencias de sentido que ofrece la parodia crean un efecto de comicidad en el que, en última

instancia, terminan ironizados los personajes; luego, la parodia amplifica la dimensión crítica de la novela pues enfatiza la distancia entre el autor y los personajes y, por lo mismo, entre el lector y los personajes, que se ven impedidos de toda identificación posible.

En el capítulo que sigue, nos serviremos de las consideraciones sobre las técnicas por las cuales Vargas Llosa provoca la distancia irónica en esta novela para examinar con más detalle el funcionamiento del discurso militar y su incidencia sobre el capitán Pantoja.

## CAPÍTULO DOS

### LA TRANS-FORMACIÓN DE LA IDENTIDAD DE PANTALEÓN PANTOJA

En nuestro estudio sobre la identidad, abordaremos distintas aproximaciones que, esperamos, contribuirán a elaborar una imagen más completa y compleja del protagonista. Consideraremos factores como la onomástica y la caracterización del protagonista por otros personajes y por él mismo. Además, abarcaremos la perspectiva del dialogismo e intentaremos determinar hasta qué punto Pantaleón Pantoja puede ser considerado como un personaje dialógico. Estudiaremos también el funcionamiento del proceso de atribución del discurso militar sobre Pantaleón Pantoja, así como el de los discursos religioso, radial y de la prensa escrita que, a través de la transmisión de valores, modelos de conducta y juicios morales, inciden directamente y particularmente en las identidades femeninas de la novela, las cuales a su vez ejercen una gran influencia en la vida del protagonista. Finalmente veremos que el contacto con el "otro" mundo, es decir el de los bajos fondos y de la prostitución, contribuye a la de-formación o, mejor dicho a la trans-formación de Pantaleón. A lo largo de este capítulo, volveremos sobre ciertos elementos tratados en el capítulo anterior, en particular los relacionados a la subversión discursiva y a la ironía. El concepto de "implicatura" (Grice), en tanto sentido añadido o agregado al texto, adquiere más amplitud en esta parte.

## 1. EL PROTAGONISTA A PRIMERA VISTA

### 1.1 Estudio onomástico<sup>1</sup>

Varios críticos, como Keith Booker<sup>2</sup> y Sara Castro-Klarén<sup>3</sup>, califican las obras de Mario Vargas Llosa como serias, carentes de humor (particularmente las primeras). El mismo autor declara en una entrevista con Cano Gaviria que no es un recurso que utiliza, pues el humor "[t]iende a congelar, a helar, a matar las vivencias, a menos que sea sarcástico y feroz"<sup>4</sup> (Cano Gaviria, 92). Confiesa, sin embargo, que su cuarta novela, *Pantaleón y las visitadoras*, "es el primer texto que sient[e] risueño" (Cano Gaviria, 92). La obvia comicidad de esta novela se revela en una primera instancia, como vimos en el primer capítulo, por las subversiones del discurso y los efectos irónicos y paródicos que resultan de esas transgresiones. Pero aún antes de que el lector se dé cuenta de los elementos paródicos de la novela, lo que llama la atención son los nombres de los personajes que provocan automáticamente una hilaridad que marca el tono al resto de la novela. En este caso, el humor es creado ya sea por el significado literal, por la connotación (o sentido implícito) o simplemente por el sonido cacofónico o grotesco del nombre de los personajes, desde las prostitutas (Pechuga, Peludita, Pichuza...) y sus patrones (Chuchupe, "Chino" Porfirio Wong y Chupito) hasta los jefes militares (López López, "Tigre" Collazos...) pasando por los personajes secundarios (Moquitos, Sinforoso

---

<sup>1</sup>Para un estudio onomástico enfocado en la sátira y la dimensión social de los nombres de algunos personajes, véase "Humor y clase en *Pantaleón y las visitadoras*" de Sara Castro-Klarén en *Revista de crítica literaria latinoamericana*.

<sup>2</sup>Keith Booker. "Postmodernist Parody and Modernist Exemplification". *Vargas Llosa Among the Postmodernists*, 32.

<sup>3</sup>Sara Castro-Klarén. "Humor y clase en *Pantaleón y las visitadoras*". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 105.

<sup>4</sup>Mantuvo esa opinión durante mucho tiempo, hasta encontrarse, dice el autor, con un tema (el de *Pantaleón...*) que requería el uso del humor. Desde entonces modificó su postura y, en 1984, declaró que "El humor está íntimamente ligado a la experiencia humana y, por lo tanto, es algo serio, con derecho absoluto a formar parte de la literatura." (*Semana*, 104)

Caiguas...). Sin duda, el personaje cuyo nombre es portador de más connotaciones y que se presta, por lo mismo, a más juegos de palabras es el del protagonista, Pantaleón Pantoja.

### 1.1.1 "Pan-ta-l(e)-ón"

Su nombre se reduce primero, en el contexto familiar, al diminutivo Panta y Pantita. De la aliteración anafórica que presenta su nombre surge otro sobrenombre que le dan los del Servicio: Pan-Pan<sup>5</sup> (Chupito, 116, 118; Chuchupe, 117) o el señor Pan-Pan (Sandra, 127; la Brasileña, 144). En ese mundo del prostíbulo, el mundo civil, el "Panta" o "Pantita" familiar se eleva a gran "señor Pantoja", dirigente de un imperio, o por lo menos de una impresionante organización que el pueblo bautiza como "Pantilandia". Si la mujer de Pantaleón lo relaciona ingenuamente con el nombre de su marido: "qué gracioso, ¡Pantilandia es como si viniera de Panta!" (PV, 145), la Brasileña, más ducha, lo asocia automáticamente a la fantástica Disneylandia (PV, 129). Pero el juego de palabras se puede llevar más lejos: si se traduce en inglés Pantilandia sería "Pantiland" o "Panty-land", la tierra de las bragas. Siguiendo la misma línea, también se puede asociar su nombre con la palabra "pantalón", símbolo y metáfora para la autoridad masculina. La idea de jefe supremo se encuentra no sólo en la resonancia de Napoleón, sino también en la segunda parte de su nombre: el león, rey de los animales y de la jungla. En efecto, en su mundo de la Amazonia, Pantaleón es un jefe a quien todos obedecen, respetan

---

<sup>5</sup>Si se quiere ir más allá de la simple anáfora diminutiva y atribuirle una significación más importante, se puede considerar el sentido de "pan". Primero, al implementar su Servicio, Pantoja ofrece los recursos necesarios al Chino y a todos los demás del prostíbulo para obtener el "pan" necesario para la subsistencia. En otras palabras, los alimenta. Luego, en el sentido simbólico, el pan puede verse como otro elemento del paralelismo con el Hermano Francisco, reforzado por la fonética: en este caso, el pan de Cristo que alimenta el espíritu de los devotos se concreta en el "pan-niño" que fabrica un panadero "hermano" en conmemoración del mártir de Moronacocho (PV, 141).

o temen. Sin embargo, por la naturaleza misma de la misión que algunos califican de "inmoral" y que para el lector es simplemente ridícula, se rebaja la grandeza del capitán. Más todavía, (para seguir con la metáfora de la selva) frente a sus superiores, los tigres y las hienas (el Tigre Collazos, el general Scavino, el padre Beltrán) que terminarán nutriéndose del cadáver del capitán, Pantaleón no es tan macho. En efecto, al final, cuando ha caído su imperio y se ha destruido su carrera militar, uno de sus superiores le dice: "¿Está llorando? Más pantalones, Pantoja." (PV, 289). El león se vuelve gato. El capitán ha perdido sus pantalones, su masculinidad. Basando el análisis únicamente en su nombre, entonces, podríamos concluir que el protagonista es víctima de rebajamiento y de ridiculización a todos los niveles; es, pues, un personaje ironizado debido a ese desajuste entre la autoridad a la que se asocia su grado de capitán y la posición ridícula en que le pone su misión.

### 1.1.2 "Pantalone"

Una última consideración onomástica nos sirve para este primer acercamiento al personaje principal. Al asociar el nombre de Pantaleón al del personaje de la *commedia dell'arte*, Pantalone, (asociación que agrega un elemento más a una lectura intertextual de la obra) se reafirma el aspecto cómico, ridículo del capitán Pantaleón Pantoja. Personaje cómico, Pantalone es generalmente el engañado o la víctima de otros personajes y de la Commedia en general. A veces, Pantalone se enamora de una joven coqueta que juega con él y se sirve de él para sacarle dinero. En este episodio de la vida de Pantaleón, éste es víctima de los encantos de la Brasileña. Otras características del personaje italiano recuerdan las de nuestro "héroe". Ambos son ciudadanos respetables y ambos tienen un punto débil importante. Para el primero, su dominante pasión por el dinero siempre le trae problemas. Aunque sea

diferente la obsesión de Pantaleón, el resultado es parecido: problemas. Su dominante pasión por la organización, la administración y ante todo, la obediencia lo lleva a extremos: por ejemplo, de cocinero, come casi sin parar y engorda; de encargado de la ropa, deja de comer y adquiere aires de homosexual. Pero, más importante todavía, la semejanza de Pantaleón con Pantalone parece condenarlo a una cierta rigidez. Además de ser un personaje fijado por la tradición o la convención (Geisinger, 139), el "gran señor de las máscaras" es también uno de los únicos personajes (si no el único) cuyo disfraz permanece constante a través de la historia teatral (Geisinger, 150). Este dato, que puede parecer insignificante, es importante si se tiene en cuenta la naturaleza de la *commedia*: ésta presenta siempre el mismo repertorio de personajes, los cuales conservan su nombre, sus características principales y su apariencia física –es decir su disfraz y su máscara– y los pone en situaciones diferentes. Una modificación en el disfraz de un personaje indica generalmente una nueva característica o un cambio en el carácter o la esencia de ese personaje<sup>6</sup>. Como no es el caso de Pantalone, se encuentra entonces no sólo "tipificado", lo cual implica ya cierta inmovilidad, sino que también está fijado en su carácter: no sufre ninguna evolución, ningún cambio importante en toda la historia de esta forma teatral (que se extiende aproximadamente sobre dos siglos).

Pantaleón comparte también ciertas características con otro personaje de la *commedia*: el Capitano. Sin duda, la más obvia es el título. Al contrario de Pantalone, el personaje de il Capitano evoluciona: al principio elegante y fogoso, ocasionalmente amante, gradualmente se convierte en un personaje

---

<sup>6</sup>De cierta manera se puede decir que, en el caso de la *commedia*, "el hábito hace al monje". Es precisamente lo que parece suceder a Pantaleón cuando se ve obligado a abandonar (provisoriamente) su uniforme habitual y vestirse con un traje perteneciente al polo opuesto (civil). Él mismo afirma: "Va a ser, no sé, como cambiar de personalidad" (PV, 26). Volveremos a esa posible transformación más tarde.

vulgar grandilocuente y pomposo cuyo aire feroz y amenazador no esconde su abyecta cobardía; su traje se vuelve más grotesco y su máscara hace de él un personaje destinado al ridículo. A pesar de sus vanaglorias y jactancias sobre sus proezas en numerosas guerras y de su prominente espada que nunca usa, Arlequino y sus compañeros saben que sólo con oír el sonido de dos espadas en combate, pierde el conocimiento. Tal como el Capitano que no ha participado en ninguna batalla, el capitán Pantoja tampoco (que sepamos) conoce el combate, habiéndose quedado en posiciones administrativas. Como Arlequino y sus compañeros, los superiores de Pantaleón reconocen la falta de "pantalones" y, por consiguiente, Pantaleón cae víctima de los jefes y sus "intrigas". Sólo hay que pensar en el tipo de misiones que le han asignado sus jefes para darse cuenta de que son tareas poco valoradas por los militares por ser trabajos domésticos, es decir, asociadas a trabajo de mujeres.

Importa destacar también otro rasgo que tiene Pantaleón y que toma prestado del Doctor, otro personaje cómico de la *commedia*. El conocimiento que éste posee de las ciencias y otras materias es profundo, pero su comprensión de la vida, conocimiento adquirido exclusivamente en los libros, es bastante restringida. De manera parecida, cuando debe instalar el Servicio, Pantoja tiene que recurrir a fuentes secundarias como estudios científicos, libros, creencias del pueblo y opiniones de "expertos" del medio de los prostíbulos, puesto que él desconoce ese mundo. La experiencia resulta bastante divertida para el lector. Volveremos a ese punto más adelante en este capítulo. El capitán Pantaleón Pantoja sería, pues, un híbrido de tres personajes de la *commedia* cuyo rasgo común es lo ridículo.

Hasta ahora, por haber estudiado exclusivamente su nombre, lo hemos etiquetado como personaje superficial, ridículo, o más bien ridiculizado, y por el hecho de estar relacionado con una tradición teatral ya codificada, parece

estar condenado a una identidad cerrada, fija. Veamos ahora si existen otras dimensiones de la identidad de Pantaleón Pantoja.

## 1.2 Perspectiva dialógica

El acercamiento dialógico nos permite seguir y profundizar la relación del autor (implícito) con los personajes y consecuentemente del autor con el lector. Dado que el mismo Bajtin no ofrece una definición acabada de la polifonía, término asociado en sus escritos al de dialogismo, seguiremos ese mismo espíritu de "no finalización" del propio teórico ruso (Makaryk, 610; Bajtin: *Poétique*, 96): en lugar de proponer una definición cerrada y definitiva, destacaremos algunos puntos clave que encierra el concepto de dialogismo y que son particularmente pertinentes para nuestro análisis.

### 1.2.1 La novela

Comencemos por indicar que los conceptos de dialogismo y polifonía aparecen desarrollados principalmente en el comentario de Bajtin a la obra de Dostoïevski. Sintetizando y probablemente simplificando mucho el pensamiento de Bajtin, describamos la novela dialógica como un tipo de novela en la cual se reúnen varias voces ("plurivocalidad") que entran en tensiones discursivas que no se resuelven por la visión limitativa y reductora de la voz autorial que dirige la lectura hacia un sentido único ("monologismo"). Desde el punto de vista formal, Bajtin afirma que en las obras de este autor (y más específicamente en los relatos en la primera persona), los procesos de composición que eliminan o atenúan la palabra del autor<sup>7</sup> (como la introducción de un narrador, el fraccionamiento de la novela en

---

<sup>7</sup>Entendemos aquí la categoría de "autor" no como la persona real, sino una figura construida en el texto, que es la responsable de la totalidad romanesca y que podría ser asimilable a lo que algunos autores y críticos llaman "autor implícito", término que hemos adoptado en el primer capítulo.

escenas o la reducción de la palabra del autor a simples observaciones o notas) no rompen por sí mismos el monologismo, sino que "se convierten en herramientas para la realización de un proyecto artístico polifónico" (*Poétique*, 94-95, la traducción es nuestra). Vargas Llosa parece haber sobrepasado esos procesos: como hemos establecido en el primer capítulo, las técnicas empleadas –el alto grado de fragmentación de la novela, la introducción de diversos materiales pertenecientes a otras tradiciones extra o metaliterarias– acallan casi por completo la voz del narrador de tipo tradicional omnisciente y aún más la del "autor"/autor implícito. Para el crítico ruso, según Barsky, las novelas de Dostoïevski

ofrecen la particularidad de poner en escena la relación entre diferentes personajes que poseen una voz singular. De esta manera, la obra no presenta la perspectiva aislada de uno o de varios personajes, sino que expone la manera en que esta perspectiva es modificada, remodelada, renovada por los otros puntos de vista que se expresan en la novela. (Barsky, 61, la traducción es nuestra)

En la última parte de este trabajo, examinaremos con más profundidad los diversos puntos de vista presentados en la novela y la incidencia de éstos sobre el protagonista.

Por ahora, veamos simplemente las perspectivas presentes en la novela y los personajes que las encarnan. Los valores tradicionales de la familia, la honestidad, la fidelidad y la monogamia están representados por Pochita. Lo opuesto se encuentra en el libertinaje, la "inmoralidad" de los bajos fondos, la clandestinidad y el ocultamiento del mundo de las visitadoras, el Chino Porfirio, Chuchupe y Chupito. La moral y la religión católica tradicional, transmitidas por el comandante/padre Beltrán, los curas y obispos civiles, se enfrentan con la religión marginal, sectaria, dogmática y populista del

Hermano Francisco. La perspectiva de la "voz popular" se da a través de los medios orales de comunicación de masas y escritos en el periódico, o si se quiere, a través de los periodistas y el equipo de la redacción que presentan una visión sensacionalista del mundo y del Sinchi que además del sensacionalismo, proyecta una perspectiva egoísta, autosuficiente y aprovechadora. Y no olvidemos el machismo y el autoritarismo militar propios de los jefes militares... Todas estas perspectivas o puntos de vista ideológicos no son puros. Varios son penetrados por otras perspectivas de la sociedad. Por ejemplo, en el padre Beltrán, se mezclan las perspectivas de la religión y la moral católica con las del machismo y la rigidez militar. Pero ¿son estos puntos de vista autónomos y libres de la perspectiva autorial? ¿Corresponden a esos personajes "libres" de Dostoïevski de que habla Bajtin? Recordemos que "Les héros principaux de Dostoïevski sont, en effet, dans la conception même de l'artiste, non seulement objets de discours de l'auteur, mais sujets de leur propre discours immédiatement signifiant." (*Poétique*, 33). ¿Cómo percibe el lector a los personajes de nuestra novela: son sujetos de su propio discurso o son más bien manipulados por un autor implícito que establece una comunicación directamente con el lector por encima de los personajes? Es cierto que los personajes de *Pantaleón*... no corresponden a la imagen "objetivada" del héroe, propia de las novelas decimonónicas. Sin embargo, cada vez que hablan los personajes, se siente la presencia de ese autor implícito que se coloca por encima de ellos y que pareciera estar haciéndole un guiño al lector. Esta posición de superioridad concuerda con lo que veremos más adelante sobre la ironía en la novela. Si la polifonía es la presencia de distintas voces que intervienen en las perspectivas de los diversos personajes, nuestra novela se acerca definitivamente a ese ideal polifónico. Sin embargo, no alcanza completamente el ideal dialógico que requiere una no-resolución de las

tensiones discursivas y de los conflictos presentados y que implica la eliminación de las jerarquías entre las perspectivas presentes: "la palabra del héroe sobre sí mismo y sobre el mundo es tan válida y enteramente significativa como lo es generalmente la palabra del autor" (Bajtin, *Poétique*, 33). En *Pantaleón...*, la voz del protagonista está constantemente invalidada.

### 1.2.2 El protagonista

Barsky explica que el primer elemento de un análisis basado en la teoría dialógica es la "carnavalización" del texto: "la reconnaissance de son personnage principal comme un être paradoxal, composé d'une multitude de voix, animé de visions et de sons, et comme «inversé»" (Barsky, 58). Varios críticos han destacado los elementos del carnaval en *Pantaleón...* y no cabe duda de que permea el texto. Basta recordar la paradoja del recto y "correcto" capitán Pantoja que está a cargo de un servicio de prostitutas, las "visiones y sonidos" de los sueños y alucinaciones que atormentan a Pantaleón a lo largo de la novela y la "inversión" que se produce en este personaje que va de respetable y abstemio a libertino y obseso sexual. Pero si nos basamos en los ejemplos que utiliza Bajtin para ilustrar lo que es un personaje dialógico, podríamos difícilmente afirmar que Pantaleón está construido como el paradigma de los personajes dialógicos de Dostoïevski, divididos y atormentados por las distintas voces o discursos que los atraviesan (por ejemplo, Raskolnikov en *Crimen y castigo*). Sin embargo, a pesar de que no tiene la profundidad psicológica de esos personajes, hay elementos que indican la presencia de un conflicto interno, una reflexión sobre su esencia, una conciencia de sí mismo. Respecto a la concepción que tenía Dostoïevski del héroe, Bajtin precisa la importancia de la actualización de la conciencia del personaje:

[...] ce n'est pas l'existence donnée d'un personnage, ni son image fermement établie, qui doivent être mises à jour et définies, mais le dernier bilan de la conscience, de la perception de soi du héros, autrement dit son dernier mot sur le monde et sur lui-même. (*Poétique*, 83)

Obviamente, Vargas Llosa no comparte la misma visión del héroe que el escritor ruso. La toma de consciencia que hace nuestro "héroe" peruano se parece no a una reflexión profunda sobre sí mismo y el mundo que lo rodea, sino más bien a una justificación o explicación para las discordancias o alteraciones en su personalidad. Esta introspección ocurre solamente hacia el final, después de que Pochita lo ha abandonado, acontecimiento que se puede considerar como la consecuencia más grave de sus actos y que puede haber provocado un cuestionamiento o mejor dicho, la búsqueda de una explicación racional para el derrumbe de su mundo. Entonces, Panta le explica a la Brasileña a quien, junto con su misión, echa la culpa de haber "sido [su] ruina" y de haber perdido a su esposa y su hija (*PV*, 229):

-Es que yo no era así [...] Yo no era así, maldita sea mi suerte, no era así. [...]

-Al principio, le echaba la culpa al clima [...] Creía que el calor y la humedad inflamaban al macho. Pero he descubierto algo rarísimo. Lo que le pasa al pajarito es culpa de este trabajo. [...]

-No lo puedes entender, ni yo lo entiendo [...] Es algo muy misterioso, algo que nunca le ha pasado a nadie. Un sentido de la obligación malsano, igualito a una enfermedad. Porque no es moral sino biológico, corporal. [...]

-No soy como todo el mundo, ésa es mi mala suerte, a mí no me pasa lo que a los demás [...] De muchacho era más desganado para comer que ahora. Pero apenas me dieron mi primer destino, los ranchos de un regimiento, se me despertó un apetito feroz. Me pasaba el día comiendo, leyendo recetas, aprendí a cocinar. Me cambiaron de misión y pssst, adiós la comida, empezó a interesarme la sastrería, la ropa, la moda, el jefe de cuartel me creía marica. Era que me habían encargado del vestuario de la guarnición, ahora me doy cuenta. (*PV*, 216-218)

Esa constatación que para Pantaleón toca algo profundamente serio, misterioso y trágico de su ser recibe estas reacciones de sorpresa de su interlocutora:

–¿Quieres decir que tienes ganas todo el día por sentido de la obligación? –queda petrificada y boquiabierta, suelta una carcajada la Brasileña–. Mira, Panta, he conocido muchos hombres, tengo más experiencia que tú en estas cosas. Te aseguro que a ningún tipo en el mundo se le para el pajarito por pura obligación. [...]

–Ojalá nunca te pongan a dirigir un manicomio, Panta, lo primero que harías sería loquearte (PV, 217-218).

Los comentarios de la Brasileña se acercan a las reacciones del lector y destacan otra vez el carácter ridículo del capitán. Es más, las observaciones y explicaciones radicales y casi frías de Panta sobre los desvíos recientes de su personalidad enfatizan también su aspecto de marioneta, ya sea dominado por sus pulsiones físicas, que él compara a una "enfermedad", o manipulado por sus superiores. Aparentemente incapaz de resistir y oponerse a las fuerzas que ejercen poder sobre él, sigue siendo fundamentalmente un muñeco de la *Commedia* y parece ser la antítesis de la libertad del "hombre del subsuelo" de Dostoïevski. En efecto, al final Pantaleón rechaza la propuesta del Chino y su banda de dejar el Ejército y seguir con ellos, acepta un descenso de rango y vuelve a lo mismo de antes. De hecho, las últimas palabras con que se cierra la novela retoman exactamente las del principio, completando un círculo perfecto: "Despierta, Panta"<sup>8</sup> le dice Pochita. El lector queda con la impresión de que se abre otro círculo parecido al que acaba de completarse, en que Pantaleón se somete a las mismas fuerzas de siempre.

---

<sup>8</sup>Como subraya J. M. Oviedo, esta frase constituye un leitmotif -pues no sólo comienza y termina la novela sino que abre cada sección dialogada (con leves variantes)- que pone de relieve el contraste (preferimos los términos confusión o ambigüedad) entre el mundo onírico y la vida pública de Pantaleón. "En efecto, -dice Oviedo- el protagonista quizá viva un sueño o sueñe una vida: la del militar honesto y siempre a las órdenes, que economiza sus sentimientos y multiplica sus deberes por amor a la carrera." (Oviedo, *Invencción*, 282)

Aunque difícilmente se podría decir que Pantaleón es un personaje verdaderamente dialógico, podemos afirmar con más seguridad que es al lector al que se pone en una situación dialógica, pues se le enfrenta con varios discursos en conflicto y se le sitúa por encima de todos ellos.

Unas últimas consideraciones a propósito de la personalidad de los personajes de Dostoïevski nos servirán para introducir la parte siguiente que trata de la identidad del protagonista. En las obras de Dostoïevski, los héroes experimentan una indignación contra el acabamiento y la predestinación que resulta del análisis de su personalidad por otros. Bajtin resume el "sentido profundo de esta rebelión" tal como lo siente el personaje Diévuchkin:

*[...] nul n'a le droit de transformer un être humain vivant en l'objet sans voix d'une intellection qui le parachève sans le consulter. Il y a toujours dans l'homme quelque chose que lui seul peut découvrir à travers l'acte libre du mot et de la prise de conscience de soi, quelque chose qui n'admet pas de définition extérieure "par contumace". (Poétique, 96)*

En las obras posteriores de Dostoïevski, los héroes, concientes de su inacabamiento, luchan todos contra ese tipo de definición objetificante o "cosificante", y por consiguiente matadora o acabante, de su personalidad por boca de otros quienes juzgan y prejuzgan, sin tener en cuenta su libertad, sin examinarlos dialógicamente. Examinemos ahora de qué manera el "autor" y los personajes tratan la personalidad o identidad del "héroe" de la novela de Vargas Llosa. ¿Cómo es definido por los otros Pantaleón? ¿Frente a esa(s) definición(es) cómo reacciona: lucha contra ese encajamiento como los héroes del autor ruso o se somete sin protestar?

## 2. EL PODER DE LA PALABRA

### 2.1 Discurso militar y proceso de atribución

Quisieramos empezar esta sección central evocando el mito de Pigmalión ya que éste nos permite introducir la problemática de la creación de identidad a través del discurso o más precisamente a través de los procesos de atribución. El mito griego de Pigmalión relata que éste pasa sus amores frustrados esculpiendo una estatua de (lo que sería para él) la mujer ideal. Maravillado por la hermosura y la perfección de su obra, la trata como a una verdadera compañera. La creación se completa con la ayuda de la diosa del Amor que da vida a la estatua y el escultor obtiene la mujer que había deseado. Al principio del siglo XX, G. B. Shaw adapta ese mito en una pieza en que el protagonista *trans-forma* a una chica inculta en una mujer educada y respetable mediante lecciones de dicción. Pero aquí, el creador se interesa más en el acto de la creación que en el sujeto; es decir que se interesa más en lo que ésta hace o, mejor dicho, en lo que ha logrado "hacerle hacer" más que en lo que "es". En este ejemplo se presiente la cuestión del poder del discurso en la creación de una identidad juzgada como necesaria o deseable. A lo largo de los años, distintas disciplinas, por ejemplo la psicología, tanto la rama psicoanalítica como la social, la antropología cultural, etc. han estudiado una gama de fenómenos ligados a la formación de la identidad y los efectos que estos fenómenos producen sobre los individuos. En el campo de la crítica literaria, y en particular del análisis de los discursos, la cuestión de la identidad sigue suscitando un gran interés. En *L'ordre du discours*, M. Foucault examina los mecanismos de control sobre la producción de los discursos que toda sociedad establece para asegurar el mantenimiento de un funcionamiento social "normal" y "normativo". Estos mecanismos de control se ejercen

fundamentalmente, según Foucault, en los campos de la política y de la sexualidad (Foucault, 11), dos áreas centrales y conflictivas en la obra que estudiamos en este trabajo. A partir del cuadro general del análisis del discurso de Foucault, se puede examinar cómo los comportamientos, los valores, las actitudes de los sujetos son modelados por las producciones discursivas y simbólicas que toda sociedad produce en un momento dado de su historia. Como explicamos en la introducción de este trabajo, el tema del poder del discurso sobre los individuos ha sido abordado por varios críticos en distintos campos de estudio: L. Althusser (1970) en el campo de la ideología, P. Berger y T. Luckmann (1986) en el campo del constructivismo social y A. M. Fernández (1993) en el campo del feminismo, por citar solamente algunos ejemplos. Aunque las teorías divergen en función de la perspectiva adoptada y del objeto de estudio, ciertas ideas similares se repiten en los tres. Una de esas ideas es que parece haber un consenso o aceptación general de la realidad tal como "es", como una verdad "objetiva", evidente, que no se pone en cuestionamiento (por ejemplo, Fernández habla del "consenso de la desigualdad" (111) entre hombres y mujeres); a este último dato se encadena la idea de la reproducción de los mecanismos que perpetúan ese estado o noción de la realidad. Otra idea trata de una tendencia al "etiquetar", a la "tipificación" (Berger y Luckmann), a la "interpelación" (Althusser); y a la consiguiente "auto-identificación" (Berger y Luckmann) o al "re-conocimiento" (Althusser). Todos estos conceptos claves tienen una relación íntima con el poder y el deseo (¿o necesidad?) de controlar al individuo. Estas pistas para el análisis del proceso por el cual la identidad de los individuos es determinada o modelada por el discurso de los "otros" se encuentran también en el estudio que nos sirve de punto de partida para esta parte del trabajo.

### 2.1.1 El proceso de atribución

En *Los discursos del Nuevo Mundo en el siglo XIX en el Canada francófono y en América latina*, P. Imbert (1995) estudia estos fenómenos al nivel de naciones enteras a partir de lo que llama el "proceso de atribución", proceso en el cual son fundamentales las cuestiones de poder y de discurso. En este análisis, extrapolando de alguna manera el fenómeno social del mundo "real" al mundo literario, aplicaremos el concepto a una identidad ficticia: examinaremos el proceso de atribución sobre el protagonista de *Pantaleón....* Nos centraremos principalmente en el discurso predominante de la novela, esto es el discurso militar, y en el efecto que ejerce sobre el capitán Pantaleón Pantoja.

Para definir brevemente el proceso de atribución<sup>9</sup>, mencionemos primero que éste se realiza por medio de enunciados que se usan para calificar a un individuo o un grupo social. Estos enunciados de apariencia objetiva, porque aparecen despojados de toda referencia temporal y contextual, pueden ser asimilados al mundo de las esencias platónicas. Sobreentienden una exhortación que obliga al individuo o al grupo a adherirse a las características atribuidas, fijándolos así en una identidad inmutable. Como subraya Imbert, la atribución se manifiesta a menudo por la estructura sintáctica sujeto-cópula-atributo. H. K. Bhabha (1983), en un artículo sobre el estereotipo y el discurso colonial (que, desde varios puntos de vista, se parece al discurso hegemónico militar, objeto de nuestro estudio), señala la importancia que atribuye E. Saïd al verbo "ser" en su tratado sobre el Orientalismo:

Philosophically, then, the kind of language, thought, and vision that I have been calling orientalism very generally is a form of

---

<sup>9</sup>Un trabajo enfocado más en el nivel de los fenómenos psicológicos relacionados a la atribución podría considerar teorías como la de la "perception de soi" de Bem (1972). Para más información sobre este tema, véase *Les fondements de la psychologie sociale* de Vallerand (1994).

**radical realism**; anyone employing orientalism, which is the habit for dealing with questions, objects, qualities and regions deemed Oriental, will designate, name, point to, fix what he is talking or thinking about with a word or phrase, which then is considered either to have acquired, or more simply to be, reality.... The tense they employ is the timeless eternal; they convey an impression of repetition and strength.... for all these functions it is frequently enough to use the simple copula *is*. (Bhabha, 23)

A pesar de que estos comentarios se refieren a un contexto diferente del que estudiamos aquí, son útiles desde el punto de vista metodológico para nuestro análisis.

En *Pantaleón...*, la atribución es obvia y está, desde las primeras páginas, dirigida directamente al sujeto. Sin embargo, la estructura sintáctica clásica del proceso de atribución: sujeto-cópula-atributo, aparece alterada. Cuando el capitán Pantoja es convocado a una reunión con tres superiores suyos, éstos, fieles a la concisión y a la precisión del estilo militar, omiten el sujeto y la cópula "ser". Se detienen más bien en los atributos, una acumulación de cualidades que van enumerando. En efecto, los jefes del ejército no tardan en subrayarle al capitán varios rasgos de su carácter que aparecen en los informes o evaluaciones escritas de sus jefes que parecen interesarles particularmente: "ni fumador, ni borrachín ni ojo vivo"; "Un oficial sin vicios"; "Ni un solo castigo de oficial y de cadete apenas media docena de amonestaciones leves" (PV, 13). Y los calificativos continúan: "Organizador *nato*, sentido matemático del orden, capacidad ejecutiva" (PV, 14, la cursiva es nuestra). La estrategia empleada aquí es particularmente interesante. Primero, notamos una serie de calificativos peyorativos negados generalmente por la partícula "ni". La doble negación se transforma en un enunciado positivo. Ésta es seguida por una enumeración de atributos doblemente afirmativos. Se trata, pues, de una estructura que podemos calificar de maniquea, basada en el juicio moral y en donde la

polarización entre el bien y el mal queda claramente enfatizada. Luego, estos enunciados basados en los informes escritos por los superiores de Pantaleón en el pasado son sacados de su contexto y aplicados al Pantaleón del presente, con lo cual la atribución adquiere un valor atemporal y una aparente objetividad. En este caso, la lectura de los atributos confirma casi al pie de la letra la función del proceso de atribución según la cual éste "tend [...] à stabiliser une identité dans un comportement qui sera lu par les autres de manière figée" (Imbert, 43). A pesar de su ausencia, pues, el peso de la cópula se hace sentir. Y con ella, esa "eternidad atemporal" que se une al carácter esencial del adjetivo "nato".

Los militares pintan a Pantaleón como un soldado ideal, un soldado como ningún otro. Hasta dicen con ironía: "Ya tenemos quien represente al arma en el Paraíso..." (PV, 13). Es decir, además del concepto de soldado, evocan también el de ángel<sup>10</sup>, un ser asexuado, intermediario entre la Autoridad suprema y el hombre, ministro de la voluntad suprema. Destaquemos aquí la paradoja de la concepción de un soldado ideal que no corresponde a la imagen de los militares tal como se ilustra a lo largo de la novela: groseros, machistas y depravados sexuales, los soldados y oficiales tienen el apoyo de los estrategas de Lima. Éstos simpatizan con los soldados que están en misión lejos de la civilización, "condenados a vivir como castas palomas en ese calor tan pecaminoso", y que no pueden aprovechar sus días libres en el pueblo "por la maldita falta de hembras" (PV, 19). Siguiendo la misma actitud, los oficiales de diferentes regiones amazónicas del Perú disminuyen –mediante su dominio del eufemismo, por ejemplo– la gravedad de los crímenes cometidos por sus soldados, denunciando no tanto las violaciones como el hecho de que éstos deslucen el prestigio del uniforme. Y

---

<sup>10</sup>A pesar de que esta declaración pueda suscitar varias interpretaciones, ésta nos parece pertinente e interesante, puesto que al final de la novela, como lo veremos, ése concepto vuelve, pero habrá adquirido una matiz importante.

cuando se pone en marcha el Servicio de Visitadoras, todos, oficiales incluidos, reclaman acceso. De ningún modo se presentan los militares como seres angelicales. Al contrario, valoran todo lo opuesto. Entonces, ¿en qué sería ideal el capitán Pantoja? Lo sería en el sentido de que sólo él podría mantenerse frío y racional en una situación donde los demás se aprovecharían plenamente de la poca supervisión, de las mujeres, del alcohol y otros vicios asociados al mundo nocturno. El teniente Bacacorzo lo confirma: "No se queje, muchos oficiales darían cualquier cosa por estar en su pellejo. Piense en la libertad que va a tener; [...] Aparte de otras cosas ricas, mi capitán" (27). Sin embargo, en el fondo lo que hace esa aparente atribución edificante pronunciada por los jefes en la reunión del principio es reducir la identidad de Pantaleón a una limitada serie de características que lo vuelven, de alguna manera e irónicamente, menos militar. La opinión de los militares respecto a Pantoja es obvia con las misiones que le han dado en el pasado: encargado de la comida en los ranchos de una guarnición, encargado del vestuario de otra guarnición (*PV*, 217-218), funciones tradicionalmente etiquetadas como pertenecientes al campo femenino. Él mismo considera que siempre ha sido diferente, precisamente un militar "como ningún otro".

Todas las atribuciones que recaen sobre Pantaleón pueden ser asimiladas al significado de "concepto" que, según Todorov, objetiviza al sujeto y reafirma las relaciones de poder: "[l]e concept est la première arme dans la soumission d'autrui – car il le transforme en objet" (Todorov en Saïd, 9). Este fenómeno de reificación se une al estatismo y a la fijeza mencionados más arriba y se encuentra, por ejemplo, en la actitud estereotipada del colonizador, como ilustra Bhabha citando a F. Fanon:

[...] this behaviour [of the coloniser] betrays a determination to objectify, to confine, to imprison, to harden. Phrases such as 'I know them', 'that's the way they are', show this maximum

objectification successfully achieved" (Fanon citado por Bhabha, 35-36).

La experiencia alcanza, pues, el nivel máximo después de que Pantaleón se ha atrevido a sugerir que tenía posiblemente algún defecto cuya existencia ignoraban los jefes: éstos le declaran que saben más de él que él mismo, negando así toda variante que no sea conforme a la identidad que le imponen. Más todavía, afirman: "Sabemos lo que hizo, lo que no hizo y *hasta lo que hará*, capitán" (PV, 13, la cursiva es nuestra). En efecto, "la connaissance permet toujours à celui qui la détient la manipulation de l'autre; le maître du discours sera le maître tout court» (Todorov en Saïd, 8). Volveremos sobre este punto más en adelante. Una vez transformada en objeto, la víctima<sup>11</sup> de la atribución se manipula más fácilmente. Pantaleón es un ejemplo perfecto (otra vez) de este fenómeno. Él es uno de esos hombres "n'ayant pour mission parmi les autres que de servir d'intermédiaires; on les franchit comme des ponts, et l'on va plus loin" que describe el epígrafe, una cita de *L'éducation sentimentale*. Aún antes de que empiece la historia, el epígrafe ha establecido las expectativas del lector, sugiriendo a la vez relaciones de poder, reificación, explotación, victimización, destino. El general Scavino explica claramente al capitán, poco después de su llegada a Iquitos, que "[l]a única manera de evitar que eso rebote sobre la institución, es sacrificándose<sup>12</sup> usted mismo" (26). Después de haber objetivizado al sujeto –mediante el concepto– y encerrado su identidad en un molde hermético –mediante la atribución–, los militares, amos del discurso dejan que su estrategia se complete casi por sí misma. Como subraya Imbert,

---

<sup>11</sup>Sobre el mecanismo victimario ("mécanisme victimaire"), véase R. Girard. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris: Grasset, 1978.

<sup>12</sup>Notemos aquí la historia paralela del Hermano Francisco, cuya muerte coincide con la del Servicio implantado por Pantaleón y con la muerte simbólica del mismo Pantaleón. En ambos casos, la muerte es provocada por los militares.

basándose en un ejemplo de Laing, "[...] l'être issu du processus d'attribution est un faire, le faire de celui qui détient le pouvoir et qui tente d'imposer un faire faire à celui qui dépend de lui" (Imbert, 44). Evidentemente, en el contexto militar, las órdenes son explícitas. Pero por la naturaleza delicada de la misión, las exhortaciones que se hacen aquí de manera más indirecta se refieren a *la manera* en que el capitán debe ejecutar sus órdenes y al comportamiento que debe y, sobre todo, no debe adoptar a lo largo de su misión. Es decir que debe mantener su comportamiento ejemplar (lo cual significa, por ejemplo, resistir a las tentaciones del alcohol y de la carne; seguir obedeciendo las órdenes de sus superiores), y administrar el nuevo servicio de manera calculada y ordenada (el "hacer hacer"). Y no tendrá más remedio. Como la estatua de Pigmalión, Pantaleón se ha hecho amoldar en una identidad estabilizadora que debe mantenerse intacta (el "ser") para satisfacer la voluntad de sus "creadores". Aquí se evidencia la cuestión del poder y del deseo de los que lo tienen de conservarlo. Poder implica control: Pantaleón es un peón de la jefatura militar que se sirve de él para retomar el control y estabilizar la situación de sus soldados en la selva. El proceso de atribución depende de la esencialidad, del estatismo y de la ahistoricidad.

La misión que le ha sido impuesta provoca en Pantaleón cierto malestar. El hecho de que un personaje tan recto esté obligado a entregarse a tal tarea presenta ya un conflicto. Peor todavía, en su primer intercambio con el general Scavino, el capitán Pantoja se entera de que debe aislarse completamente de la comunidad militar, integrarse al mundo civil, pero siempre estar pensando como militar. Sacado de su elemento y descontextualizado, él mismo manifiesta dudas y reticencia en cuanto a su nuevo trabajo de tipo tan poco familiar y contra su "naturaleza", su "esencia". Le confiesa al general Scavino que él nunca habría pedido esa misión tan diferente de su trabajo habitual y que

ni siquiera está seguro de poder cumplir con ella. Y poco después, dice al teniente Bacacorzo: "Soy un buen administrador, eso sí. Pero me han sacado de mi elemento y en esto no sé atar ni desatar" (PV, 27). A pesar de la incompatibilidad, el capitán Pantoja afirma que hará todo para responder a la confianza que le tienen sus superiores. Así logran imponerle a su criatura (el "hacer") la misión difícil y controvertida de establecer y dirigir (el "hacer hacer") el Servicio. El proceso de atribución está completo. Pero ¿se realiza el objeto del proceso? ¿Se mantiene hasta el final la atribución? Quien formula un deseo debe desconfiar, porque podría realizarse, pero no necesariamente de la manera esperada. La criatura puede transformarse en monstruo de Frankenstein.

La concepción esencialista del mundo que sirve de punto de partida para el proceso de atribución no toma en cuenta la importancia del contexto y excluye la posibilidad de evolución y de alteridad u otredad. Efectivamente, hay que preguntar: ¿qué ocurre cuando Pantaleón, ese sujeto "ideal", que en el caso de la novela corresponde al "soldado ejemplar", construido por el discurso jerárquico militar, cuando éste debe entrar en contacto (y en conflicto) con el "mundo de la experiencia", es decir el mundo civil de los bajos fondos y de la prostitución? O dicho de otra manera, ¿qué ocurre cuando ese mundo de esencias se confronta con otro mundo que no entra necesariamente en el cuadro rígido y cerrado del primero?

Sin duda, pueden producirse resultados inesperados. Desde el momento en que Pantaleón pisa el sol de Iquitos, se notan cambios en su comportamiento: el más notable es sin duda el extraordinario aumento de su apetito sexual. Apenas llegados al hotel, a las once de la mañana y con su mamá al lado (todo esto lo subraya Pocha, asombrada), de repente, le urge al capitán "encargar al cadetito". Luego, el "ni borrachín" del principio vuelve a casa

completamente embriagado, con la explicación de que tenía que familiarizarse con su nuevo ámbito de trabajo e integrarlo con más autenticidad y credibilidad posibles. Pantaleón siempre puede justificar cualquier acción que no calce con el modelo. Cuanto más avanza el tiempo, más se exageran sus acciones y llegan al límite del absurdo. Púdico, incómodo y tímido, especialmente con las mujeres al principio, termina haciéndoles un examen personal a todas las nuevas candidatas al puesto de visitadora, y esto, afirma el capitán, por su preocupación por la equidad y la eficiencia (de calidad) en la selección. El sentido de equidad y la fidelidad conyugal de siempre ceden el paso a una relación apasionada con la Brasileña, la más bella y sensual de las Visitadoras que lo lleva a concederle un salario más elevado que a las otras chicas, con el razonamiento aparentemente matemático y lógico de que ella representa una adquisición de valor para el Servicio. (Sin embargo, es ella la que está obligada a rendir menos "prestaciones"...). Tal discordancia entre actos y discurso podría considerarse como una ironía por parte del emisor; pero para Pantaleón, esa discrepancia significa más bien una ironización sobre él, puesto que no se distancia del discurso: cree en el discurso, en su discurso. (Volveremos con más atención sobre Pantaleón como "sujeto ingenuo", término usado por Reyes en su trabajo sobre la ironía.) En su relación con sus superiores, todas sus acciones, hasta el último detalle, se explican de manera lógica, metódica, aparentemente conformes al comportamiento que se espera de él. Aún cuando, muchas veces, se trata de ideas extravagantes hasta absurdas, siempre logra obtener lo que pide para el Servicio y, muy a menudo, a costa de otras misiones y mandatos del Ejército. Al consentir y responderle con el mismo lenguaje, los superiores caen también en el absurdo<sup>13</sup>. Al final, el capitán Pantoja quiebra el silencio oficial

---

<sup>13</sup>Es decir que entran en el juego de la parodia de la correspondencia militar, y al mismo tiempo en la ironía de la situación y de la novela.

cuando, revelando abiertamente el secreto (que ya no era) de la implicación del Ejército en el Servicio, rinde públicamente honores militares a la visitadora asesinada (la Brasileña). Al tratar a una prostituta como un miembro de las Fuerzas Armadas, al integrar a una mujer y además de clase baja en la "prestigiosa" Institución masculina, Pantaleón se apropia de un poder al que no tenía derecho y excede los límites de lo permitido. Los estrategas ya no aceptan la explicación del capitán que siempre remite a su (obsesivo) sentido del deber diciendo que todo lo ha hecho por el bien de la misión y del Ejército. No sólo rompe la conformidad al consenso implícito determinado por la atribución (Imbert, 49), sino que infringe también las reglas de control de la producción del discurso expuestas por Foucault, en particular las que corresponden a "lo prohibido": el "tabú del objeto" y el "derecho privilegiado o exclusivo del sujeto que habla" (Foucault, 11). Su momentánea toma de poder (en el funeral), que no le correspondía, los condena definitivamente a él, y a su Servicio. Aún frente a esa muerte, él conserva el mismo discurso y sigue justificando sus acciones en el marco mismo de su "ser"<sup>14</sup>. Lo que vemos entonces es que, a pesar suyo, Pantaleón transgrede la identidad que le habían atribuido mientras parece adherirse todavía a ella. Ahí reside otra paradoja o más bien otra ironía de la novela.

En suma, vemos que el contexto de Pantaleón cambia y él también. Al final, después de que el Servicio ha cerrado sus puertas, el Tigre Collazos le pregunta si es verdad que "pasaba personalmente por las armas<sup>15</sup> a todas las candidatas al Servicio de Visitadoras" (307). La obvia incomodidad (se ruboriza y muestra indicios de nerviosismo y de malestar) provocada por la pregunta es

---

<sup>14</sup>Para un análisis psicológico más detallado de este fenómeno, véase la "théorie de la justification de l'identité" de Schlenker de 1982.

<sup>15</sup>Las metáforas militares como ésta revelan, junto con los eufemismos, diminutivos y otras técnicas verbales que mencionamos antes, la actitud y la ideología de los miembros del ejército.

probablemente el resultado de una toma de conciencia del conflicto entre su identidad y su comportamiento prescritos (y en su caso específico, pre-escritos) por sus jefes al principio y los comportamientos "desobedientes" o transgresores que ha ido adoptando a lo largo de su misión. Finalmente, frente al fracaso del proceso de atribución y más específicamente del mundo de las esencias, el general Collazos pone en cuestionamiento el "ser" o la esencia de Pantaleón: "Todavía no descubro si es usted un pelotudo angelical o un cínico de la gran flauta" (307). Constatamos aquí que el ángel del principio ha sufrido una transformación en el discurso de los militares: ahora tiene sexo. Y por un breve instante, recibe el respeto, incluso la admiración y la envidia del Tigre, uno de los auténticos y típicos militares "machos", que ríe a carcajadas (307). Una vez más, la "esencialidad" vuelve a salir a la superficie. Veremos en la próxima sección que es en parte por esa razón por lo que la misión termina en fracaso.

¿Cómo explicar los cambios en el orden establecido? Desde el punto de vista de la teoría de la "dissonance cognitive" de Festinger (1957), Pantaleón se encontraría frente a unos elementos en relación disonante o incompatible, tal como se ha demostrado más arriba. La teoría postula que "la dissonance engendre un état d'activation physiologique désagréable qui incite l'individu à rechercher des façons de la réduire. Certaines de ces façons engendrent des changements d'attitude" (en Vallerand, 371). Veamos la fuente de estos elementos incompatibles. Proponemos aquí que uno de los elementos claves se encuentra en la noción de "pureza". Es una componente inmanente de la esencialidad en la cual se basa el proceso de atribución y particularmente en el caso de Pantaleón. Al principio, aparece como una encarnación de la obediencia ciega y del servilismo. Encerrado en su universo militar de esencias, ignora

todo del mundo exterior. Ese ser supuestamente "puro" es propulsado fuera de su mundo y sumergido en el mundo "impuro" de la carne, de la tentación y otros "pecados". El mundo cerrado y exclusivo de la institución militar con el que se identifica choca con ese otro mundo de desenfreno. El encuentro de los dos mundos crea una disonancia o brecha en Pantaleón entre el sujeto abstracto o ideal construido por el discurso del proceso de atribución y el sujeto de la experiencia formado por el contacto físico.

Antes de seguir, es preciso mencionar otra noción fundamental para nuestro estudio: el paradigma yo-el otro. Aunque existan varias definiciones de la "alteridad", adoptaremos la que presenta Saïd: "*l'autre* extérieur plutôt qu'intérieur<sup>16</sup>", el "otro" situado en un espacio (geográfico) distinto, como lo define T. Todorov (Saïd, 7,9). Dentro del mismo parámetro de la exterioridad, subrayemos que a ese sentido de "otro" se une el de centro y periferia o margen/marginalidad. Así, la alteridad principal de la novela es la prostituta. Si consideramos también la perspectiva feminista que sitúa al hombre en el centro y la mujer como "otro", la visitadora de Iquitos es doblemente y quizás tres veces "otra": mujer; del Amazonas, una región alejada del centro (la capital, Lima) y considerada como "salvaje"; y además, es prostituta, al margen de la institución fundadora y sagrada de la sociedad: la familia. Va en contra de la moral de la familia y de la monogamia, contra el principio religioso del sexo como procreación. En el caso de la Brasileña, aparte de estas características que la identifican como "otra" hay que agregar la de "extranjera". Es justamente con esta última, la más "otra" de las otras con la que el capitán establece relaciones íntimas. El encuentro no puede ser nada menos que turbador. Son las

---

<sup>16</sup>En un estudio cuya perspectiva se centraría en el aspecto psicológico, sería interesante analizar la confrontación con el "otro interior" del que hablan varios psicanalistas como Freud y luego, Lacan. Junto con esta perspectiva, habría que examinar las variantes más internas de la noción de centro.

consecuencias eventuales de este tipo de encuentros que los jefes no tienen en cuenta en su proceso de atribución al principio. En otras palabras, excluyen la posibilidad de cambio de Pantaleón según el contexto en que se encuentra. Es aquí donde vemos las fallas de la ahistoricidad y del estatismo de la atribución versus la consideración del contexto y del dinamismo de la historia. Como siempre se ha comportado de manera semejante en todas las misiones anteriores, pudieron pensar que iba a "ser" el mismo y, por lo tanto, hacer lo mismo esta vez. Es posible también que los estrategas sean conscientes de los "riesgos", pero que opten por dejarlos de lado. Si tal es el caso, el proceso de atribución no sería nada más que una mascarada, una estrategia entre tantas otras, una puesta en escena falaz que sólo serviría para engañar al sujeto que sí cree en la atribución. Sea lo que fuere, Pantaleón se encuentra empujado a una situación extrema y desconocida, para la cual no tiene referencias previas y reacciona de manera extrema. Es el fracaso del mundo de las esencias.

Volviendo a la noción de "pureza", especifiquemos que nos basamos en el trabajo de G. Scarpetta. Aunque Scarpetta trata particularmente de la impureza en las diversas formas de producción artística, muchas de sus reflexiones pueden aplicarse a otros sectores de la vida<sup>17</sup>. En cuanto al género novelesco, lo clasifica como impuro por definición pues incorpora los demás géneros de producción artística, del teatro a la música, del ensayo al cine (Scarpetta, 297). A partir de esta idea, podríamos también llamar esa

---

<sup>17</sup> Es preciso destacar los peligros que existen en la obsesión con la pureza: a veces lleva a extremos y muchas veces a la muerte. Basta recordar el ejemplo impresionante de la pureza de raza y de ideología que promovía el movimiento nazi. A pesar de tales peligros, parece ser que el ser humano prefiere adherirse o aspirar a esa "pureza" unificadora que enfrentarse a la "realidad" desestabilizadora e inquietante de la "impureza fundamental", concepto que rechaza la idea de la bondad y de la inocencia iniciales de la naturaleza humana que ha sido "corrupta" y a la que se aplicaría la lógica del chivo expiatorio. De la misma manera amenazadora para el individuo, Lacan afirma que somos todos seres fragmentados que no poseen un centro (Makaryk, 520) y, a partir de las teorías de Freud, subraya, él también, la imposibilidad de volver a la fase pre-edipiana ("pre-specular stage") donde recobraríamos el verdadero yo, el verdadero ser propio, no afectado por el período formativo del espejo.

contaminación "intertextualidad". Sin duda, la impureza se halla en la estructura de *Pantaleón...*, donde se integran una multitud de materiales: medios de comunicación, informes militares, correspondencia personal. Además, la fragmentación de los diálogos que se entrecruzan, se entrecortan y se mezclan los unos con los otros, "contamina" las conversaciones y tuerce las unidades espacio-temporales. Pero la impureza está presente también en varios aspectos del contenido de la novela y, particularmente, en lo que concierne a los personajes. Si generalizamos a partir de la experiencia de Pantaleón, constatamos que es imposible conservar la pureza de la identidad<sup>18</sup> (ya sea a nivel racial, lingüístico, ideológico u otro). Desde el momento en que se efectúa un encuentro con el "otro", esa identidad esencial se contamina de "impurezas". El mundo de las esencias se hunde y del contacto entre el "ser puro" y el "otro impuro" resulta un mestizaje, una hibridación cuyo grado varía según la fuerza de impacto del encuentro. El "ser esencial" se altera para siempre y no puede volver a su estado original. G. Scarpetta (1985) señala

l'improbabilité de pouvoir revenir 'comme avant', en toute innocence: puisque c'est précisément de l'innocence qu'il faut s'arracher - dans une expérience où la vérité ne peut s'atteindre qu'au comble du jeu, du semblant, du simulacre" (Scarpetta, 308).

Es precisamente lo que parece haberse producido en esta novela de Vargas Llosa.

En *Pantaleón...*, se puede decir que se efectúa de alguna manera un retorno, o más bien un aparente retorno al "como antes", tan deseado por los estrategas militares. El general Scavino se alegra de que "Esto va a ser otra vez

---

<sup>18</sup>Por otra parte, si la identidad se construye a partir de los "otros", del mundo circundante, como estipulan varios psicólogos, psicanalistas y filósofos, es imposible realmente hablar de pureza.

la tierra tranquila de los buenos tiempos." (PV, 304) Después de su derrota, Pantaleón también siente el deseo intenso de volver a su familia y estar con su mujer y su hija, "como antes". Como explicamos en el primer capítulo, Pantoja parece entrar en otro círculo de sometimiento y de obediencia igual al que acaba de cerrarse sobre él, sin que se manifieste ninguna aparente evolución o cambio permanente en su identidad (a pesar de las alteraciones en su comportamiento durante su misión selvática). Pero el chino Porfirio y Chuchupe reconocen la imposibilidad de volver atrás, volver al mismo tipo de negocio que tenían antes de la llegada de Pantaleón, porque se han acostumbrado a trabajar "a lo grande, como gente moderna" (PV, 295). En la superficie todo parece haber vuelto a lo que era antes de esta aventura. Sin embargo, no se puede negar ni olvidar por completo que ha habido un encuentro y, en términos de Scarpetta, una contaminación de un mundo al otro. En efecto, podemos constatar que la penetración de la alteridad en el mundo cerrado de lo "mismo" hace estallar el organismo o el cuerpo y lo transforma definitivamente. Esto es lo que ha ocurrido en el mundo primero (militar, aislado) de Pantaleón. Es probable que éste no vuelva a frecuentar el mundo de los prostíbulos, pero al mismo tiempo, si ocurre lo mismo que con una de sus misiones anteriores —cuando estaba a cargo de "los ranchos de un regimiento" donde desarrolló un apetito feroz—, es casi seguro de que algo (digamos un cierto apetito) le va a quedar de su encuentro selvático sexual. La esclava que le dieron las visitadoras es un recuerdo permanente de su experiencia en Iquitos. Panta no se la quita de la muñeca, arañando a su mujer por la noche, como una irritante y constante prueba para Pochita de ese desgraciado periodo de su vida. Símbolo muy evocativo de la condición de prisionero o de esclavo de la jerarquía militar que acepta (y hasta se impone) Pantaleón Pantoja, la cadena lleva su nombre grabado para siempre. Pero la "contaminación" también ha ocurrido en el

mundo de las visitadoras, puesto que Pantaleón es un elemento externo que, sin duda ninguna, ha dejado huellas de sus semillas en ese mundo (en más de un sentido). De hecho, una de las visitadoras tiene, ella también, un recuerdo permanente de Pantaleón, puesto que éste es el padrino de su hijo a quien nombró Pantaleón. Aunque sea imposible volver atrás y recobrar el "estado inicial" (tanto Scarpetta como Lacan<sup>19</sup> lo demuestran<sup>20</sup>), los estrategas tratan de borrar esas huellas que dejó el capitán en la selva y, por ecos, en el país entero. Para esto, comprenden que se necesita un cierto olvido, como si no hubiera ocurrido nada. Es por eso que mandan al célebre capitán lejos de Iquitos por un mínimo de un año. Lo peligroso es que el olvido puede llevar a la repetición...

### 2.1.2 Éxito del proceso de atribución: la relación con el discurso y el papel de la ironía

Si retomamos la última pregunta que precede la sección sobre el proceso de atribución, podemos afirmar que nuestro "héroe", contrariamente a los de Dostoïevski, estudiados por Bajtin, no lucha contra la definición o las atribuciones que le asignan los jefes militares. De hecho, desea adherirse a la identidad atribuida a tal punto que el darse cuenta de que ha transgredido varias de las atribuciones, le causa angustia y arrepentimiento. No se ve para nada como el cínico que se ha burlado de todos, como sugiere, sin estar seguro de esa posibilidad, dudando todavía, el general Collazos. La relación que Pantaleón tiene con el discurso no es la de los militares, quienes mantienen cierta distancia a veces lúdica, a veces cínica. Por ejemplo, cuando éstos tratan al capitán de ángel y le dicen : "Ya tenemos quien represente al arma en el Paraíso..." (PV, 13), la intención irónica es obvia. Como indica L. Hutcheon

---

<sup>19</sup>Véase la nota 17.

<sup>20</sup>Además, desde el punto de vista formal de la novela, según el "schéma canonique du récit ou schéma quinaire" de investigadores como Greimas y Larivaille, el relato es una transformación de un estado en otro estado (Reuter, 46). Sin esa transformación, no habría relato y el capitán Pantoja sería un soldado sin historia.

(1981), "la burla ("raillerie") irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican al contrario un juicio negativo." (Hutcheon, 142, nuestra traducción). C. Kerbat-Orecchioni describe el valor ilocutorio de la ironía: "ironiser, c'est toujours d'une certaine manière railler, disqualifier, tourner en dérision, se moquer de quelqu'un ou de quelque chose" (Kerbat-Orecchioni citada por Hutcheon, nota 15, 142) . Es sin duda lo que hacen los jefes militares. El hecho mismo de que usen la ironía en el proceso de atribución los distancia del proceso y gracias a este distanciamiento se percibe la relación con el discurso: contrariamente a Pantaleón, no creen en el mismo proceso. De la misma manera, podemos suponer que los jefes militares son capaces de separar el mundo militar (o público) del privado, pues no los vemos en situación familiar. En cambio, Panta asimila completamente el discurso militar: lo vive y lo incorpora en su mundo privado y familiar. Esto crea situaciones ligeramente extrañas, por no decir absurdas, para las dos mujeres que viven con él (su esposa y su madre). Un ejemplo de esta pérdida de frontera entre lo privado y lo público, de lo militar y lo familiar ocurre cuando éste instala carteles en su casa prohibiendo a las dos mujeres, traumatizadas por la crucifixión del "niño-mártir" por la Hermandad del Arca, hablar del acontecimiento para que se tranquilicen. La señora Leonor reacciona: "Eso de estar leyendo 'Prohibido hablar del mártir' hace que Pochita y yo no hablemos de otra cosa todo el santo día. Tienes unas ideas, Panta." (PV, 129). Pantaleón, entonces, cree en el discurso, le da valor de verdad, lo toma al pie de la letra, a tal punto que hasta podríamos afirmar que Pantaleón es víctima del discurso y por lo tanto, víctima (u objeto) de la ironía. La incapacidad de Panta de tener una relación distanciada o lúdica con el lenguaje hace de él un personaje ingenuo, un personaje ironizado. Reyes explica:

llamo «irónico» al interlocutor que descodifica una ironía porque es un interlocutor que debe hacer una inferencia sobre las intenciones del locutor, reconstruir un significado que no se formula verbalmente y que supone una evaluación sobre cierto estado de cosas, asumiendo esa evaluación. (Reyes, 161)

Obviamente, según hemos constatado hasta ahora, Pantaleón no es un interlocutor irónico, sino uno ironizado ya que no descifra el sentido añadido, escondido de la ironía y se queda con el sentido literal. Según el esquema de la ironía de Reyes, el locutor irónico (que emite una ironía) es polifónico, en el sentido de que se desdobra (metafóricamente) en un "locutor ingenuo" al que el locutor irónico atribuye el sentido literal de su enunciado. Ese enunciado literal, ingenuo, está dirigido a un "imaginario 'oyente ingenuo'" que recibe el sentido literal y a través del cual se comunica con el oyente o interlocutor irónico, "poliauditivo" que capta el segundo sentido (implícito) del enunciado (Reyes, 161). Si aplicamos ese esquema a nuestra novela, nos damos cuenta de que Pantaleón no es el único personaje ironizado. En efecto, ninguno de los personajes se salva de la ironía: todos son ironizados por el autor implícito. En este sentido Panta es doblemente ironizado.

### 2.1.3 Reproducción del discurso militar, reduplicación del proceso de atribución: Pantaleón Pantoja y sus visitadoras.

Cerramos esta sección sobre el discurso militar y el proceso de atribución con algunas consideraciones abiertas. Primero, se trata de examinar la manera en que Pantaleón reproduce a su vez el discurso militar y el proceso de atribución sobre sus subordinados, y particularmente sobre las visitadoras. En dos ocasiones sale un enunciado atributivo por parte de Pantaleón respecto a las visitadoras. Una de las indicaciones de la línea general de conducta que deben adoptar las visitadoras y que sirve también como advertencia para las que siguen trabajando por su propia cuenta en las noches, el capitán Pantoja

"sentencia": "-Hay incompatibilidad entre visitadora y puta, con perdón de la expresión [...] Ustedes son funcionarias civiles del Ejército y no traficantes del sexo." (PV, 117). En su entrevista con el Sinchi, Maclovia repite con orgullo las palabras que les dirigió Pantoja a las cuatro primeras visitadoras: "ahora ya tienen categoría, son visitadoras y no polillas, cumplen una misión, sirven a la Patria, colaboran con las Fuerzas Armadas y no sé cuántas cosas más." (PV, 195). Ahora, la cuestión es saber si funciona la atribución con las visitadoras, si crea nuevas identidades, si los efectos o resultados son los mismos que con Panta. Sus palabras tienen un impacto y provocan reacciones positivas en las visitadoras. Maclovia, en esa misma entrevista, recuerda con emoción el discurso del señor Pantoja: "Nos hizo llorar, te digo, [...] Habla tan bonito como tú, Sinchi, que una vez nos hiciste llorar [...]" (PV, 195). Chuchupe confirma el impacto del discurso de Pantoja: "Las chicas siempre lo repiten, señor Pantoja [...]. Nos hace sentir útiles, orgullosas del oficio." (PV, 196). Ese orgullo se manifiesta en el "Himno" que ellas componen para el primer aniversario del Servicio. Hasta cierto punto, entonces, parecen asimilar el discurso militar, pero siempre combinándolo con el suyo. Hay, sin embargo, cierta resistencia por parte de algunas visitadoras que parecen no poder adherir al molde deseado por Pantaleón. Pechuga es una de ellas. Cuando ésta desobedece al reglamento que las obliga a pasar la revista médica, los asistentes de Panta la regañan y llaman su atención a los carteles que recuerdan los reglamentos del servicio. Ella, rechazando esa "categoría" que dice Panta que tienen, se ríe declarando: "No los he leído porque no sé leer [...] Y a mucha honra." (PV, 117).

De estos ejemplos, podemos proponer ciertos criterios o condiciones necesarias para que pueda funcionar el proceso de atribución en el mundo de esta novela. Por una parte, parece ser importante la ingenuidad del objeto de la atribución (tanto Pantaleón como las visitadoras pueden ser consideradas como

personajes ingenuos). Esa ingenuidad viene generalmente acompañada de una falta de distancia crítica hacia el discurso autoritario; es decir que el objeto de la atribución se inserta en la concepción monológica del mundo que reposa en la "esencialidad" que sirve de base al proceso de atribución. Esa adhesión al mundo de las esencias resulta en una creencia en el discurso autoritario atributivo y en una identificación con lo que dice. Finalmente, es obvio que la posición de autoridad y de poder favorece la adhesión a la atribución.

Frente a la pregunta: ¿El objeto de la atribución siempre se deja someter sin reacción, sin tensión, sin contradicción?, tenderíamos a responder de forma negativa si consideráramos que el individuo puede tener voluntad propia y si tomáramos en cuenta el contexto en que se produce la atribución, por oposición al carácter ahistórico de la atribución. Sería interesante también examinar si el proceso de atribución se hace siempre desde arriba hacia abajo o si también puede funcionar en la dirección contraria. Es decir, habría que determinar si los "atribuidos", u objetos de la atribución, pueden a su vez poner en marcha el proceso sobre los atribuidores y con qué efectos. Ni la novela, ni el artículo de Imbert nos ha permitido avanzar una respuesta.

## 2.2 Otros discursos de autoridad y su función en la formación de identidades

Esta última sección nos permitirá redondear el análisis del proceso de formación de la identidad del protagonista. Con este fin, abordamos los otros grandes discursos de autoridad predominantes en el mundo novelesco ya que forman parte integrante del "gran rumor social" en que se mueve nuestro "héroe": el religioso y el de los medios de comunicación de masas. Por una parte, queremos determinar la manera en que estos dos discursos tan importantes en la sociedad peruana, y latinoamericana en general, contribuyen a configurar los comportamientos y las identidades de los personajes de la

novela. Por otra parte, se trata de determinar de qué manera es afectado Pantaleón por esos personajes "contaminados" por esos dos discursos de autoridad. Algunas de las preguntas que haremos son: ¿Quiénes son los portadores de dichos discursos? ¿Quiénes son los receptores? ¿Cómo se maneja el discurso para manipular a los receptores? ¿Qué estrategias narrativas se ponen en funcionamiento en la representación de estos discursos? y ¿De qué manera estos discursos o los portadores de los mismos influyen en las decisiones del protagonista, directa o indirectamente, a través de otros personajes? Con nuestro análisis queremos demostrar que la novela es un entramado discursivo complejo en donde un discurso se entrelaza con otro, y la manera en que se constituye desde allí, discursivamente, el soporte del poder en la sociedad, tanto novelesca como peruana y latinoamericana, en diversos niveles.

## 2.2.1 Discurso de los medios de comunicación

### 2.2.1.1 Discurso radial

El discurso radial que figura en la novela es transmitido por un sólo animador y un sólo programa: "¡La Voz del Sinchi!", el programa más escuchado en toda la Amazonía. Por lo mismo, Germán Láudano Rosales, llamado el Sinchi, comentador del programa, goza de una gran fama y de un poder innegable. Hasta los militares lo temen, particularmente los que como el general Scavino, sirven en las regiones en que se oye el programa. En su reunión con Panta, el organizador del nuevo Servicio de Visitadoras, Scavino predice: "Ya oigo al demagogo del Sinchi vomitando calumnias contra mí por el micrófono" (PV, 24).

El Sinchi, el "guerrero" ("Sinchi means 'warrior' in Quechua" explica Castro-Klarén 1990, 142) lucha contra la corrupción y la injusticia. De hecho,

vive de los escándalos y de los acontecimientos sociales que provocan controversias. Al final de la historia, cuando se han eliminado el Hermano Francisco y el Servicio de Visitadoras, un Sinchi desconcertado afirma: "ya no hay a quien defender y nadie me afloja ni medio [...] Hay una conspiración general para que me muera de hambre." (*PV*, 307). Se aprovecha, pues, de situaciones "escandalosas" como las protagonizadas por la Hermandad del Arca y el Servicio de Visitadoras para conseguir dinero y fama. Para captar la identidad del personaje de Germán Láudano Rosales, basta con fijarse en su nombre evocativo. Tal como a los rosales, le salen flores bonitas por la boca, pero son encantos que esconden espinas. Y como el láudano, ese "medicamento líquido que tiene por base el opio" (*Pequeño Larousse ilustrado*, 617), el Sinchi tiene un efecto alucinógeno, como lo veremos en las técnicas retóricas que usa. Aunque todas las capas de la sociedad amazónica sintonicen el programa del Sinchi, en su gran mayoría, el público del Sinchi tiene poca educación o es analfabeto por completo (como podemos constatar en la transcripción de la carta de los tres radioescuchas). Para casi todos los personajes, entonces, la radio es el único medio por el cual, en principio, reciben información relativamente fidedigna (ya que los chismes corren por todas partes) e inmediata (como sucede durante el reportaje sobre la persecución del Hermano Francisco y sus fieles).

El animador de radio conoce bien a su público y sabe cómo hablarles para que le sean receptivos. Les llama la atención interpellándolos regularmente y los adula calificándolos de "queridos", "amables", "respetables", "estimables", etc. Les atribuye una identidad común, retórica, superficial que corresponde a la "fachada puritana" de Iquitos. Su uso de preguntas retóricas que estimulan al oyente y le hacen esperar una respuesta, por ejemplo:

¿Cuántos sabían que [...]? ¿Quiénes sabían, antes de esta tarde, que [...]? [...] ¿Quiere decir esto que [...]? ¿Cómo se explica, entonces, que

[...]? Eso es lo que el Sinchi les va a revelar esta tarde en la sección UN POCO DE CULTURA de su programa..." (182-183),

así como el uso de advertencias serias y dramáticas, por ejemplo en la introducción a su COMENTARIO DEL DÍA en que va a hablar del negocio de prostitutas de Pantaleón:

Ante todo, queridos radioescuchas, como el tema que tengo que tocar esta noche (muy a pesar mío y por exigírmelo mi deber de periodista íntegro, de loreetano, de católico y de padre de familia) es sumamente grave y puede ofender a vuestros oídos, yo les ruego que aparten de sus receptores a sus hijas e hijos menores [...] (185),

estas técnicas, pues, crean cierto suspenso e incitan la participación de los oyentes. Para su emisión, escoge temas de interés local que tocan directamente las cuerdas sensibles de los oyentes. Ya se trate de la Casa de Fierro o de los "huerfanitos del Hogar de Menores", adapta su retórica según las necesidades del tema del momento: oscila entre una retórica basada en un sistema de valores que corresponde ya sea a la moral religiosa, ya al orgullo patriótico o nacionalista. Explota también el hecho de que un gran porcentaje de sus oyentes tiene un bajo nivel de educación y que esa clase de la sociedad es generalmente más receptiva a la retórica de la oposición maniquea entre lo bueno y lo malo, la cual usa a menudo en sus discursos:

Y ese foco de abyección moral debe cerrar sus puertas y el Califa de Pantilandia debe ser expulsado de Iquitos y de la Amazonía con toda su caravana de odaliscas en subasta, porque aquí, los loretanos, que somos gente sana y sencilla, trabajadora y correcta<sup>21</sup>, no los queremos ni los necesitamos. (PV, 191-192)

---

<sup>21</sup>Aquí se da otro ejemplo de atribución por el Sinchi sobre los habitantes del pueblo que sería interesante analizar en otro momento.

Abundante adjetivización, metáforas, descripciones vivas e hipérbolos figuran entre las técnicas retóricas más usadas por el Sinchi. Su retórica es la del exceso y del asombro, propia del melodrama<sup>22</sup>; es de un sensacionalismo poco sutil. Además, su entonación exagerada y enfatizada por momentos, que el texto transcribe con palabras en mayúsculas, añade un toque más dramático y/o sensacionalista. Todas estas técnicas discursivas, combinadas con su elocuencia le permiten fácilmente al Sinchi imponer sus opiniones a sus fieles oyentes o por lo menos incitarles a que las adopten. Cuando el manipulador trata de modificar la imagen de Maclovia para que sea "aceptable" o "presentable" a los ojos, o mejor dicho a las orejas de sus oyentes, ésta no lo sigue: "Bien, Maclovia, así fue como caíste en las redes del Cafiche de Pantilandia. ¿Qué pasó entonces? –Yo feliz, Sinchi, imagínate." (PV, 196). Ignorante del juego de las apariencias, ella sigue reiterando su deseo de integrar de nuevo el Servicio de Visitadoras; pero él se empeña en reformular todo lo que dice ésta para que se mantenga la imagen que le atribuyó al principio de su programa: insiste en presentarla como víctima de la vida, mujer caída que desea reformarse. A menudo esconde su manipulación detrás de palabras cultas y grandilocuencia cursi. Estos elementos contribuyen al efecto hipnotizante de las repeticiones que podrían dividirse en dos tipos: una que calificamos de "inmediata", que son repeticiones consecutivas o separadas por poco texto, como por ejemplo las cuatro veces que "el Sinchi pregunta: ¿[...]?" (PV, 187-189) en el equivalente de menos de dos páginas; y la otra que llamamos "continua" y que funciona casi como mensajes subliminales, es decir que aparecen a lo largo de su discurso, como un tipo de leitmotif. Uno de ellos es "la verdad". Regularmente y de diferentes maneras insiste que todo lo que dice es enteramente cierto y que, por

---

<sup>22</sup>Véase: Brooks, Peter. "Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame." *Poétique* 19 (1974) : 340-356.

lo tanto, no hay ninguna razón para no creer en sus palabras: valgan como ejemplos los siguientes fragmentos tomados de "¡La voz del Sinchi!": "la franqueza que me caracteriza y que ha hecho de LA VOZ DEL SINCHI la ciudadela de la verdad defendida por todos los puños amazónicos, no tendré más remedio que referirme a hechos crudos [...]" (PV, 185); los "datos irrefutables" (PV, 189) y

No hay una sílaba de exageración en mis palabras, y si falseo la verdad, que el señor Pantoja venga aquí a desmentirme. [...] para que contradiga al Sinchi si es que el Sinchi miente. Pero no vendrá, claro que no vendrá, porque él sabe mejor que nadie que estoy diciendo la verdad y nada más que la aplastante verdad." (PV, 190)

El resultado es que todos dependen de él y se fían de él para recibir la palabra, la verdad. Se convierte en un ente omnipresente. Gramaticalmente se incluye en más de una categoría: la íntima y personal primera persona del singular; la autoritaria y objetiva tercera persona: "El Sinchi piensa que" (PV, 185); y la englobante y solidaria primera persona del plural: por una parte se apropia de la voz del público para apoyar sus declamaciones: "no queremos semejante forúnculo en Iquitos" (PV, 188) y, por otra, se hace uno de ellos, ganando así el favor público: "¿hasta cuando, padres y madres de familia de la civilizada Loreto, vamos a seguir sufriendo angustias para impedir que nuestros hijos corran, inocentes, inexpertos, ignorantes del peligro [...]" (PV, 188). Pero también usa el "nosotros" para indicar que tiene todo un equipo detrás él, lo cual refuerza la validez y la verdad de sus declaraciones (este ejemplo recoge varias de las características que hemos destacado del discurso del Sinchi): "No hablamos por hablar, hemos investigado, auscultado, verificado todo hasta el cansancio, y ahora el Sinchi está en condiciones de revelar, en primicia exclusiva para vosotros, queridos radioescuchas, la impresionante verdad."

(*PV*, 189). Sin embargo, su público pertenece a una misma categoría: son los de la alienada y aislada tercera persona del plural; "ellos"... Así, el Sinchi se convierte en una autoridad suprema y suele situarse por encima de sus radioescuchas e invitados (como lo hace en su presentación de Maclovía). A menudo pone énfasis en su rectitud moral, sus conocimientos, su alto grado de cultura y de educación, que contrasta con el pueblo "humilde".

La moral provinciana, conservadora, que usa casi siempre el Sinchi calza con la imagen de Iquitos, pero choca con las propias visiones del comentarista, que él mismo califica de progresistas. Dice de Iquitos que "es una ciudad de corazón corrompido pero de fachada puritana" (*PV*, 136). Parece estar describiéndose a sí mismo. Las acotaciones del narrador confirman su carácter: "cruza los dedos y jura el Sinchi" (*PV*, 237). Hipócrita, no vacila en cambiar de máscara y de discurso: al principio condena y luego loa a Pantaleón y su Servicio. De un día a otro, Pantaleón pasa a ser de "Emperador del Vicio" a héroe nacional: "El Supremo Gobierno debería condecorar con la Orden del Sol al señor Pantaleón Pantoja-[...] dramatiza y exige La Voz del Sinchi-. Por la encomiástica labor que realiza en procura de la satisfacción de las necesidades íntimas de los centinelas del Perú." (*PV*, 234-235). Para la árdua defensa del Servicio, el Sinchi deja el discurso religioso y enfatiza el patriotismo y la naturaleza humana diciendo que sólo los anormales ("impotentes", "eunucos" y "asexuados") podrían pretender que los soldados de la Patria "vivan en castidad viuda" (*PV*, 233). Mentiroso y falso, pretende defender a Pantaleón por "escrúpulos profesionales, por indignación moral, por solidaridad humana, amigo Pantoja" (*PV*, 236), las mismas razones por las cuales lo había condenado públicamente poco antes. Orgulloso de sí mismo, se describe como "Terror de autoridades corrompidas, azote de jueces venales, remolino de la injusticia, voz que recoge y prodiga por las ondas las palpitaciones populares." (*PV*, 135).

Sin embargo, esa "voz que recoge y prodiga por las ondas las palpitaciones populares" no cumple con su misión e incluso, va en contra de las protestas de varios sectores de la sociedad. Como subraya Maclovia, la única voz del público loretano que oímos en el programa, el Sinchi no siempre transmite las opiniones de su público: "nadie puede entender por qué atacas a los Hermanos del Arca, por qué los calumnias y los insultas todo el tiempo. Qué injusticia, Sinchi, [...] perdóname pero tenía que decírtelo en nombre de la opinión pública." (PV, 196). Es obvio, pues, que esta supuesta voz del pueblo es más bien la voz personal del propio Láudano Rosales. Y el defensor de los pobres y sin defensa está más bien al servicio de sus propios intereses.

La primera indicación de que ese personaje se infiltrará y turbará los asuntos o negocios de Pantaleón es la irrupción accidental de la Voz del Sinchi durante la misión-piloto del Servicio, como si éste los hubiera sorprendido en el acto (PV, 104). Ese episodio divertido e inocente se convierte en una realidad de pesadilla para Pantaleón. En efecto, el Sinchi no vacila en recurrir al chantaje. Se presenta a la oficina de Pantaleón declarándose su amigo y diciéndole muy amablemente que quiere servirlo; pero al poco rato, revela sus verdaderas intenciones: "Hasta ahora he resistido las presiones por espíritu combativo y por una cuestión de principios. Pero, en adelante, puesto que yo también tengo que vivir y el aire no alimenta, lo [defenderé] por una compensación mínima." (PV, 137). El Sinchi representa la amenaza y la infiltración del mundo público en el mundo secreto de Pantaleón, lo pone en contacto con el mundo externo, público y más tarde, lo expone, a él y sus actividades "secretas", a toda la Amazonía. En suma, el discurso del Sinchi afecta directamente al protagonista, pues frente a la fuerte influencia que tiene el animador de radio en la población, Panta termina por ceder al chantaje (saca

el dinero de su propio salario), a pesar de su firma objeción inicial, y al hacerlo quiebra con sus principios, sus valores y su integridad.

### 2.2.1.2 Discurso periodístico

El portador o representante principal del discurso periodístico, *El Oriente*, un periódico del departamento de Loreto, zona en que se ubica la misión de Pantaleón, parece ser de alguna manera prolongación algo más refinada de la Voz del Sinchi dirigida a otros sectores más educados de la sociedad. De hecho, la prensa escrita valida los reportajes del comentarista de radio: "[...] la fogosa campaña de nuestro colega, Germán Láudano Rosales, en su programa La Voz del Sinchi, [...] está cobrando visos de verdad." (PV, 256). Los lectores del *Oriente* pertenecen a una clase un poco más alta que los oyentes del Sinchi, o por lo menos no son analfabetos (contrariamente a los radioescuchas). Sin embargo, el estilo retórico del periódico no varía mucho del que usa el discurso radial del Sinchi. Entre las características que comparte con éste, notamos la misma evocación al chauvinismo local y al orgullo patriotero en expresiones como "típica gallardía loreтана" (PV, 250) y en la digresión sobre la leyenda de la Quebrada del Cacique Cocama (PV, 259), así como la integración del discurso conservador y juzgador de la moral cristiana: "el mundo del mal vivir" (PV, 247), "malos consejos del alcohol" (PV, 256) "en vez de corregir su conducta la empeoró, dedicándose al mal vivir a plena luz" (PV, 263). En estos casos los juicios de valor demuestran una obvia falta de neutralidad y de objetividad que a veces alcanza el nivel de chisme: "Todo comenzó, *al parecer*" (PV, 256, la cursiva es nuestra). Otra de las características que el discurso periodístico de esta novela comparte con el de la radio es el patente sensacionalismo de este número especial "dedicado a los *graves* acontecimientos de Nauta" (PV, 247, la cursiva es nuestra). Las descripciones de

detalles innecesarios y la abundante adjetivación, así como los párrafos largos van en contra de la tradicional concisión del estilo periodístico. Además, el hecho de que se refiera a "nuestros lectores" le da un tono personal poco característico del discurso periodístico.

En la novela, los receptores principales de los periódicos son los jefes militares (en Lima) y al final, Pochita (en Chiclayo), dos elementos fundamentales en la vida Pantaleón. Es por medio de la prensa escrita como Pochita se entera del episodio del cementerio. Sensible a los chismes y las habladurías, atribuye mucha importancia a los artículos sobre su esposo: "Todos los periódicos siguen hablando aquí del cementerio y ¿sabe qué le dicen? Cafiche! Sí, sí, CAFICHE." (PV, 297). Con esto afirma que no volverá nunca con el hijo de ... la señora Pantoja. Luego, los jefes militares reciben los periódicos de todas partes del país y leen en cada uno de ellos artículos sobre el asunto del entierro oficial que le ofreció el capitán a la prostituta:

Es el discurso más leído en la historia de este país, sin la menor duda –revuelve, baraja, desparrama los diarios en el escritorio el general Victoria–. La gente recita párrafos de memoria, se hacen chistes sobre él en las calles. Hasta en el extranjero se habla de usted. (PV, 304)

Con ese escándalo público, se ven obligados a cerrar el Servicio del capitán Pantoja.

La fuerte presencia de los medios de comunicación de masas, y particularmente el discurso radial del Sinchi, influye en los valores y comportamientos de la sociedad que rodea al protagonista. Esas voces públicas amenazan constantemente con revelar y difundir los secretos que envuelven al capitán Pantoja: la existencia del Servicio, la naturaleza del trabajo del capitán y su relación ilícita con la Brasileña.

## 2.2.2 Discurso religioso

### 2.2.2.1 Discurso tradicional católico

El discurso religioso oficial tal como se representa en la novela es una fuerza hegemónica íntimamente asociada con el Ejército, pues su emisor principal y oficial es el comandante-padre Beltrán. La combinación del discurso y de la mentalidad o ideología militar violenta y machista –"Llevar sotana no es llevar faldas" (PV, 112) afirma Beltrán– con la supuesta bondad y compasión religiosa produce resultados irónicos chocantes. Al principio, enfrentados con el problema de las numerosas violaciones, los oficiales militares encuentran una solución con el padre Beltrán: casar a las víctimas con sus agresores. El discurso religioso-militar del padre Beltrán: "¿Abusivos? –salpica babas el padre Beltrán–. Viciosos, canallas y miserables, más bien. ¡Hacerle semejante infamia a doña Asunta! ¡Desprestigiar así el uniforme!" (PV, 15, la cursiva es nuestra), se transmite en la actitud de los otros oficiales:

Ahora indíqueme con cuál de estas personitas quiere casarse, señorita Dolores –pasea frente a los tres reclutas el coronel Augusto Valdés–. Y el capellán los casa en este instante. Elija, elija, ¿cuál prefiere para papá de su futuro hijito? (PV, 15).

Esa solución a la vez sencilla y genial castiga a las víctimas más que a los verdugos. En cambio, la voz de la Iglesia católica se pronuncia una sola vez cuando "el obispo, con su estado mayor de curas y monjas" se presenta a la oficina del general Scavino para advertirle que "si el llamado Servicio de Visitadoras no desaparece, excomulgaré a todos los que trabajan en él o lo utilizan" (PV, 224).

El discurso religioso se extiende a casi todos los miembros de la sociedad, los Hermanos del Arca incluidos, ya que la mayoría no ve ningún conflicto en

seguir las dos religiones. Por ejemplo, Pechuga, miembro de la Hermandad, hace bautizar a su hijo en la iglesia. Frente a la disrupción que le causa el Hermano Francisco a la hegemonía de la Iglesia católica, "parece que los curas andan furias con la competencia que les hace [el Hermano Francisco], pero hasta ahora no dicen ni pío." (PV, 74), le escribe Pochita a su hermana.

Como vimos, el discurso religioso tradicional se usa a menudo en el discurso del periódico *El Oriente* y del *Sinchi*. El rasgo predominante que se destaca del discurso religioso no asociado a lo militar es, pues, aquí también, el maniqueísmo: el Bien y el Mal, el Paraíso y el Infierno, el Santo y el Anticristo, etc. Por estar al servicio de periodistas como el *Sinchi*, el discurso religioso cobra valor de hipocresía, dado que el emisor no conforma su conducta a sus propias palabras y principios de buen católico honesto y recto, como proclama. La hipocresía del padre Beltrán que demite del ejército por principios morales (la existencia del "inmoral" Servicio de visitadoras apoyado por el Ejército) estalla al final en este comentario:

Me apresuré, retirándome en vez de dar la última batalla –recuesta la cabeza en la hamaca, mira al cielo y suspira el padre Beltrán–. Te confieso que extraño los campamentos, las guardias, los galones. En estos meses he soñado a diario con espadas, con la corneta de la diana. estoy tratando de volver a vestir el uniforme y parece que la cosa tiene arreglo. No olvides las bolitas, Peludita. (PV, 305).

Finalmente, podemos decir que el discurso religioso oficial es propagado principalmente por los medios de comunicación de masas y se une a ellos para formar el discurso hegemónico que, en principio, representa a la mayoría de la población. Pese a esto, en esta novela, no refleja el discurso popular, el discurso del pueblo que se hace más bien el eco del discurso marginal propagado por el Hermano Francisco y su secta.

### 2.2.2.2 Discurso marginal sectario

El Hermano Francisco es un extranjero ("habla un español difícilísimo" [PV, 74]) que, por medio de su nueva religión marginal, hace desviar a la gente de los pueblos de la región amazónica de la religión y de las prácticas "morales" oficiales. La influencia del Hermano Francisco sobre las masas se percibe desde el principio: "cuelga sobre el bosque de cabezas inmóviles, caras anhelantes y brazos abiertos" (PV, 16). Sus seguidores, como los del Sinchi, son en su mayoría personajes "incultos" o de clase social baja, que se dejan hipnotizar por la retórica del líder. Pochita escribe: "Tiene muchos devotos, sobre todo en el pueblo [...] Había muchísima gente [...] No se le entendía mucho [...] Pero la gente lo oía hipnotizada, las mujeres lloraban y se ponían de rodillas." (PV, 74). Pero, según el capitán Pantoja: "[...] su prédica no sólo hace mella en gente simple e inculta, sino también en personas con educación, como ha ocurrido por ejemplo y por desgracia con la propia madre del suscrito" (PV, 40). Aunque afecta a toda la sociedad, un grupo en particular parece responder con más entusiasmo, los personajes femeninos. El teniente Santana reporta: "Había demasiados fanáticos, sobre todo fanáticas." (PV, 288). Entre ellas se encuentran las visitadoras. Para ellas, el Hermano Francisco es el único que supera al señor Pantoja. La religión del Hermano Francisco es la única fuerza que supera a la Voz del Sinchi en cuanto opio del pueblo. Hasta Maclovia, gran admiradora del Sinchi e invitada a su programa para hablar de Pantilandia, se aprovecha para defender arduamente al predicador y a la Hermandad y regañar al Sinchi por haberlos denunciado repetidas veces y, según ella, con tanta injusticia.

El arte retórico del Hermano Francisco se basa mucho en la exaltación y las emociones fuertes que se demuestran especialmente en sus actos (transcritos en la novela por las acotaciones): "gime y llora sobre el chisporroteo de las

antorchas y el rumor de los rezos el Hermano Francisco." (PV, 30). La pasión y las emociones de su discurso apelan a la sensibilidad (estereo)típica femenina. El dramático final siempre consiste en una exhortación física, como si estuviera demostrando el control que tiene sobre sus seguidores: "¡Abran los brazos por mí!" (PV, 24), "¡Dense tres golpes en el pecho por mí!" (PV, 30). Asegura su poder por medio de una técnica muy eficaz, el miedo. En efecto, al anunciar repetidamente que el fin del mundo está cerca y que hay que seguir sus indicaciones para salvarse, establece una dependencia y con las prácticas sangrientas que implementa, provoca fácilmente el fanatismo. Al usar, él también, una lógica maniquea, cuyo ejemplo más obvio se encuentra en la "Epístola a los buenos sobre los malos del hermano Francisco" que se publica en *El Oriente*, facilita la comunicación con sus sujetos y el establecimiento inequívoco de sus principios y creencias.

Esos principios y creencias, aunque aceptados sin el menor cuestionamiento por sus miembros, son completamente ridículos para personajes como Pantaleón y los jefes militares principales de la novela. Es a esta perspectiva a la que se adhiere el lector que reconoce los excesos fanáticos que cometen los personajes ingenuos seguidores de un jefe más fanático que todos por pedirles él mismo a sus "hermanos" que lo crucifiquen para escaparse de los militares que lo persiguen.

Se presiente que la presencia del Hermano no se limita solamente a un fenómeno alejado o tela de fondo de la historia, sino que incide directamente en el eje narrativo principal de la novela, es decir en la vida del protagonista y de los personajes con quienes interactúa. Cuando llega a su futuro lugar de trabajo a establecer contactos, falta la mayoría del personal femenino porque ha ido a ver al predicador. En efecto, la mayoría de las visitadoras se han hecho "hermanas". Pero el efecto del discurso religioso del Hermano Francisco entra

principalmente en la vida de Pantaleón por vía de su madre que se ha hecho "hermana". Pochita observa que a su suegra "le ha dado por consolarse con la religión, o mejor dicho con la brujería" (PV, 64), "ella que nunca le hizo mucho caso a la religión verdadera, termina beata de herejías." (PV, 74). Se produce pues un cambio en el comportamiento de la señora Leonor y un nuevo tipo de discurso en que predomina la idea de catástrofe, seguida por un pánico y un irracionalismo que afectará la vida familiar de Panta, principalmente a través de Pochita que está todo el día con su suegra. Cuando ésta empieza a crucificar animalitos, los conflictos estallan entre las dos: "Vez que le pesco una de esas porquerías se la echo a la basura y ya nos hemos agarrado buenas peleas." (PV, 74). Pochita sigue explicando la tensión que causan los cambios irracionales en su suegra: "Es un plato porque apenas estalla una tormenta, y aquí es a cada momento, la vieja se pone a temblar creyendo que es el fin del mundo y todos los días le ruega a Panta que mande hacer una gran cruz para la entrada." (PV, 75). Pero, ese pánico suele ser contagioso y efectivamente las prácticas de la secta afectará también a Pochita, particularmente sus nervios: "¿no ves que estoy tan nerviosa con lo del niño de Moronacocha? [...] Tengo miedo de que el cadete se haya muerto" (PV, 113) y más tarde: "¿Y si con tanto susto por el niño crucificado, el cadetito nace fenómeno? -hace pucheros Pochita-. Qué tragedia tan horrible sería, Panta." (PV, 127-128). La irracionalidad provocada por el nerviosismo se revela también en sus sueños: en uno se despierta pensando que están crucificando a su futuro hijo; otras veces se repite el sueño en el que la crucifican a ella y a Pantaleón en la misma cruz mientras la señora Leonor les clava una lanza, a ella en la barriga y a él en el "pajarito" (PV, 138). Además de esos problemas en la casa, la afiliación de la madre de Pantaleón con la secta le causa problemas legales, pues después de la crucifixión del niño-mártir, él "tuvo que ir a la Comisaría a explicar que la señora Leonor no tenía nada que

ver con el crimen" (PV, 122). Aúñ después de la disolución de la Hermandad del Arca, el pasaje del Hermano Francisco, como el de Pantaleón y su organización, deja sus huellas en el mundo amazónico de la novela:

Los brazos amarraditos así, las patitas así, la cabeza caída sobre esta tetita –jadea, va, viene, decora, anuda, mide el teniente Santana–. Ahora ciérrame los ojos y hazte la muerta, Pichuza. Así mismo. Pobrecita mi visitadora, ay qué pena mi crucificada, mi 'hermanita' del Arca tan rica." (PV, 309)

La predominancia del discurso marginal sectario del Hermano Francisco sobre el tradicional católico facilita la perspectiva crítica e irónica sobre la sociedad representada en la novela. Con la incorporación de las prácticas de la secta, se deja más espacio para la exageración, los excesos ridiculizantes y el consecuente efecto grotesco, espacio que se hubiera dado menos fácilmente sólo con el discurso católico. Es más, el entramado discursivo en que se entrelazan los diversos discursos y se mezclan creencias junto con la "fusión progresiva de los centros temáticos es una manera de mostrar la mezcla de valores del mundo ficticio" (Enkvist, 173). Éstas son, pues, algunas de las maneras por las cuales la novela satiriza la sociedad presentada. ¿En qué medida se trata también de una sátira? Puesto que la sátira apunta a, o critica, aspectos de la vida social, podemos encontrar ciertos indicios en las referencias a lo extratextual. Uno de ellos es el hecho de que esta historia, recordémoslo, se basa en un hecho real. También se puede considerar que los materiales reciclados en esta novela pertenecen al mundo extraliterario y corresponden a discursos que vehiculan en la sociedad y que forman el gran rumor social del que hablamos antes. Castro-Klarén (1979) considera la onomástica como un factor para la sátira. Dando como ejemplos a Sinforoso Caiguas, Peter Casahuanqui, el Sinchi y el mismo Pantaleón, afirma que "Es típico de la sátira escoger nombres que

funcionen como metáfora social del personaje" (Castro-Klarén, 107). Para ella, "el blanco al que la sátira apunta es el experimento político del general Velasco (en el poder desde 1968)" (Castro-Klarén, 118). Por su parte, Lewis opina que

Blind devotion to a cause is the apparent narrative focus but the novel is actually a criticism of the Center of Higher Military Studies which was created in 1950. The purpose of this center was to stimulate officers to solve longstanding social problems. (Lewis citado por Enkvist, 159)

Independientemente del blanco extratextual de la novela (si es que hay uno), no cabe duda de que, principalmente por medio de la ironía, esencial para el funcionamiento de la parodia y de la sátira (Hutcheon, 141), la obra denuncia la obediencia ciega, la sumisión de los subordinados. Además, la ironización de los discursos desenmascara la manipulación, la injusticia, la corrupción y la hipocresía, tanto de los medios de comunicación de masas sensacionalistas, como de la religión y de la alta jerarquía militar.

## CONCLUSIÓN

A diferencia de su obra anterior, en su cuarta novela, *Pantaleón y las visitadoras*, Vargas Llosa utiliza el humor en todas sus formas, desde el humor negro hasta los juegos de palabras y el humor físico ("slapstick"). Quizás esta característica haya despertado el interés de profesionales de otros medios artísticos (cine, teatro) por realizar adaptaciones de la obra. Pero estas producciones no siempre han sido fieles al espíritu crítico de la novela. La obra de teatro homónima escrita por J. Armas Marcelo, J. Olivares y A. Ussia y producida en España en 1996, por ejemplo, recoge solamente el humor cómico fácil y evita la lectura social que hace Vargas Llosa de la institución militar en la sociedad peruana y latinoamericana y de las relaciones de autoridad y sumisión en las interacciones humanas, convirtiéndola a la obra en una comedia ligera que podríamos asimilar al "Vaudeville". Cabe decir aquí que el espíritu corrosivo de la novela frente a la institución militar le valió al autor el repudio del Ejército y de la ultra derecha peruana que, durante las elecciones presidenciales, se refería a esa y otras obras para desprestigiar la campaña de Vargas Llosa. Como hemos podido constatar al examinar los discursos predominantes de la novela, en la última sección de esta tesis, esta obra del autor peruano hace una crítica mordaz del mundo representado: denuncia la corrupción, la hipocresía, la sumisión y la obediencia ciega que resulta de la manipulación del discurso hegemónico sobre los sujetos. En cuanto a la adaptación fílmica, valga decir que fue realizada por el propio autor y que se prohibió en el Perú y otros países latinoamericanos. Aunque, según el autor, la película haya sido un fracaso desde el punto de vista técnico, sería igualmente interesante ver de qué manera, es decir en qué aspectos se centró el mismo autor para transformar su novela en película. ¿De qué manera, por ejemplo, los cambios o

transformaciones de la película inciden en la producción del efecto ideológico de la novela? Creemos que esta tesis puede ser un aporte para futuros trabajos en ese sentido.

En el primer capítulo de esta tesis hemos establecido el mosaico de los materiales constituyentes de la novela y de los discursos que forman el "rumor social". Un examen rápido de esos materiales deja ver el tratamiento que reciben: la sistemática transgresión o subversión de esos materiales nos ha dado una primera pista de interpretación de la producción de sentido y de la perspectiva ideológica de la novela que apuntan hacia una crítica mordaz de la sociedad representada en el mundo novelesco. La presencia de la ironía en la novela se hacía sentir ya en esta primera parte de nuestro análisis, y particularmente en el estudio que realizamos sobre la parodia de los documentos militares. Un elemento que se destaca de ese estudio es la posición distanciada y elevada del autor/autor-implícito hacia todos los personajes, posición que determina a su vez la del lector-implícito que se sitúa entonces en una complicidad irónica con el autor.

La carga irónica se observa desde el primer acercamiento a la problemática de la identidad del protagonista a partir del análisis onomástico que realizamos en la primera parte del segundo capítulo. Efectivamente, las varias connotaciones que se puede encontrar en el nombre del capitán contribuyen a su ridiculización y consecuente degradación irónica. Si consideráramos junto con el suyo todos los nombres que aparecen en la novela, no habría ni un solo personaje que escapara a la burla: el lector puede difícilmente identificarse con esa cantidad hiperbólica de personajes cuyo nombre contiene la letra "p" y/o "ch", como Pochita, Chuchupe, Chupito, Pechuga y Pichuza, o que simplemente suenan cacofónicos y ridículos como Sinforsoso Caiguas y Nepomuceno Quilca, sin hablar de las connotaciones que

llevan algunos de éstos y otros nombres. Consecuentemente, se sitúa casi automáticamente por encima de ellos y "comunica" irónicamente con el autor implícito, un narrador irónico que también toma una posición de superioridad respecto a los personajes. Luego, al examinar al protagonista desde una perspectiva dialógica, nos damos cuenta, contrariamente a lo que mantiene la crítica, de que existe efectivamente cierta profundidad psicológica en el protagonista pues se produce en él una especie de toma de conciencia que lo llama a preguntarse sobre las transformaciones que se produjeron en su identidad. Sin embargo, difícilmente se puede establecer que se trata de un personaje realmente dialógico si lo comparamos con los personajes que para Bajtín merecen tal apelación -por ejemplo los de Dostoïevski analizados por el crítico ruso, que son personajes torturados por las distintas voces que los penetran y que forman parte del imaginario social en que interactúan con otros. Otro indicio de que existe cierta profundidad en Pantaleón es la dimensión onírica. Varios críticos sostienen que los sueños agregan "una dimensión nueva: la de las capas profundas de la conciencia [y revelan] facetas complementarias de la psicología del personaje" (Boldori de Baldussi, 134).

En la segunda parte del capítulo dos, hemos profundizado el análisis del personaje principal mediante una teoría poco usada en este contexto: el proceso de atribución. Hemos visto que el proceso de atribución funciona a partir de frases sencillas que tienen como núcleo central el verbo ser y que usamos a diario sin necesariamente darnos cuenta del efecto que pueden tener. Puesto que la atribución se abstrae del contexto, o dicho de otra manera, se basa en una concepción monológica o esencialista del mundo, resulta en la creación de una identidad percibida como fija, lo cual equivale a una cosificación del sujeto y a un control por parte del atribuidor (la instancia de poder) -que en el caso de nuestra novela son los jefes militares- sobre los comportamientos del atribuido

-que en este caso es el capitán Pantaleón Pantoja-, el "soldado ideal" (que según los mismos atribuidores ni lo es). Podríamos resumir (y reducir) el proceso con una fórmula de tipo matemático básico: sujeto + verbo ser + atributo = objetivación = manipulación.

Aunque hayamos examinado solamente el caso del discurso militar como formador de identidad, no significa que sea el único caso en la novela. Creemos que también se podría estudiar la atribución que formula, por ejemplo, el Sinchi sobre los loreanos como gente sencilla, sana y correcta y la manera en que esta atribución contribuye a la "fachada puritana" que esconde un "corazón corrompido" de la religiosa Iquitos. Notamos ciertos factores que parecen necesarios para que funcione el proceso de atribución sobre Panta: uno es el elemento del poder, esto es el de los atribuidores sobre el sujeto atribuido; otro es la relación que tiene el sujeto con el discurso: en este caso, la atribución ha funcionado porque Pantaleón cree en el discurso con ingenuidad y candor, no toma distancia frente al discurso de sus superiores sobre él y no se da cuenta de la mascarada. Junto con este último factor viene el deseo de adherirse a la atribución y, por lo mismo, de reafirmar los valores dominantes. Lo que no habían tomado en cuenta los jefes militares, ni tampoco el mismo Pantaleón, es el efecto que produciría sobre esa identidad militar-ideal-fija en el mundo de lo mismo, el contacto con el mundo externo, el contacto con el otro, o más precisamente en este caso, el contacto con la otra. Como pudimos constatar, los efectos son significativos, pues implican varios cambios en el comportamiento (supuestamente fijo) del protagonista. Al final vuelve a lo mismo de antes, pero en nuestra opinión, no se puede afirmar que al terminar la novela Pantaleón sea el mismo.

Hemos propuesto también la posibilidad de estudiar con más atención el fenómeno de la reproducción del discurso militar atributivo por Pantaleón

sobre las "visitadoras". Se trataría de determinar hasta qué punto funciona (si es que funciona), cuáles son los efectos y si son los mismos que ha producido el proceso de atribución sobre el protagonista. Si difieren, ¿de qué manera y por qué? Además, sugerimos un estudio del proceso de atribución en la dirección contraria, es decir desde los que no tienen el poder o que no forman parte de la hegemonía hacia los que representan la autoridad y el poder. Es posible que no sea ésta la novela más adecuada para examinar las tácticas de resistencia de los de "abajo" sobre los de "arriba" y la atribución por aquellos sobre éstos; pero dejamos la idea planteada.

Al estudiar el personaje a partir del proceso de atribución pensamos haber abordado una aproximación al análisis de personajes y una temática poco abordada como lo es la formación de identidades y del discurso como formador de identidades. De esta manera, pensamos haber expuesto el funcionamiento de los procedimientos empleados en la novela en su "lectura" de los mecanismos de poder y manipulación discursiva y esperamos haber contribuido a sentar otras bases para estudios más profundos sobre el poder de la palabra.

## BIBLIOGRAFÍA

### PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS

- Armas Marcelo, Juancho, Javier Olivares y Alfonso Ussia. "Pantaleón y las visitadoras." [pieza teatral] Madrid: S.C. Producciones, 1996.
- Armas Marcelo, J. J. "Militares y putas selváticas: *Pantaleón y las visitadoras* (1973)." *Vargas Llosa. El vicio de escribir*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1991. 317-325.
- \_\_\_\_\_. "Pantaleón y las computadoras: una farsa crítica." *La Provincia, Las Palmas*. (1 de julio 1973).
- Armengol, Armando. "Humor in *Pantaleón y las visitadoras*: The Tragedy of Apparent Success." *Perspectives on Contemporary Literature* 7 (1981) : 73-80.
- Blanco, José Joaquín. "La ridiculización del exceso como género eficaz y previsible." *La cultura en México* (18 de julio 1973).
- Boland, R. C. "Mario Vargas Llosa: From *Pantaleón y las visitadoras* to *Elogio de la madrastra*." *Antípodas* 1 (1988): 7-12.
- \_\_\_\_\_. "Pantaleón y las visitadoras: A Novelistic Theory Put into Practice." *Revista de estudios hispánicos* 16.1 (enero 1982) : 15-33.
- Booker, Keith. "Postmodernist Parody and Modernity Exemplification: *Captain Pantoja and the Special Service* and *The Green House*." *Vargas Llosa Among the Postmodernists*. Gainesville: University Press of Florida, 1994. 32-53.
- Campos, Jorge. "Sátira y realidad en Vargas Llosa [*Pantaleón y las visitadoras*]." *Insula* 323 (1973) : 11.
- Castellet, José María. "El *Pantaleón* de Vargas Llosa." *Destino* 1877 (22 sept. 1973) : 34.
- Castro Arenas, Mario. "*Pantaleón y las visitadoras*." *La Prensa* (1 julio 1973) : 19.
- Castro-Klarén, Sara. "Humor y clase en *Pantaleón y las Visitadoras*." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 5.9 (1979) : 105-118.

- \_\_\_\_\_. "Pantaleones y parodias." *Mario Vargas Llosa: Análisis introductorio*. Lima: Latinoamericana Editores, 1988. 97-104.
- \_\_\_\_\_. "The Realm of Parody: Pantaleón and Aunt Julia." *Understanding Mario Vargas Llosa*. Columbia: University of South Carolina Press, 1990. 136-162.
- Coddou, Marcelo. "Proposiciones para una consideración crítica del lenguaje narrativo de *Pantaleón y las visitadoras*." *Nueva narrativa hispanoamericana* 5 (enero-sept. 1975) : 137-157.
- Coleman, Alexander. "The Transfiguration of the Chivalric Novel." *World Literature Today* 52 (1978) : 24-30.
- Colina, José de la. "La noche como fiesta." *Plural* (agosto 1973) : 38-39.
- Dauster, Frank. "Pantaleón y Tirant: Puntos de contacto." *Mario Vargas Llosa*. Ed. José Miguel Oviedo. Madrid: Taurus, 1981. 237-251.  
(publicado previamente en: "Pantaleón and Tirant: Points of Contact." *Hispanic Review* 48.3 (Summer 1980) : 269-285.)
- Davis, Mary. "Mario Vargas Llosa: The Necessary Scapegoat." Ed. Charles Rossman and Alan Warren Friedman. *Mario Vargas Llosa. A Collection of Critical Essays*. Austin: University of Texas Press, 1978. 136-150.
- Enkvist, Inger. "Pantaleón y las visitadoras." *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. Goterna, Kungälv: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1987. 159-180.
- Fletcher, M. D. "Captain Pantoja and the Special Service and the Peruvian Revolution." *Mosaic* 18.3 (Summer 1985) : 49-60.
- Francescato, Martha Paley. "La novela de la dictadura: Nuevas estructuras narrativas." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 5.9 (1979) : 99-104.
- Galaz-Vivar Welden, Alicia. "Pantaleón y las visitadoras o la ironía tragicómica del pequeño teatro del mundo." *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*. Ed. Ana María Hernández de López. Madrid: Editorial Pliegos, 1994. 231-241.
- García Pinto, Magdalena. "Estrategias narrativas y el orden temporal en tres novelas de Mario Vargas Llosa." *Explicación de textos literarios* 11.2 (1982-1983) : 41-56.

- García Sánchez, Franklin. "Entre cine y parodia: *Pantaleón y las visitadoras*". *Estudios sobre la intertextualidad. Ottawa Hispanic Studies* 18. Ottawa: Dovehouse Editions Canada, 1996. 68-112.
- Gerdes, Dick. "Captain Pantoja and the Special Service: The Tragicomedy of a Madcap." *Mario Vargas Llosa*. Boston: Twayne Publishers, 1985. 114-129.
- Gnutzmann, Rita. "*Pantaleón y las visitadoras*." *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*. Madrid: Ediciones Júcar, 1992. 126-131.
- Jones, Julie. "The Search for Paradise in *Captain Pantoja and the Special Service*." *Latin American Literary Review* 9.19 (Fall-Winter 1981) : 41-46.
- Kerr, R. A. "Dreams and Dreamers." y "Choral Characters." *Mario Vargas Llosa: Critical Essays on Characterization*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1990. 87-96; 97-148.
- \_\_\_\_\_. "The Function of Dream Sequences in Mario Vargas Llosa's *Pantaleón y las visitadoras*." *Revista de estudios hispánicos* 20.3 (oct. 1986) : 97-103.
- Kovacs, Katherine S. "The Bureaucratization of Knowledge and Sex in Flaubert and Vargas Llosa." *Comparative Literature Studies* 21.1 (Spring 1984) : 30-51.
- Lewis, Marvin A. "Reading *Pantaleón y las visitadoras*." *Hispanófila* 60 (mayo 1977) : 77-81.
- Lichtblau, Myron I. "Las acotaciones como recurso narrativo en *Pantaleón y las visitadoras*." *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*. Ed. Ana María Hernández de López. Madrid: Editorial Pliegos, 1994. 213-220.
- Lomas, Clara A. "Literatura y sociedad: Crítica de la realidad peruana en tres novelas de Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, *Conversación en la catedral*, *Pantaleón y las visitadoras*." Diss. U. de California, San Diego, 1985. *DAI* 46.5 (nov. 1985) : 1292A.
- Luchting, Wolfgang A. "*Pantaleón y las visitadoras*." *Mario Vargas Llosa: Desarticulador de realidades*. Bogotá: Plaza y Janés, 1978. 141-160.
- \_\_\_\_\_. "Un recurso narrativo como estructura: *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa." *Acta literaria* 9 (1984) : 121-126. (Reimpreso en *Mester* 14.2 (otoño 1985) : 102-108.)

- Manning Lestrade, Patricia. "Pantaleón Pantoja y la Hermandad del Arca." *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*. Ed. Ana María Hernández de López. Madrid: Editorial Pliegos, 1994. 221-229.
- McMurray, George R. "The Absurd, Irony and the Grotesque in *Pantaleón y las visitadoras*." *World Literature Today* 52 (1978) : 44-53.
- Montenegro, Nivia. "El triángulo trinitario de *Pantaleón y las visitadoras*." *Hispanic Review* 53.3 (Summer 1985) : 269-293.
- Morello-Frosh, Marta. "Of Heroes and Martyrs: The Grotesque in *Pantaleón y las visitadoras*." *Latin American Literary Review* (Spring-Summer 1979).
- Oquendo, Abelardo. "Intromisión en Pantilandia." *Textual* 8 (dic. 1973) : 86-89.
- Oviedo, José Miguel. "*Pantaleón y las visitadoras*: Parodia del mundo jerárquico." *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Barral Editores, 1977. 265-284.
- \_\_\_\_\_. "Recurrencias y divergencias en *Pantaleón y las visitadoras*." *Memorias del IV Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana* 1 (1974) : 5-8.
- Perricone, Catherine R. "The Relationship between Theme and Structure in *Pantaleón y las visitadoras*." *La Chispa'81: Selected Proceedings. February 26-28, 1981*. Ed. Gilbert Paolini. New Orleans: Tulane Univ., 1981. 269-276.
- Policarpo, Alcibiades G. "Authoritarianism and Bureaucracy in *Pantaleón y las visitadoras*." Diss. Saint Louis University, 1989. *DAI* 50.3 (sept. 1989) : 696A.
- Richards, Timothy. "The Grotesque in the Contemporary Latin American Novel." Diss. University of Colorado at Denver, 1980. *DAI* 41.8 (feb. 1981) : 3600A.
- \_\_\_\_\_. "*Pantaleón y las visitadoras*: Lo grotesco festivo." *Texto crítico* 12.34-35 (1986) : 243-250.
- Rivera, Francisco. "Postales de Pantilandia o la farsa del hombre." *Imagen*. 96 (1974). 147-150.
- Rodríguez Lee, María Luisa. "*Pantaleón y las visitadoras*." *Juegos psicológicos en la narrativa de Mario Vargas Llosa*. Miami: Ediciones Universal, 1984. 137-156.

- Roy, Joaquín. "Reiteración y novedad de la narrativa de Vargas Llosa en *Pantaleón y las visitadoras*." *Mario Vargas Llosa*. Ed. José Miguel Oviedo. Madrid: Taurus, 1981. 252-261.  
(publicado anteriormente en *Cuadernos hispanoamericanos* 302 (agosto 1975): 467-472.)
- Sánchez Alonso, Rafael. "Pantaleón y el hermano Francisco: En búsqueda de la realidad esencial." *La Chispa '89: Selected Proceedings*. Ed. Gilbert Paolini. New Orleans: Tulane Univ., 1989. 285-295.
- Schweizer, Rodolfo C. "Autoritarismo y falsa conciencia en *La ciudad y los perros* y *Pantaleón y las visitadoras*." *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*. Ed. Ana María Hernández de López. Madrid: Editorial Pliegos, 1994. 297-304.
- Shaw, Donald L. "Humor e ironía en *Pantaleón y las visitadoras*." *Antípodas* 1 (dic. 1988): 61-68.
- Siemens, William L. "Apollo's Metamorphosis in *Pantaleón y las visitadoras*." *Mario Vargas Llosa. A Collection of Critical Essays*. Ed. Charles Rossman y Alan Warren Friedman. Austin: University of Texas Press, 1978. 88-100.  
(publicado anteriormente en *Texas Studies in Literature and Language* 19.4 (1977): 481-493.)
- Trigo, Pedro. "El boom de Vargas Llosa." *Razón y fe* 912 (enero 1974): 89-95.
- Tusa, Bobs. "An Interpretation of Mario Vargas Llosa's *Pantaleón y las visitadoras*." *Revista de estudios hispánicos* 11 (1977): 27-53.
- Vargas Llosa, Mario. "Cómo nace una novela." *Mario Vargas Llosa. Estudios críticos*. Ed. Charles Rossman y Alan Warren Friedman. Madrid: Alhambra, 1983. 1-13.
- \_\_\_\_\_. *Pantaleón y las visitadoras*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 1993.
- Williams, Raymond Leslie. "The Discovery of Humour: *Captain Pantoja and the Special Service* (1973) and *Aunt Julia and the Script Writer* (1977)." *Mario Vargas Llosa*. New York: Ungar, 1986. 93-120.
- \_\_\_\_\_. "The Narrative Art of Mario Vargas Llosa: Two Organizing Principles in *Pantaleón y las visitadoras*." *Mario Vargas Llosa. A Collection of Critical Essays*. Ed. Charles Rossman y Alan Warren Friedman. Austin: University of Texas Press, 1978. 76-87.

(publicado anteriormente en *Texas Studies in Literature and Language* 19.4 (1977) : 469-480.)

\_\_\_\_\_. "Pantaleón y las visitadoras: Un análisis de su sistema narrativo". *Mario Vargas Llosa*. Ed. José Miguel Oviedo. Madrid: Taurus, 1981. 226-236.

Reportajes al autor en periódicos y revistas:

"Mario Vargas Llosa se vuelve risueño con Pantaleón y sus visitadoras" (por José Martí Gómez). *El Correo Catalán* (26 de mayo 1973).

"Con los personajes de Vargas Llosa" (reportaje a personajes reales vinculados con *Pantaleón y las visitadoras*). *Caretas* 479 (10-23 de julio 1973) : 24-27.

MARIO VARGAS LLOSA Y SU OBRA (A PARTIR DE 1972)

Armas Marcelo, J.J. *Vargas Llosa. El vicio de escribir*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1991.

*El autor y su obra: Mario Vargas Llosa*. Madrid: Univ. Complutense, 1990.

Boland, Roy C. *Mario Vargas Llosa: Oedipus and the "Papa" State: A Study of Individual and Social Psychology in Mario Vargas Llosa's Novels of Peruvian Reality: From La ciudad y los perros to Historia de Mayta*. Madrid: Editorial Voz, 1988.

Boldori de Baldussi, Rosa. *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*. Buenos Aires: García Cambeiro, 1974.

\_\_\_\_\_. *Vargas Llosa y sus técnicas desconcertantes*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974.

Booker, Keith. *Vargas Llosa Among the Postmodernists*. Gainesville: University Press of Florida, 1994.

Brody, Robert. "Mario Vargas Llosa and the Totalization Impulse." *Texas Studies in Literature and Language* 19.4 (1977) : 514-521.

Cano Gaviria, Ricardo. *El buitre y el ave fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.

Castro-Klarén, Sara. *Understanding Mario Vargas Llosa*. Columbia: University of South Carolina Press, 1990.

- \_\_\_\_\_. *Mario Vargas Llosa: Análisis introductorio*. Lima: Latinoamericana Editores, 1988.
- Coleman, Alexander. "The Transfiguration of the Chivalric Novel." *World Literature Today*. 52.1. (Winter 1978) : 24-30.
- Díez, Luis Alfonso, ed. *Asedios a Vargas Llosa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.
- Enkvist, Inger. *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. Goterna, Kungälv: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1987.
- Fernández, Casto M. *Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa*. Madrid: Editora Nacional, 1977.
- Gerdes, Dick. *Mario Vargas Llosa*. Boston: Twayne Publishers, 1985.
- Giacoman, Helmy F. y José Miguel Oviedo, eds. *Homenaje a Mario Vargas Llosa*. Madrid: Las Américas, 1972.
- Gnutzmann, Rita. *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*. Madrid: Ediciones Júcar, 1992.
- Harss, Luis y Barbara Dohmann. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- Hernández de López, Ana María, ed. *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*. Madrid: Editorial Pliegos, 1994.
- Kerr, R. A. *Mario Vargas Llosa: Critical Essays on Characterization*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1990.
- \_\_\_\_\_. "Recurrent Modes of Characterization in Mario Vargas Llosa's Fiction." *Hispanófila* 31.1 (1987) : 55-64.
- Lewis, Marvin A. *From Lima to Leticia*. New York: University Press of America, 1983.
- Luchting, Wolfgang A. "Mario Vargas Llosa converted to humor." *Hispania*, 58 (1975) : 216-217.
- \_\_\_\_\_. *Mario Vargas Llosa: Desarticulador de realidades*. Bogotá: Plaza y Janés, 1978.

Martín, José Luis. *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico.* Madrid: Gredos, 1974.

Moner, Michel. *Les avatars de la première personne et le moi balbutiant de La tía Julia y el escribidor. suivi de: La especie humana no puede soportar demasiado la realidad. Entrevista a Mario Vargas Llosa por Roland Forgues.* Toulouse: France-Ibérie Recherche, 1983.

Omaña, Balmiro. "Ideología y texto en Vargas Llosa: sus diferentes etapas." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 26 (1987) : 137-154.

\_\_\_\_\_. "Producción literaria y crítica social en las novelas de Mario Vargas Llosa (1962-1981)." Diss. U. de Maryland, College Park, 1989. *DAI* 49.6 (1989) : 1816A. .

Ortega, Julio. "El otro Vargas Llosa." *Insula*. 332-333 (julio-agosto 1974) : 1, 23-25.

Oviedo, José Miguel, ed. *Mario Vargas Llosa.* Madrid: Taurus, 1981.

\_\_\_\_\_. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad.* Barcelona: Barral Editores, 1977.

\_\_\_\_\_. "Mario Vargas Llosa: maestro de las voces." *Espejo de escritores.* Ed. Reina Roffe. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1985. 148-172.

Pereira, Armando. *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa.* México: UNAM, 1981.

Reverte Bernal, Concepción. *Articulación temática en la narrativa y teatro de Mario Vargas Llosa. Visión del Perú.* Madrid/Melbourne/Auckland: VOX/AHS, 1994.

Rodríguez Lee, María Luisa. *Juegos psicológicos en la narrativa de Mario Vargas Llosa.* Miami: Ediciones Universal, 1984.

Rossmann, Charles y Alan Warren Friedman. *Mario Vargas Llosa. A Collection of Critical Essays.* Austin: University of Texas Press, 1978.

\_\_\_\_\_, eds. *Mario Vargas Llosa. Estudios críticos.* Madrid: Alhambra, 1983.

*Semana de autor. Mario Vargas Llosa.* Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1985.

Setti, Ricardo A. *...sobre la vida y la política: Diálogo con Vargas Llosa y Ensayos y conferencias de Mario Vargas Llosa*. Buenos Aires: Editorial InterMundo, 1989.

Shaw, Donald. "Towards a Description of the Post-Boom." *Bulletin of Hispanic Studies*. LXVI.1 (January 1989): 87-94.

Sommers, Joseph. "Literatura e ideología: La evaluación novelística del militarismo en Vargas Llosa." *Hispanamérica* (1975): 83-117.

Tusa, Bobs M. *Alchemy of a Hero. A Comparative Study of the Works of Alejo Carpentier and Mario Vargas Llosa*. Valencia y Chapel Hill: Albatros e Hispanófila, 1983.

Tussell, Javier. *Retrato de Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Círculo de lectores, 1990.

Vargas Llosa, Alvaro. *El diablo en campaña*. Madrid: El País/Aguilar, 1991.

Williams, Raymond Leslie. *Mario Vargas Llosa*. New York: Ungar, 1986.

Números especiales de revistas dedicados a Mario Vargas Llosa:

*Texas Studies in Literature and Language* 19.4 (1977).

*World Literature Today* 52.1 (1978).

## TEORÍA

### TEORÍA DE LA LITERATURA Y REFERENCIAS GENERALES

Angenot, Marc. *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. Ville LaSalle: Éditions Hurtubise HMH, 1979.

Barsky, Robert F. *Introduction à la théorie littéraire*. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec, 1997.

Barthes, Roland, et al. *Poétique du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

*Dictionnaire des personnages (de tous les temps et de tous les pays)*. Paris: Robert Laffont, 1990.

García-Pelayo y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse ilustrado*. Barcelona: Ediciones Larousse España, 1990.

Makaryk, Irena R., ed. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

Reuter, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris: Bordas, 1991.

### TEATRO / COMMEDIA DELL'ARTE

Geisinger, Marion. *Plays Players & Playwrights. An Illustrated History of the Theatre*. New York: Hart Publishing Company, Inc., 1971.

Nicoll, Allardyce. *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia dell'Arte*. London: Cambridge University Press, 1963.

Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre: termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Paris: Éditions Sociales, 1980

### DIALOGISMO / POLIFONÍA / IRONÍA

Bakhtine, Mikhaïl. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

\_\_\_\_\_. *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

Hutcheon, Linda. "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie." *Poétique* 46 (avril 1981) : 140-155.

Reyes, Graciela. *La polifonía textual*. Madrid: Gredos, 1984.

### ANÁLISIS DEL DISCURSO

Angenot, Marc. "Intertextualité, interdiscursivité, discours social." *Texte 2* (1983) : 101-111.

Foucault, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.

Gómez-Moriana, Antonio. *La subversion du discours rituel*. Longueuil: Le Préambule, 1985.

### DISCURSO / IDENTIDAD / ALTERIDAD / FORMACIÓN DE IDENTIDAD

Berger, Peter y Thomas Luckmann. *La construction sociale de la réalité*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.

Bhabha, Homi K. "The Other Question... Homi K Bhabha Reconsiders the Stereotype and Colonial Discourse." *Screen* 24.6 (Nov.-Dec. 1983) : 18-36.

García-Canclini, Néstor. "Entrada." y "Salida." *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990. 13-25; 329-348.

Imbert, Patrick. "Le processus d'attribution." *Les discours du Nouveau Monde au XIXe siècle au Canada français et en Amérique latine*. Ed. Marie Couillard et Patrick Imbert. Ottawa: Legas, 1995. 43-60.

Johnson, Wendell. "Words and Not-Words." *Mass media and Communication*. Ed. C.S. Steinberg. New York: Hastings House, 1972. 28-43.

Saïd, Edward. *L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

Scarpetta, Guy. *L'impureté*. Paris: Grasset, 1985.

Vallerand, Robert J. *Les fondements de la psychologie sociale*. Boucherville: Gaëtan Morin, 1994.

## IDEOLOGÍA E IMAGINARIO SOCIAL

Althusser, Louis. *Positions*. Paris: Éditions sociales, 1976.

Ansart, Pierre. *Idéologies, conflits et pouvoir*. Paris: Presses universitaires de France, 1977.

Eagleton, Terry. "What is Ideology?" *Ideology*. New York: Verso, 1991. 1-31.

Fernández, Ana María. *La mujer de la ilusión. Pactos, contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires: Paidós, 1993.

Zizek, Slavoj, ed. *Mapping Ideology*. New York and London: Verso, 1994.