

## RELACIÓN POSIBLE EN UNA SITUACIÓN DE GUERRA FRÍA

Departamento del Estado EE.UU.	Comando Unificado EE.UU.	EE.UU. y país Huésped	País Huésped
Comando	Control Administrativo	Dirección por acuerdo entre países	Control Administrativo
Misión diplomática de EE.UU.		Comando Combinado	
Control Operacional	Dirección de Política Exterior y Jefe Coordinador	Control operacional	
US MAAG	Fuerzas de EE.UU. de Operaciones contra Fuerzas Irregulares		Fuerzas del País Huésped

Coordinación

Coordinación

Equipo y Apoyo Consejero

---

*—Fuerzas irregulares,*  
**Documento secreto del Pentágono**  
**Instructivo para combatir la resistencia**

Joseph Sommers

**Literatura e ideología:  
la evaluación novelística del  
militarismo en Vargas Llosa**

---

Durante más de una década, las novelas de Mario Vargas Llosa figuraron en la vanguardia de la literatura latinoamericana, en virtud de su profundización en el potencial de la novela y su búsqueda de nuevos modos de expresión y nuevas interpretaciones de la realidad latinoamericana. Este trabajo se propone examinar y comparar sus novelas *La Ciudad y los perros* (1963)<sup>1</sup> y *Pantaleón y las visitadoras* (1973)<sup>2</sup>, primera y última respectivamente, teniendo en cuenta una serie de interrogantes.

El núcleo fundamental de dichos interrogantes lo constituyen las actitudes y la base ideológica con las que el escritor enfrenta tanto a la sociedad como a la literatura. ¿Hasta qué punto podemos encontrar manifestaciones de la base ideológica en los textos literarios o en la misma disposición formal de las obras? ¿En qué medida los procesos históricos, en primer lugar, y más específicamente, los de la historia literaria, afectan las relaciones entre forma e ideología?

Ahora bien, teniendo en cuenta estos interrogantes, la búsqueda de respuestas, en su esencia, yace claramente en el análisis comparativo de los dos textos de Mario Vargas Llosa, cuyo enmarque, si se sigue la lógica de las preguntas, debiera realizarse en diversos contextos, a saber: el de la historia de América Latina, el de la tradición literaria y el de la crítica literaria. Quizá un buen punto de partida sería establecer algunos presupuestos acerca de las perspectivas críticas respecto de la literatura latinoamericana.

## I

La etapa actual de la historia de la novela latinoamericana parece ser de transición, y quizá constituya un memento propicio para la evaluación retrospectiva. Ya que estamos ante el final del "boom", conviene ver su cronología y determinar sus logros y límites, desarrollando un proceso de desmitificación mediante un procedimiento crítico.

Conscientes del marco histórico latinoamericano, muchos estudiosos examinan el crecimiento literario a través del tiempo, intentando trazar un esbozo de las complejas relaciones entre los procesos históricos y la producción del arte y la literatura. Es decir, por

---

<sup>1</sup> La edición que será citada en este trabajo es la de Populibros, Lima, 1967

<sup>2</sup> La edición que será citada en este trabajo es la de Barral, Barcelona, 1973.

ejemplo, los cambios estructurales, económicos y sociales generados por el impacto de la segunda guerra mundial en América Latina podrían muy bien tenerse en cuenta como ejes fundamentales en la conformación del escenario de la nueva novela. En un sentido más inmediato, y sin implicar una suerte de ecuación de fácil mecanismo entre el proceso político y la creación literaria, resulta interesante destacar que, en gran medida, la nueva novela puede ser considerada como un corpus narrativo producido entre el triunfo de la revolución cubana en 1959 y el derrocamiento del frente popular chileno en 1973.

En el dominio de la crítica literaria, el surgimiento de la nueva novela estimuló dos tendencias importantes y más o menos contradictorias. Una de ellas, en una especie de corriente posformalista, introdujo nociones de la crítica mítica (o arquetípica) combinada con los preceptos del estructuralismo. Previsiblemente, esta tendencia sirve al propósito de aquellos críticos cuya mayor preocupación es demostrar la universalidad, sofisticación y modernidad de la novela latinoamericana, y aplicar a la misma los criterios, recursos y patrones literarios de Graves, Frye, Lévi-Strauss y Barthes. Precisamente de esos críticos (y de los escritores mismos, incluyendo a Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa) surgieron los conceptos del escritor como creador autónomo, del autor como creador de mitos, y del escritor como responsable, en primer lugar, de las demandas del lenguaje. La otra tendencia (y no hace falta señalar que existen numerosos ejemplos de interpretación entre ambas proposiciones) se puede observar en aquellos que vinculan el examen de la literatura al estudio de la sociedad. Dentro de este grupo, están quienes destacan fundamentalmente la función social *activa* de la literatura para evaluar su interpretación de la sociedad. Otros estudian la literatura en un contexto sociológico más amplio, para canalizar tanto el proceso creativo, como las complejidades del impacto literario, teniendo en cuenta desde el proceso de producción, distribución y consumo de la literatura, hasta el estudio de las normas institucionales relacionadas con la crítica literaria.

El presente estudio intenta contribuir a este segundo esfuerzo socialmente orientado, a partir de la hipótesis de que las perspectivas más sólidas, a la larga, requerirán de la justificación de estudios intensivos de los textos y problemas particulares. Otra hipótesis de este trabajo es el supuesto de que una novela, por definición, comunica un conjunto de valores, una postura, una estimación de prioridades que conciernen a la conducta y capacidad humanas, respecto del hombre, de la sociedad y de las categorías que posibilitan su comprensión.

Ahora bien, en última instancia, para precisar estos valores es necesario medirlos a la luz

de los dos procesos esenciales de la historia social latinoamericana: por un lado, la contienda de clases sociales, y por otro, las intromisiones por parte de las fuerzas del imperio. Es a esta totalidad de valores en la obra (valores que casi nunca se dan directamente o sin contradicción), medidos de esta manera, a la que aquí denominamos *ideología*.

## II

Si bien es cierto que el estudio de una determinada obra literaria debe involucrar el examen riguroso del texto mismo, este examen no puede, y por cierto no debiera, ignorar el hecho de que el texto, producido en un medio específico en un momento dado de la historia, de un modo u otro, directa o indirectamente, traduce en términos literarios la respuesta del autor a la experiencia vivida. Puesto que la experiencia vivida, en última instancia, sólo es comprensible cuando se la inscribe en el marco histórico y social, para abordar novelas como *La ciudad y los perros* y *Pantaleón y las visitadoras*, es necesario tomar en cuenta la interacción entre estos textos y sus contextos. Por lo tanto, resulta interesante señalar que, mientras ambas novelas tienen como espacio literario al Perú en la década de 1950, *La Ciudad y los perros*, se escribió en 1962, inmediatamente después de la contundente derrota en Cuba del corrupto ejército de Batista a manos de las fuerzas guerrilleras de Fidel Castro. Este fue el periodo en América Latina (1956-62) en que por un lado, fueron derrocados caudillos de mano dura, respaldados por fuerzas militares represivas (Batista en Cuba, Pérez Jiménez en Venezuela, Rojas Pinilla en Colombia, Odría en Perú), y por otro, regímenes liberales, pero claramente oportunistas, se apresuraron a llenar el vacío político resultante, apoyándose en un vago proceso democrático, en una clase media momentáneamente benigna y en la promesa de ayuda de la Alianza para el Progreso llevada a cabo por Kennedy. Fue también el periodo de la malograda aventura militar de Bahía de Cochinos (1961) y la traumática tensión (1962) de la crisis de proyectiles en Cuba. Mientras América Latina asistía a la sorprendente capacidad de consolidación del gobierno revolucionario de Cuba, en Perú, los militares tradicionales, en el momento de creación y publicación de *La ciudad y los perros*, afirmaban su habilidad para controlar el proceso político al impedir que Haya de la Torre y la APRA tuvieran acceso a la presidencia. Sin embargo, en numerosos países del continente, aunque no en Perú, parecía abrirse un espacio dentro del cual podía operar la izquierda política, que por ese entonces, podría afirmarse, involucraba desde el liberalismo venezolano hasta el radicalismo revolucionario de Cuba.

La recepción pública de *La ciudad y los perros* demostró su significado político. Como respuesta al hecho de que la novela fuera distinguida con un importante premio en España, los líderes militares que dirigían el Colegio Leoncio Prado en Lima (la escuela militar a la cual asistió Vargas Llosa y donde se desarrolla la novela) convocaron una asamblea especial a la cual fueron invitados los ex-alumnos, y en la que se quemaron ejemplares de la novela.

En lo que respecta a la historia literaria, vale la pena señalar que los quince años que precedieron a la aparición de *La ciudad y los perros* habían sido testigos del proceso de modernización de la novela latinoamericana. De uno u otro modo, autores como Asturias, Carpentier, Rulfo, Onetti, Borges, Mallea, Rojas, Revueltas y Yáñez, habían comenzado a trascender la clásica narrativa regional de fines de la década de 1920 y la siguiente. Pero la nueva novela como tal no alcanzó su "punto de despegue", su periodo de florecimiento y vigencia, hasta la década de 1960. En un espacio de pocos años, aparecieron novelas como *La ciudad y los perros* (1963), *La muerte de Artemisa Cruz* (1962), *Rayuela* (1963), *Cien años de soledad* (1967), *Sobre héroes y tumbas* (1961) e *Hijo de hombre* (1959), que concentraron la atención del público sobre un nuevo grupo de escritores. Pese a la diferencia de edades y experiencias, estos novelistas parecían combinar en forma novedosa, desafiante y sin precedentes, una serie de cualidades que les permitía resolver las viejas dicotomías. Estos autores parecían manejar las tradiciones y técnicas europeas sin perder de vista su perspectiva latinoamericana. Mostraban asimismo su capacidad para escribir obras altamente elaboradas y técnicamente innovadoras que, en forma paralela, resultaban incisivamente críticas en sus implicaciones sociales y filosóficas. Además, en su abierto compromiso político con la revolución cubana, parecían encarnar una coherencia entre las esferas públicas y creativas de la actividad literaria. *La ciudad y los perros* coincide con la llegada y la búsqueda de reconocimiento de la nueva novela.

### III

Es necesario, por tanto, realizar un examen detenido de las dos novelas, sobre la base teórica de que el análisis crítico de sus idiosincrasias literarias proporcionara las claves para sus significados y disposiciones ideológicas. La hipótesis subyacente es que habrá cierta conexión o relación entre los juicios comparados, que afortunadamente surgirán, y las diferencias discutidas anteriormente, en los contextos totales que rodean la producción de cada novela.

## *Técnicas narrativas*

*La ciudad y los perros* es una novela más compleja de lo que podría deducirse de la lectura de los estudios críticos centrales en problemas tradicionales tales como, la estructura, lo ritual, el determinismo, la crítica social, la moralidad y el existencialismo.<sup>3</sup>

Superficialmente, se trata del inquietante drama de la lucha por la supervivencia que sostiene un grupo de muchachos en el crisol de una escuela militar en Lima.

El modo y la secuencia narrativos están ingeniosamente disfrazados. La narración lineal, por ejemplo, esta remplazada por una serie de capítulos fragmentados, que oscilan entre el pasado y el presente, y cuyo punto de vista narrativo —directo o indirecto— alterna entre los tres personajes centrales y un personaje secundario, que precisamente por ser un retrasado mental (recuerda a Benjy en *The Sound and the Fury* de Faulkner), funciona como un narrador verosímil.

Por otra parte, hay un énfasis en la individualización del personaje a través de escenas retrospectivas y del monólogo interior que ayuda a desarrollar los antecedentes formativos específicos y las idiosincrasias personales de los personajes principales. Uno de ellos es Alberto, el introspectivo hijo de la clase media alta limeña, lleno de resentimiento hacia su padre libertino e hipócrita, y hacia su quejosa y religiosa madre. Alberto, un marginal, se defiende de los rapaces grupos de cadetes en virtud de su ingenio. En forma irónica, su afición a escribir encuentra una salida a través de la pornografía, cuya utilidad le permite ser un espíritu independiente en el mundo del Colegio Militar Leoncio Prado. Un segundo personaje es Ricardo, cuya pasividad, debilidad y consecuente vulnerabilidad se resumen en su apodo, *El Esclavo*. Físicamente débil, producto de una madre reblandecida que ha sido maltratada y abandonada, Ricardo es enviado a la escuela militar por su padrastro —que ha vuelto— para que reciba el bautismo de la virilidad. El tercer cadete, quizá el más importante, es *El Jaguar*; nuevamente, el apodo es una clave de la personalidad. Su capacidad para la autodefensa y para el ataque salvaje reconoce su origen en una infancia de pobreza, que le exige adecuarse tempranamente a las duras realidades del submundo de la

---

<sup>3</sup> Entre los muchos estudios que he encontrado esclarecedores están los siguientes: 1] Rosa Boldori, *Mario Vargas Llosa y la literatura en el Perú de hoy*, Ed. Colmegna, Santa Fe, Argentina, 1969. 2] Alberto Escobar, "Impostores de si mismos". *Revista de Cultura Peruana*, 2, julio de 1964, pp. 119-25. 3] Jorge Lafforgue, "*La ciudad y los perros y la novela moral*". *Nueva novela latinoamericana*, I, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1969, pp. 209-40. 4] George McMurray, "The Novels of Mario Vargas Llosa". *Modern Language Quarterly*, XXIX, 3, septiembre de 1968, pp. 329-40. 5] Nelson Osorio Tejeda, "La expresión de los niveles de realidad en la narrativa de Vargas Llosa". *Asedios a Vargas Llosa*, Luis A. Diez (ed.), Ed. Universitaria, Santiago, 1972, pp. 67-88. 6] José Miguel Oviedo, *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*, Ed. Barral, Barcelona, 1970. 7] Ángel Rama, "Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los cerros*". *Literatura y Sociedad*, I, Buenos Aires, octubre-diciembre de 1965, pp. 117-21. 8] Emir Rodríguez Monegal, "Madurez de Vargas Llosa". *Homenaje a Mario Vargas Llosa*, Helmy F. Giacomani y José Miguel Oviedo (ed.), Ed. Anaya, Madrid y Nueva York, 1972, pp. 47-67.

barriada de Lima.

No obstante, *La ciudad y los perros* no es, en manera alguna, una novela estática e introspectiva de análisis de personajes. Es la experiencia de los cadetes en sus reacciones hacia la escuela militar lo que revela a los personajes. Además, estas experiencias están narradas en forma fragmentada, centrándose en primer lugar en el robo de las preguntas del examen, y luego, en el asesinato de Ricardo que surge como consecuencia. La secuela del asesinato, con sus genuinos rasgos de novela de detectives, da lugar a un epílogo en que la consecuencia humana aparece con irónica ambivalencia.

Si no es una novela de análisis de personajes, ¿cuál es entonces el efecto de la técnica narrativa más característica, es decir, la de retener la identidad de uno de los narradores? El final de la novela obliga al lector a realizar un nuevo examen de la misma, ya que arroja nuevas luces sobre el comienzo. El sensible narrador de las primeras secuencias del tierno amor preadolescente por Teresa resulta ser *El Jaguar*, quien protagoniza también las escenas de crueldad y violencia narradas en marcos alternantes, aun cuando cronológicamente en un momento dado se ubican varios años más tarde.

El reexamen ilumina para el lector una serie de significados irónicos que serán discutidos más adelante. Lo que importa aquí es que la reordenación de las tres etapas de la formación de *El Jaguar* (precolegio, colegio, poscolegio, o preadolescencia, adolescencia, primera edad adulta) implica una búsqueda de coherencia que sólo se puede alcanzar examinando el desarrollo del personaje en dos marcos: uno es el proceso sociohistórico por el cual las fuerzas sociales, simbólicamente representadas en la escuela militar, influyen sobre los conocimientos, acciones y valores de los muchachos; el otro, es el escenario arquetípico de la adolescencia con su concomitante serie de rituales tales como el proceso de imitación y la lucha por la identidad individual.<sup>4</sup>

### *Estructura*

En su sentido más amplio, la esencia de la novela resulta conocida: la formación de los adolescentes. El marco de experiencias de esta formación es el proceso educativo, cuya narración ordena la trama. Significativamente, el contenido y la forma de la educación son militares. Este hecho, articulado con la idea de que la escuela militar, el Colegio Leoncio Prado, con su cuerpo de estudiantes escogidos en las regiones, clases y grupos culturales fundamentales (la excepción en esta última agrupación es el indio), constituye una especie

---

<sup>4</sup> Esta observación fue hecha por José Miguel Oviedo, op. cit., p. 108.

de muestrario nacional y produce una temática matriz en la novela: el cuestionamiento crítico de los valores militares que funcionan como una metáfora para los de la moderna sociedad Peruana.

En forma paralela a la estructuración de la trama y la presentación del personaje subyacen diversos estratos de ironía. Por ejemplo, en un nivel, el proceso educacional trae como consecuencia la pérdida de la inocencia juvenil, en la medida en que las sensibilidades de los muchachos están expuestas a la dureza de la disciplina autoritaria, la degradación sexual y la hipocresía oficial.

En otro nivel, este proceso educacional significa la adecuación de la personalidad a la realidad nacional circundante. En este sentido, las funciones del sistema educativo corresponden a las que fueran identificadas por Ivan Illich: iniciación, adoctrinación y certificación.<sup>5</sup>

Y si la realidad nacional es represiva —tal como la interpreta Vargas Llosa—, cada etapa de ajuste social implica, irónicamente, la sujeción a experiencias que desde la perspectiva de cualquier serie de normas positivas deben ser clasificadas como antisociales. Así, por ejemplo, los cadetes más antiguos de la escuela someten a los muchachos recién llegados a una serie de abrumadores ritos. Simbólicamente, los muchachos, llamados "perros", son obligados a imitar animales. Al igual que la imitación, que se realiza tanto en términos concretos como a nivel de un proceso simbólico más amplio que incluye la iniciación social, sexual y moral, también el proceso de adoctrinamiento aparece, en varios niveles. La doctrina más inmediata que allí se imparte contiene nociones tales como la necesidad de autoridad jerárquica, el valor de la disciplina, y el incuestionable rol del ejército como defensor del honor nacional.

Finalmente, la constancia de dicho proceso se manifiesta en la marca social o "etiqueta" que queda impresa en los muchachos cuando entran en la sociedad hacia el final de la novela. Todos ellos no solo han sido moldeados, sino que detentan efectivamente las credenciales de graduado de la escuela, lo cual significa —desde el punto de vista de la sociedad— que, cualquiera sea su futura carrera, se hallan acreditados desde el comienzo para constituirse en promisorios "ciudadanos". En este nivel, la ironía se incrementa en el epílogo mediante la puntualización del ajuste social final de *El Jaguar*, que es quien, de los tres protagonistas, realiza el cambio significativo, al pasar de un origen social de pobreza y criminalidad a la condición de respetable empleado de banco y miembro de la baja clase media. De manera

---

<sup>5</sup> Peter Sehrag, "Ivan Illich: The Christian as Rebel". *Saturday Review*, 19 de Julio de 1969, p. 18.



irónica, es él quien en términos morales ha cometido el acto más destructivo: el asesinato. Y en una especie de doble lazo irónico, este final aparentemente feliz sólo puede tener un significado negativo más profundo, pues su nueva respetabilidad es la de constituirse en miembro de una sociedad no respetable.

Otro nivel de ironía reside en la formación del hombre y el concepto de hombría. Muchos de los cadetes han sido enviados a la escuela por padres que no estaban seguros de que sus hijos poseyeran las cualidades de afirmación, agresividad y orgullo de masculinidad deseadas. Al final de la novela, los jóvenes han pasado por experiencias que incluyen el castigo físico arbitrario del más débil por el más fuerte, del joven por el más experimentado, y del que pertenece a las capas más desposeídas por el más poderoso. Por otra parte, se les ha estimulado a trabar relaciones con prostitutas, a participar en competencias de masturbación y hasta a ensayar autos de sodomía. Como resultado, han llegado a aceptar, en su conjunto, las nociones de vida adulta que caracterizaron las relaciones de sus padres.

Además de este estrato irónico, que estructura permanentemente nuestra aprehensión de la novela, está la estructuración espacial que tiene asimismo un significativo efecto modelizante sobre el contenido novelístico subyacente. El título mismo de la novela sugiere la yuxtaposición de dos mundos físicos: Lima y la escuela militar. Así como las secuencias narrativas alternan entre la vida en el colegio y las experiencias pasadas y presentes en diversas zonas de Lima, también en el nivel abstracto del tema hay interrelaciones orgánicas entre el microcosmos que es la escuela y el cosmos que la rodea, que resulta ser, en diferentes niveles, Lima, Perú, la sociedad adulta y la realidad. Ángel Rama ha señalado que entre el mundo del militar y el de los estudiantes no hay una oposición real, sino que por el contrario, este último adopta el sistema de valores y de organización del primero.<sup>6</sup> Esta noción también puede aplicarse a la relación entre el colegio —en todos los niveles, desde los estudiantes a los oficiales y la sociedad en su conjunto.

Por lo tanto, en muchos aspectos, la escuela puede considerarse como la esencialización del mundo exterior. Lima funciona no sólo en términos de las escenas nostálgicas, detalladas y finalmente esbozadas de los diferentes barrios, sino también como el conglomerado de instituciones que conforma el sistema social imperante. Éstas poseen los rasgos característicos del origen de clase, que se manifiestan en las descripciones del *lumpen* pauperizado del barrio de Bellavista, que difiere de Magdalena Nueva, área de la familia de baja clase media de Ricardo, y de Miraflores, el elegante vecindario de alta clase media de Alberto. La

---

<sup>6</sup> Ángel Rama, op. cit., p. 119.

relación entre la escuela y la ciudad es de simbiosis e interpenetración, más que de oposición o contraste.

### *Sistema de valores*

Si se consideran las particularidades a través de las que se presenta la experiencia humana en la novela, emerge una serie de significados que más que incorporarse a una concepción del mundo unificada, se combinan en una suerte de amalgama, o de tenue encubrimiento de dos perspectivas ideológicas distintas: la crítico-social y la personal-existencial-arquetípica.

A] Por un lado el escenario y la estructura de la novela crean un marco que sirve al análisis de crítica social. *La ciudad y los perros* no sólo es una novela que lamenta la degradación y deshumanización de la juventud, sino que constituye al mismo tiempo un examen literario de por qué esto es inevitable, dado el sistema social en el que se desarrolla. La experiencia humana en la novela está profundamente afectada por la circunstancia social: en efecto, críticos inteligentes como Rosa Boldori llegan (innecesariamente, como trataremos de explicar más adelante) a la conclusión de que *La ciudad y los perros* es una novela determinista. Ciertamente, se trata de una aguda interpretación de las relaciones de clase, de las instituciones sociales y de los consiguientes valores sociales, elementos todos que forman parte de la urdimbre y trama de la textura literaria de Vargas Llosa.

El Perú de los tiempos modernos, visto a través del prisma de Lima, es el escenario de una lucha de clases en que los habitantes de las escalas sociales más bajas, ya sean soldados semialfabetos, mujeres empobrecidas (la tía de Teresa, la madre del *Jaguar*), o parias sociales marginalizados (el hermano del *Jaguar*, el hermano del *Boa*, el flaco Higuera), están peleando por la sobrevivencia contra suertes adversas. Está claro que sus vidas exhiben los impactos combinados de la miseria, la educación inadecuada, la total ausencia de movilidad social y las instituciones corruptas.

En comparación, el grupo medio superior, tipificado por los padres de Alberto, vive una vida de actividad y de desahogo económico programado, basados en el status social, en la participación en el club, la influencia social y la dependencia de Estados Unidos en cuanto a educación y valores tecnológicos. La transitoria referencia a la presencia extranjera se revela en una embajadora "gringa", que es objeto de un excesivo respeto y adulación por parte de los coroneles que dirigen la escuela militar.

El sistema de valores que acompaña a este grueso esbozo de las relaciones sociales está

implacablemente expuesto para que el lector lo organice. Tomado en su conjunto, equivale a un enjuiciamiento por parte de Vargas Llosa del sistema social del Perú de Odría. Por un lado, junto a las estratificaciones sociales hay un concomitante desprecio del pobre por parte del rico. Un ejemplo de ello es la pregunta de Marcela a Alberto, al final de la novela, cuando él ha regresado al seno de Miraflores, refiriéndose a si se había sentido avergonzado cuando caminaba en público con Teresa: ¿No te daba vergüenza?" (p. 329).

Asimismo, el impacto de los prejuicios raciales y regionales que los jóvenes adquieren como parte de la "sabiduría" de la educación militar resulta especialmente significativo. Vallano, el cadete mulato, es objeto de numerosas humillaciones, referidas a su raza, así como también el serrano Cava. El recelo hacia el serrano por parte del residente de Lima está vinculado al problema racial, aun cuando el objeto del desprecio es un mestizo, y no un indio. Así, el Boa rechaza a los montañeses por extraños y por sus similitudes físicas con los indios:

[...] cómo me chocó cuando entré aquí, la cantidad de serranos. Son más que los costeños. Parece que se hubiera bajado toda la puna, ayacuchamos, puneños, ancashinos, cuzqueños, huncaínos, carajo, y son serranitos completitos, como el pobre Cava. En la sección hay varios, pero a él se le notaba más que a nadie. Qué pelos. No me explico cómo un hombre puede tener esos pelos tan tiesos. Me consta que se avergonzaba (p. 197).

El sentimiento de nacionalidad que los muchachos adquieren en el Colegio se sustenta en una noción superficial del patriotismo, definido en términos de héroes nacionales muertos, como el omnipresente general Leoncio Prado, o en un odio bastante indefinido hacia los enemigos nacionales, Ecuador y Chile. Por otro lado, así como la presencia de la embajadora, también la imagen de Estados Unidos impone respeto, en tanto alto depositario de la educación profesional y tecnológica, claves para el éxito nacional. Finalmente, los muchachos han pasado de un estado de inocencia incontrolable e impredecible, a otro de aceptación más sabia y cínica de la jerarquía, la autoridad y la masculinidad. Es aquí donde Vargas Llosa logra desarrollar con mayor eficacia el modelo militar para transmitir su crítica demoledora. La plétora de imágenes que establecen ecuaciones entre la conducta humana y la conducta animal constituye una de las técnicas del autor para subrayar literariamente el proceso de deshumanización.

En primer lugar, el carácter predominantemente implícito de gran parte del análisis, y en

segundo lugar, el hecho de que la novela se aparte de la narrativa lineal convencional de la ficción de protesta social, exigen del lector la puesta en perspectiva de los significados críticos más amplios, en la medida en que los mismos yacen muy por debajo de la superficie narrativa y reforzados por los niveles de ironía planteados anteriormente. Vale decir que dichos significados no aparecen en forma tan manifiesta como en la novela de protesta convencional. Pero la profundidad y la fuerza de la interpretación crítica del Perú moderno de Vargas Llosa pueden considerarse como un modelo para el estudio de la narrativa de análisis social.

B] Por otra parte, en virtud de la complejidad del análisis social y del carácter convincente del cuadro de opresión, injusticia y decadencia resultantes, surge el interrogante respecto del potencial humano para reaccionar. ¿Es tan poderoso el conjunto de las fuerzas institucionales negativas como para moldear y condicionar cualquier posible movimiento hacia la contestación o la reivindicación? ¿O hay, en efecto, una dialéctica enclavada en la novela a través de la cual la capacidad y la forma de respuesta de los victimizados están al menos sugeridas? Si no, entonces el juicio de Rosa Boldori parecería justificado.

La postulación esencial de la novela, en el plano de su fundamentación ideológica, consiste en la imposibilidad del hombre de superar los condicionamientos del medio social y geográfico, en su *determinismo ambiental*, cuyas características ya fueron descritas. Esta circunstancia despoja a los protagonistas de todo rasgo heroico, los devuelve a su limitada condición de hombres humillados, condenados a vivir sin pensar, a hundirse en la costumbre.<sup>7</sup>

Al parecer, se trata de que Vargas Llosa, sin duda, se ha preocupado por estos problemas, pero su presentación literaria respecto de la respuesta humana no está formulada en los mismos términos en que articuló el problema.

En las formas y el marco de su desarrollo de personajes, en su elección de epígrafes e iluminación de ciertos temas a través de las experiencias de sus personajes centrales, en su hincapié cuando se trata de estos personajes, en las ironías morales (en comparación a las sociales), tanto como en la significación moral de la acción y las elecciones, Vargas Llosa tiende a mostrar una mínima capacidad de respuesta humana. Se trata siempre de un nivel personal, individual, aun cuando las hostiles condiciones a las que los personajes responden

---

<sup>7</sup> Rosa Boldori, op. cit., p. 46.

son de naturaleza social e institucional. *La ciudad y los perros* escapa al total pesimismo de la novela determinista, pero sólo postula los temas del existencialismo basados en la moralidad y el individualismo convencional del escritor de clase media.

En el desarrollo y presentación de los tres protagonistas adolescentes, Vargas Llosa pone un énfasis considerable en el análisis psicológico.<sup>8</sup> Ricardo, por ejemplo, se presenta al lector como un clásico ejemplo en que predominan los términos edípicos freudianos. Si se recomponen los fragmentos referidos a Ricardo, narrados en tercera persona, se obtiene el retrato de un muchacho físicamente débil y dependiente de una madre protectora. El modo de la presentación es el del estudio de un caso psicológico, con raíces edípicas, narrado desde fuera, con énfasis en la crónica y describiendo las pautas de comportamiento del muchacho, particularmente en términos de pasividad cuando se enfrenta a la agresión, de desvalimiento en situaciones sociales, y de dependencia respecto de los favores de compañeros más fuertes.

El modelo de presentación de Alberto es diferente en cuanto al énfasis y al modo narrativo. Las escenas retrospectivas de la niñez, que parecen ser análogas a las de los años de niñez de Ricardo, se centran en un temprano proceso de socialización relativamente feliz, con los amigos de infancia de Alberto en el barrio de alta clase media de Miraflores. Sólo secundariamente percibimos que la red de relaciones sociales, especialmente durante los años de noviazgo adolescente, están impregnadas de los valores de clase que gobiernan las rígidas convenciones sociales implicadas. En el caso de Alberto, esta conciencia de clase y de convención proviene en primer lugar de la familia, y es en su familia donde vemos la fuente de su infelicidad y falta de estabilidad.

El uso narrativo del flujo de conciencia, Mónica empleada sólo en el caso de Alberto, subraya la complejidad de su traumática adolescencia. El resentimiento contra el galanteo de su padre, la culpa por los sufrimientos de su madre, y un propio deseo sexual de visitar a una prostituta, son los pensamientos que giran en forma simultánea en su mente, en el primer capítulo de la novela, donde se lo ve *in situ*, en el colegio.

Es el caso de Alberto en el que el perfil psicológico alcanza un grado de coherencia mayor entre los factores sociales tales como conceptos de clase, presiones paternas, conciencia adolescente de la sexualidad, y las dudas personales, fantasías y represiones. La trayectoria final de Alberto es significativa tanto en términos personales como sociales. Sus

---

<sup>8</sup> José Miguel Oviedo desarrolla una interesante discusión de los puntos de vista desde los cuales son narradas las experiencias de los personajes tocando en las perspectivas internas y externas, y escenas narradas objetiva y subjetivamente. Su interés y conclusiones, sin embargo, difieren de las de este trabajo. Op. cit., pp. 106-15.

debilidades personales, provenientes en parte de un núcleo familiar inadecuado e inmerso en la corrupción burguesa, son precisamente los elementos que al final lo conducen hacia una reconciliación con su familia, y a la vez, a la sumisión respecto de esa misma corrupción burguesa. En rigor, Alberto es un personaje de individualización altamente definida, cuya personalidad resulta inseparable de los problemas de clase y tipo.

La descripción de *El Jaguar*, el tercer personaje y quizá el más significativo, es notoriamente diferente. Los rasgos de este personaje, que es el único que proviene de una situación de pobreza, no dependen ni de un análisis freudiano ni de la revelación de un complejo personal y de conciencia social a través del monólogo interior. El modo en que es narrado constituye uno de los rasgos distintivos de la novela, puesto que se lleva a cabo en dos líneas narrativas separadas, que permanecen desunidas hasta el final de la novela. Sólo entonces comprendemos que las escenas retrospectivas narradas en una modalidad no emotiva y en primera persona, que cuentan el inocente amor del muchacho por una chica vecina, son las del mismo *Jaguar*, que en un momento posterior de su vida resulta una figura central dentro del código de brutalidad e inmoralidad de la escuela militar. El final de la novela impacta al lector cuando integra ambas secuencias y toma conciencia de la mínima transición que media entre la inocencia de la niñez y la brutalidad de la adolescencia. Esta ironía se incrementa aún más cuando resulta que la crueldad de *El Jaguar* y de su grupo responde, de hecho, a un código: urea serie de normas (contra el informante) basadas en la lealtad al cerrado grupo que ha sido construido, lógicamente, como un mecanismo de defensa contra la crueldad mayor del sistema. Luego entonces, *El Jaguar* emerge como una figura cuya inmoralidad es explicable, si no perdonable. Y así como la segunda fase de la vida, la adolescencia, fue testigo de un agudo desplazamiento de la timidez y la inocencia de su niñez, la tercera etapa, la juventud, que constituye el desenlace de la novela en el epílogo, constituye también un alejamiento radical de la adolescencia. Ahora, ha recuperado su amor de la infancia, Teresa, y en forma inesperada se ha ajustado a un empleo de baja clase media en un banco. El modelo de desarrollo del *Jaguar*, entonces, no muestra un progreso acumulativo a medida que se conforma su experiencia vital. En realidad, el lector percibe, por fin, la sugerencia de una personalidad dividida, arquetípicamente estática, marcada desde el comienzo por la inocencia, la conformidad y la fantasía ensoñadora, por un lado y por una tendencia hacia la brutalidad, la violencia y el machismo, por otro.

El contraste entre Alberto y *El Jaguar*, el joven burgués y el de origen *semi-lumpen*, es significativo. El primero es capaz de meditar sobre la vida y aprender pragmáticamente de sus experiencias. Hacia el final de la novela ha logrado enfrentar la hostilidad de la sociedad

comprendiéndola con inteligencia, pero se ha demostrado moralmente incapaz de oponerse a sus presiones. *El Jaguar*, por su parte, no ha analizado la naturaleza de estas presiones, pero se ha mostrado moralmente fuerte para defenderse a sí mismo, y aun a otros, provisionalmente, sin capitular. El burgués tiene la inteligencia analítica; el joven de la clase obrera tiene el coraje, basado en una primitiva fuerza moral. Ninguna de esas cualidades es suficiente por sí misma.

Las caracterizaciones de Ricardo y *El Jaguar* tienden hacia el tipo de retrato individual, ya sea del edípismo freudiano o del arquetípismo jungiano, que en el fondo subestima la relación entre la realidad psicológica y la realidad social, entre la personalidad individual y el contexto de las estructuras de clases. En la medida en que el sistema narrativo y la articulación de la trama se combinan para acentuar la importancia de *El Jaguar*, comparado con Alberto, esta subestimación resulta aun más significativa.

Asimismo el tema del heroísmo emerge de una formulación individualizada. En algún momento, cada uno de los tres adolescentes (así como el teniente Gamboa) demuestra una capacidad de coraje personal y un deseo de sacrificar el interés personal, aun a riesgo del castigo, a favor de otro. Ricardo, por ejemplo, en un acto de amistad, se atreve a tratar de pasarle las formulas del examen a Alberto. Luego, en un segundo acto de riesgo —que finalmente lo lleva a la muerte— informa sobre el ladrón del examen, habiendo decidido asumir las consecuencias con el objeto de poder dedicarse a un imaginado romance con Teresa. Dada la incapacidad de Ricardo para la defensa propia, su acto constituye una desesperada forma de valentía. Más tarde, Alberto demuestra, sin duda, un valor comparable —aunque en este caso motivado por un sentimiento de culpa— cuando denuncia al Círculo y al *Jaguar* por el asesinato de Ricardo. Y de modo similar, *El Jaguar*, cuando rehúsa denunciar a Alberto, después de comprender que éste ha sido leal a su manera, acepta estoica y valientemente el desprecio de sus compañeros que erróneamente lo hacen responsable.

El hecho es que cada uno de los tres, en uno u otro momento, demuestra nobleza y autosacrificio. En todos los casos, este heroísmo se manifiesta en forma individual, y no obtiene ni reconocimiento ni respuesta solidaria por parte de los otros. La novela revela la capacidad individual de valentía y de trascendencia del yo, pero sólo muestra esta capacidad en individuos que no afectan el nervio social, de manera que sus enfrentamientos trágicos con la corrupción y las convenciones de los militares están restringidas al marco personal.

En consonancia con esta descripción del heroísmo como una cualidad existencial, individual e irrealizada, está el énfasis en el tema de la identidad malograda, una de las

mayores preocupaciones del pensamiento existencial de la década de 1950. Esto es evidente en la cita de Sartre que precede e inicia la novela: "*On joue les héros parce qu'on est lâche et les saints parce qu'on est méchant; on joue les assassins parce qu'on meurt d'envie de tuer son prochain, on joue parce qu'on est menteur de naissance.*" Se postula el heroísmo como una máscara para la cobardía, la santidad como una fachada para el mal, la violencia lúdica como expresión de un genuino deseo de cometer un asesinato. La razón: la imperfección y el estado incompleto, *por definición*, de la personalidad humana. Dadas estas limitaciones, el hombre sólo puede luchar parcial, incompleta e individualmente, por la efímera comprensión de sí mismo.<sup>9</sup>

De modo similar la cita de Nizan ("*J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie*") acentúa la insuficiencia de la condición humana, en este caso de la etapa de la adolescencia. Y el verso del poema de Carlos Germán Belli que preside el epílogo, sirviendo para debilitar todo sentimiento de un (relativo) final feliz ("[...] en cada linaje el deterioro ejerce su dominio") afirma la absurda inevitabilidad de la decadencia humana, sugiriendo un lamento por el individuo cuyo destino es gobernado por un proceso metafóricamente imaginado por el código genealógico. Estos son temas del existencialismo que parecen ser la dolorosa respuesta de Vargas Llosa al dilema del individuo, quien en su inocencia representa al hombre natural en un sentido más amplio.

Un acento existencial más marcado aun surge del modo en que las ironías dramatizadas muy fuertemente por la trama (el asesinato, sus causas y sus consecuencias) y por el sistema narrativo (subrayando la tardía revelación de la trayectoria total de *El Jaguar*) son de naturaleza *moral*. Del asesinato surge un contraste entre códigos morales: el de la sociedad y el de los de abajo. De modo simplificado por supuesto, la jerarquía militar que dirige la vida de los cadetes ejemplifica en forma reducida los rasgos esenciales de un código que pertenece a los que mandan, mientras que el otro es un mecanismo de defensa de los desvalidos. La moralidad individual de un acto homicida se recorta contra este trasfondo. El resultado es enfatizar las clásicas dicotomías morales entre bien y mal, verdad y falsedad, inocencia juvenil e hipocresía adulta.

*La ciudad y los perros*, con su lenguaje profesionalmente pulido, su sensitiva caracterización, su compleja estructura, su ubicación en Lima como centro nervioso nacional,

---

<sup>9</sup> George McMurray, op. cit., también señala la presencia de las nociones existenciales en Vargas Llosa. Sus argumentos y evidencia difieren de los presentados más arriba, puesto que él se centra en nociones como responsabilidad por los actos individuales, impredecibilidad irracional en la conducta de los personajes y relatividad de los códigos morales, encontrando sin duda que la novela está básicamente orientada de modo existencial.



su adaptación incisivamente penetrante de la escuela militar como metáfora del Perú, cambió el curso de la historia literaria peruana. La exploración de Vargas Llosa de este conjunto de temas asociados con la adolescencia asume el carácter de un análisis introspectivo del Perú, un análisis que examina, a la luz de la ironía, las relaciones de clase y poder de una sociedad corrupta. Sin duda, dado el momento histórico —la imposición del control militar sobre el precario proceso electoral—, la intención de *La ciudad y los perros* era orientar la conciencia de su lector hacia la comprensión de las consecuencias humanas del militarismo autoritario en tanto baluarte del sistema social corrupto y reaccionario.

Por otra parte, en un sentido profundo quizá menos visible en 1963, otros rasgos de la novela operaron en un sentido ideológico distinto, limitando efectivamente su fuerza crítica. Su descripción del personaje central (el de la clase obrera) en términos arquetípicos, su acento en problemas de códigos morales separados de las relaciones sociales, su lamento por la inocencia perdida, su concomitante dramatización de la tragedia del heroísmo individual, todas estas cualidades le otorgan a la novela una impronta existencial que no desafía a la conciencia burguesa a trascender el individualismo e ir más allá de su cómoda posición de clase. Sin embargo, en 1963, cuando hasta la conciencia y sensibilidad individuales se vieron amenazadas por una estructura social oligárquica y autoritaria, el pensamiento existencial y la crítica social revolucionaria mantenían entre sí más un vínculo de virtual alianza que de oposición. La iluminación retrospectiva de la historia nos permite ahora, trece años después, percibir las contradicciones ideológicas que subyacen bajo la brillante superficie literaria de *La ciudad y los perros*, novela innovadora que asumió con originalidad la problemática de su época.

#### IV

El momento histórico de composición y publicación de *Pantaleón y las visitadoras* (1970-73) difiere en gran medida del que rodeó a la primera novela de Vargas Llosa. La izquierda había llegado a definiciones más realistas. Ahora el liberalismo político en su variante argentina, en su versión demócrata-cristiana en Chile, o en su forma posviolencia en Colombia, era considerado por la izquierda como la antítesis del cambio revolucionario. Los partidarios de la solución de izquierda se debatían entre el populismo argentino, el nacionalismo económico peruano, la “vía chilena al socialismo” o los modelos cubano o chino. No obstante, el espectro anterior de la izquierda, dentro del cual intelectuales como Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Octavio Paz pudieron jugar papeles eclécticos, se había redefinido como consecuencia de la naturaleza cambiante de la lucha contra el imperialismo. Sin duda,

al triunfo inicial de la revolución cubana había seguido una década difícil.

Los sucesos de mediados de la década de 1960, con la muerte del Che Guevara y la supresión de los movimientos guerrilleros en Bolivia, Perú, Venezuela, Guatemala y Colombia, habían detenido los esfuerzos por aplicar el modelo revolucionario cubano. Por otra parte, Estados Unidos, con sus energías puestas en el sudeste asiático, no presentó nuevas iniciativas abiertamente anticubanas, limitando su política hacia América Latina al bloqueo de Cuba, la ayuda a los regímenes liberales en Colombia, Perú y Chile, y al silencioso equipamiento y entrenamiento de policías y unidades militares antiguerrilleros. Hacia el final de la década, la izquierda latinoamericana generó nuevas orientaciones, mayormente en Chile.

Correlativamente, para muchos defensores de clase media de la revolución cubana, sin excluir a Vargas Llosa, el caso Padilla en Cuba (1971) constituyó un motivo de ambivalencias y complicaciones allí donde antes habían existido coincidencias y lealtades. Desde 1968 en adelante, Perú asiste a un extraño fenómeno que modifica el clima político existente. Una junta militar reformista, que tiende a la modernización, la reforma social, la expropiación de significativas posesiones que estaban en manos de multinacionales extranjeras, introduce una variante fundamental en el viejo estereotipo cultural de las dictaduras militares gorilas de América Latina, como las de Argentina y Brasil.

Hacia 1973, la prensa peruana, desde la opositora hasta la oficial, celebra la publicación de *Pantaleón y las visitadoras* con el entusiasmo sofisticado y el respeto crítico que habían llegado a ser los modos usuales de recepción de los novelistas del "boom". Sin duda, las circunstancias habían cambiado en la década siguiente a la primera novela sobre el tema del militarismo. Las numerosas traducciones ampliaron el público lector y los derechos de autor. La residencia o las prolongadas visitas a Europa, Barcelona o París, se convirtieron también en algo usual. Los contratos de películas, aunque no tan frecuentes, constituyeron asimismo un factor en los planes de publicación. En medio de un diluvio de entrevistas, apariciones en televisión, banquetes por premios literarios, invitaciones para dar conferencias en universidades, los novelistas se vieron obligados a transformarse en expertos políticos, en portavoces de la cultura, académicos, modeladores de la opinión pública y críticos literarios. Muchos, incluyendo a Vargas Llosa, publicaron ensayos o libros de crítica literaria. El rápido paso de la década entre *La Ciudad y los perros* y *Pantaleón y las visitadoras* significó para los escritores un mayor prestigio, viajes internacionales, y más seguridad material.

En suma, hacia 1973 los nuevos novelistas obtuvieron el reconocimiento artístico y un

relativo éxito de ventas, y al mismo tiempo, su sentido de compromiso previo se vio incrementado y redefinido en términos más personales y menos políticos. Aquí se refiere más a Fuentes y Vargas Llosa que a Cortázar y García Márquez. Empero, todos ellos manifestaron una constante determinación en el sentido de enfrentar el desafío de un continuo progreso, cambio y crecimiento literarios. Sus funciones sociales y su producción literaria ya no escapaban al examen o el cuestionamiento crítico) por parte de escritores jóvenes, estudiantes universitarios, o pequeños pero articulados grupos de nuevos críticos latinoamericanos.

V

Lo mismo que la primera novela de Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras* utiliza a la institución militar como marco para el mundo literario en que interactúan sus personajes. El ejército —su misión y sus problemas en la remota región amazónica durante la dictadura de Odría— provee la sustancia narrativa para una novela cuyo tono difiere claramente de su primera obra. Resulta extraño tanto a la tradición narrativa peruana como a la latinoamericana, el hecho de que *Pantaleón y las visitadoras* sea una novela cómica. Para identificar sus antecedentes, habría que remitirse no a la historia literaria peruana, sino más bien a *Catch 22*, por su despiadado asalto a la lógica militar; a las narraciones de Kafka por su énfasis temático en el paradójico funcionamiento del Estado burocrático, y quizá a las novelas de Bellow y Malamud por su desarrollo del protagonista inocente y bobo que, precisamente por carecer de la materia prima que constituye a los héroes, logra, irónicamente, alcanzar cierta momentánea epifanía equivalente al heroísmo.<sup>10</sup>

Por su tono, esta novela debe ubicarse en el extremo opuesto del espectro de *La ciudad y los perros*.

*Pantaleón y las visitadoras* sigue una estrategia narrativa contrastante, que desiste del análisis social. Su lente narrativo se dirige a una gama diferente de las relaciones humanas para provocar la risa, que es nuestra inevitable respuesta a la revelación de la paradoja. Más que examinar una conducta aberrante como la depravación sexual en términos de causalidad social, la nueva novela se centra en los aspectos inherentes, hasta (aparentemente) inocentes, de esta conducta. Más que desafiar al lector a solucionar el intrincado tejido del sistema narrativo que es necesario para explicar la complejidad del dilema humano, la

---

<sup>10</sup> Un antecedente adicional, tal como lo ha señalado Jean Franco en una reseña de *Pantaleón y las visitadoras* en el *Times Literary Supplement*, (12 de octubre de 1973, p. 1208) es el esperpento de Valle Inclán, *Los cuernos de Don Friolera*.

narración de *Pantaleón y las visitadoras* nos llega en una pauta lineal relativamente confortable. El punto de vista narrativo obviamente se altera, pero siempre de modo claramente funcional y relativamente inteligible, de tal manera que cada fragmento narrativo complementa la trama delineada cronológicamente. Su centro es la historia de Pantaleón Pantoja, un obediente oficial menor que concentra todas sus energías organizativas en la exitosa y eficiente realización de su tarea: poner en función un servicio de prostitución ambulatoria para satisfacer las necesidades sexuales de la dotación de soldados de las avanzadas militares más alejadas en la región amazónica peruana.

Las contradicciones personales y sociales inevitablemente creadas por esta misión iluminan las inconsistencias del carácter de Pantaleón, en sus relaciones familiares, en su inmutable actitud de aceptación hacia el Ejército, en las relaciones entre el Ejército y la Iglesia, y entre el Ejército y las fuerzas "progresivas" comprometidas con la modernización de la región amazónica.

Claramente, entonces, *Pantaleón y las visitadoras* es menos compleja, es menos un intento de análisis del dilema nacional a la luz de temas universales, es menos un esfuerzo por reconciliar conceptos freudianos, existenciales y marxistas dentro de un amplio campo narrativo es menos una obra que intenta soldar la crítica social a un lamento ideológico por la condición del individuo aislado y enajenado de la clase media. Más bien, tiende hacia una concepción de la novela como entretenimiento y no como desafío. El novelista, a pesar de su papel de expositor omnisciente de la paradoja y de su maestría en el arte narrativo, emerge como un hábil moralista satírico cuya preocupación es el eterno tema de las flaquezas del hombre que busca a tientas hacer frente a la existencia, armado sólo con las inadecuadas herramientas de la lógica y de un código moral convencional.

### *Técnicas narrativas*

Si hubiese que hablar de los rasgos literarios distintivos, el primero de ellos sería, obviamente, el tono de parodia cómica de la novela, cuya base temática se mencionó anteriormente. En rigor, lo que determina este tono no es tanto una innovación compleja en la trama (aunque hay una línea de subtrama de contrapunto, que trata del crecimiento de una fanática secta de religiosos primitivistas, cuyo auge y caída es paralelo al "Servicio de Visitadoras"). Tampoco la caracterización de Pantaleón es compleja en modo alguno. Más exactamente, el tratamiento que hace el autor del remoto escenario de Iquitos y de la región de Loreto resulta sin duda interesante y vital en tanto apoyo para el tema central. Su estructura total remite a la atmósfera mágica y cálida que de algún modo magnifica la

sensualidad, creando así la urgente necesidad de proporcionar un desahogo a las urgencias de los soldados, incontrolables de otra manera. Parte del escenario, en términos culturales, es la ingenuidad de su población, miles de los cuales se unen a la secta religiosa que se caracteriza por sus crucifixiones rituales de animales y, ocasionalmente, de seres humanos. El elemento que acentúa esta ingenuidad es la absurda retórica del radiolocutor del área, que habla en representación de los modernizadores de Iquitos, pero que resulta patentemente obvio en su hipocresía, oportunismo y vacuidad provinciana. La región y la ciudad, a nivel literario, proporcionan un trasfondo adecuado para la novela, caracterizada por una atmósfera de elementariedad, primitivismo y carencia de sofisticación.

En términos literarios, el elemento que funciona esencialmente para reforzar el tono satírico-cómico es la serie de técnicas narrativas que el autor despliega con su acostumbrado sentido de elaborada artesanía. Un aspecto sobresaliente en el sistema narrativo de *Pantaleón y las visitadoras* es el uso de una serie de voces narrativas supuestamente no subjetivas. Hay una permanente sucesión de despachos militares oficiales, informes estadísticos y cuestionarios, que alternan con emisiones de radio, cartas personales e informaciones periodísticas.<sup>11</sup> Esta mezcla de claves, aparentemente objetivas, en realidad cumple varios propósitos. Uno de ellos es que hay una parte considerable de la narración de la trama que queda enterrada en los diversos textos. Otro sine para iluminar la contradicción, a veces absurda, entre la sistematización y rutinización de cualquier proyecto militar oficial y el hecho de que ciertos aspectos de la conducta social, especialmente los relacionados con la sexualidad, se resisten a ser reducidos a estadísticas y tablas de eficiencia. Otras narraciones, tal como las transmisiones de radio, sirven para comunicar el lenguaje, la mentalidad y los valores de los provincianos de la región amazónica. Además, en conjunto, tienden a yuxtaponer distintas versiones narradas acerca de diferentes situaciones claves, tal como la llegada del "Servicio de Visitadoras", estableciendo el contraste entre el punto de vista del Ejército y el de la gente del pueblo, por ejemplo, o el de la prostituta y el de la respetable dueña de casa.

Por debajo de la eficacia de cada una de esas versiones está la sensibilidad del autor hacia

---

<sup>11</sup> Jean Franco, en la mencionada reseña en T.L.S., penetrantemente se refiere a estos efectivos códigos lingüísticos: "El humor de la narrativa, sin embargo, se deriva menos de este serio motivo subyacente que de los varios códigos lingüísticos [...] La novela abunda en ellos —está el lenguaje del informe militar, de las normas, reglas y cuestionarios, un lenguaje que regula y desarma lo que es potencialmente atroz; esta el contraste entre el retórico lenguaje público de los oficiales y la jerga criminal que usan en privado; esta el lenguaje de los medios de comunicación— del periodismo de tercera clase y de las entrevistas; está el restringido lenguaje puritano de la familia respetable y la jerga especializada de la prostituta. Es la presencia de estos códigos lo que refracta en eufemismo o retórica toda clase de urgencias que de otro modo serían inmencionables, lo cual proporciona una dimensión crítica a una novela que también es entretenimiento."

el lenguaje: su capacidad para desarrollar un estilo de narración acorde con la fuente narrativa, ya sea el burocrático oficial militar, la dueña de casa frustrada, o el animador radial hipócritamente moralizador. Es esta originalidad en el lenguaje la que funciona para ornamentar el estereotipo o para entregarse a él con efecto irónico. Por ejemplo, hay numerosas instancias acerca de la tendencia de los militares a sustituir con lenguaje antiséptico y neutral propio del informe estadístico, sustantivos y verbos que normalmente tienen ciertas connotaciones de desviación respecto de la norma social. Así, prostituta se convierte en "visitadora", y relación sexual entre prostituta y cliente, se traduce como "prestación". El efecto irónico que se genera tiende a exponer la paradoja dentro de la institución —la militar— que usa el lenguaje para encubrir actividades sociales proscritas convencionalmente. También es importante señalar que la ironía no está dirigida en instancia alguna hacia el significado de las relaciones humanas implicadas en las actividades mismas.

Otro de los efectos irónicos, base para parte del humor subyacente, es la ridiculización del advenimiento de la economía de consumo en el interior del Perú. En efecto, tal como ha destacado Osvaldo Sunkel,<sup>12</sup> hay una serie de motivos y temas que, tomados en conjunto, constituyen una burla de la penetración neocapitalista. Aquí podríamos apuntar al papel de los medios de difusión, de la radio por ejemplo, que proscribía pero a la vez anunciaba; a todo un sistema que al aumentar la cantidad de un servicio, en última instancia, deteriora su calidad; a la rigurosa concentración en sistemas de distribución de servicios, incluyendo la adaptación de la tecnología del transporte aéreo y marítimo; a la motivación de los proveedores de servicios que crean un *esprit de corps* a través de colores, consignas y canciones oficiales; al uso del material pornográfico para excitar a los clientes y de esa manera hacer que sus "visitas" sean más rápidas y eficientes; y finalmente, al modo en que inesperadamente la demanda de los consumidores por el producto se extiende (de modo incontrolable) hasta involucrar a los rangos de oficiales y suboficiales del Ejército y a los civiles de la región amazónica.

Este conjunto de ironías construido en torno a la economía de consumo, propaganda, manipulación de la demanda, y sistemática eficiencia en la prestación de servicios, constituye la base para la absurda nota de humor (la que, sin embargo, a un nivel más profundo de la conciencia del lector, entra en conflicto con la inevitable comprensión de que el producto comercializado y consumido es la carne femenina).

Como en varias de sus novelas anteriores, empezando con *La ciudad y los perros*, pero especialmente en *La casa verde* y *Conversación en la Catedral*, Vargas Llosa desarrolla

---

<sup>12</sup> Esta observación vino en gran parte del profesor Osvaldo Sunkel, el economista chileno, en una reunión, entre el 7 y el 9 de marzo, en Minneapolis, Minnesota, durante la cual se discutió una versión de este trabajo.

formas de narración que confirman sus insistentes esfuerzos para trascender las convenciones del realismo. En general, sus esfuerzos, como ya se ha mencionado, tienden a minar las fáciles ecuaciones de causa y efecto en los procesos del tiempo, y a distorsionar las relaciones convencionales entre narrador, personaje y lector a través de la modificación del recurso y el ángulo de la narración. Un ejemplo de la innovación en estos aspectos puede verse en el siguiente fragmento, en el que hay dos técnicas pronunciadas, una familiar a sus lectores y la otra exclusiva de la novela en cuestión:

La verdad es que, desde que pidió su baja el cura Beltrán, el Cuerpo de Capellanes deja mucho que desear —recibe quejas, atiende recomendaciones, oye misas, entrega trofeos, monta caballos, juega bochas el general Scavino—. Pero, en fin, Tigre, es un fenómeno general en la Amazonía, los cuarteles no se podían librar del contagio. De todas maneras, no te preocupes. Estamos tratando el asunto con mano firme. Por estampa del niño-mártir o de la Santa Ignacia, treinta días de rigor, por foto del Hermano Francisco, cuarentaicinco.

—Estoy en Lagunas por el incidente de la semana pasada, Alberto —ve salir a los cuartos, entrar a los quintos, a los sextos el capitán Pantoja—. Leí tu parte, claro. Pero me pareció lo bastante grave como para venir a ver sobre el terreno que había ocurrido.

—No valía la pena que te dieras el trabajo —se afloja la correa del pantalón, pide un sandwich de queso, come, bebe el capitán Mendoza—. Lo que ocurre es muy sencillo. En estos pueblecitos vez que se acerca un convoy de visitadoras es la loquería. La sola idea hace que a todos los gallitos de la vecindad se les ponga tieso el espolón. Y, a veces, cometen disparates.

—Meterse a un campamento militar es demasiado disparate —ve a Chupito recogiendo los grabados y las revistas de los números el capitán Pantoja—. ¿Acaso no había guardia? —Reforzada, como ahora, porque siempre que llega el convoy es lo mismo— lo jala afuera, le muestra las tranqueras, los centinelas con bayonetas, los racimos de civiles el capitán Mendoza—. Ven, vamos para que veas. ¿Te das cuenta? Todos los pingalocas del pueblo amontonados alrededor del campamento. Mira allá ¿los ves? Subidos a los árboles, vaciándose los ojos. Qué quieres, hermano, la arrechura es humana. Si hasta te ha pasado a ti, que parecías la excepción.

— ¿No tuvieron algo que ver en este asunto, esos locos del Arca? —Ve salir a los séptimos, entrar a los octavos, a los novenos, a los décimos y murmura al fin el capitán Pantoja—. No me repitas el parte, Alberto, cuéntame lo que realmente sucedió. —Ocho tipos de Lagunas se metieron al campamento y pretendieron raptar a un par de visitadoras —ametralla el aparato

de radio el general Scavino—. No, no hablo de los "hermanos" sino del Servicio de Visitadoras, la otra calamidad de la selva. ¿Te das cuenta adónde estamos llegando, Tigre?

—No volverá a ocurrir, hermano —paga la cuenta, se pone el quepí, anteojos oscuros, deja salir primero a Pantaleón el capitán Mendoza—. Ahora, desde la víspera de la llegada del convoy, duplicó la guardia y pongo centinelas en todo el perímetro. La compañía entra en zafarrancho de combate para que los números cachén en paz, puta qué cómico.

— Cálmate y bájame la voz —compara informes, ordena encuestas, relea cartas el Tigre Collazos—. No te pongas histérico, Scavino. Lo sé todo, aquí tengo el parte de Mendoza. La tropa rescató a las visitadoras y se acabó. Bueno, *no es* para suicidarse. Un incidente como cualquier otro. Peores cosas hacen los "hermanos" ¿no?

—Es que no es el primero de este tipo que ocurre, Alberto —ve salir de una carpa a la Brasileña, la ve cruzar el descampado entre silbidos, la ve subir a Eva el capitán Pantoja—. Hay constantes interferencias del elemento civil. En todos los pueblos brota una efervescencia del carajo cuando aparecen los convoyes.

—Se armó una trompeadora feroz entre soldados y civiles, por ese par de mujeres —recite llamadas, va a la cárcel, interroga a detenidos, se desvela, toma calmantes, escribe, llama el general Scavino— ¿Has oído bien? Entre sol-da-dos-y- ci-vi-les. Los raptos consiguieron sacarlas del campamento y la pelea fue en pleno pueblo. Hay cuatro hombres heridos. En cualquier momento puede ocurrir algo muy serio, Tigre, por este maldito Servicio. (pp. 220-22.)

El aspecto conocido es el entrelazado de dos líneas narrativas las conversaciones entre los generales Scavino y Collazos por un lado, y por otro, la de Pantaleón y el capitán Mendoza. Cada conversación se centra en los mismos problemas, es decir, el efecto inquietante que han producido las "visitadoras" sobre la comunidad civil circundante, que constituye ahora un foco de inquietud sexual y religiosa. Luego, éstos son puntos de vista complementarios y contrastantes de las mismas circunstancias, comunicados en forma simultánea por el sistema narrativo *staccato* y entrelazado.

El segundo aspecto, no tan visible pero igualmente significativo, tiene que ver con los primeros planes de los diálogos, cuya *magnificación* contrasta con la reducción del trasfondo escénico de los mismos. Así, en una serie de diálogos, Scavino y Collazos intercambian puntos de vista sobre la inestabilidad de la situación. El primero, que es el comandante local, expresa el temor de que el "Servicio de Visitadoras" catalizara problemas imprevisibles para



el Ejército, cuya necesidad es mantener una población civil religiosa y sexualmente dócil. El último pide calma. La brevedad y simplicidad de este intercambio está en contraste con la situación de intensa y crispada actividad de Scavino: "recibe quejas, atiende recomendaciones, oye misas, entrega trofeos, monta caballos, juega bochas..." (p. 220), y "recibe llamadas, va a la cartel, interroga a detenidos, se desvela, toma calmantes, escribe, llama..." (p. 222).

De modo similar, la conversación entre los capitanes Pantaleón Pantoja y Alberto Mendoza revela que el primero ha acompañado a las "visitadoras" en esta particular visita a raíz del ataque repentino llevado a cabo por los civiles en ocasión de una visita la semana anterior. Mendoza le reasegura no sin un grotesco comentario acerca del estado de alerta para el combate, que se han tornado las medidas de seguridad apropiada. La descripción de la acción que se desarrolla en el trasfondo durante este intercambio verbal, que consiste en la misma rápida acumulación de frases verbales, la extiende sobre un lapso durante el cual los dos oficiales sentados sosegadamente en el club ordenan sandwiches y bebidas, las consumen, salen para inspeccionar las medidas de seguridad, vuelven para pagar su cuenta y luego dejan el club. Simultáneamente, Pantaleón ha estado observando las líneas de soldados que entran a las tiendas de campaña para sus "visitas" a las prostitutas, y cuenta desde el cuarto turno de soldados hasta el décimo. El efecto, especialmente debido a que la acción se transmite a través de la observación visual de Pantaleón, es comparable a la técnica cinematográfica de aceleración de la Cámara.

Se crea una desproporción entre los diálogos, que portan un significado concentrado, y la extensa actividad que los acompaña. Las acciones del hombre en el trasfondo llegan a ser inacabables, rituales, compulsivas y como consecuencia de contenido, de productividad y de efecto sobre los temas y problemas descritos en el primer plano. Esta técnica estilística, que combina la acumulación verbal y la distorsión de la perspectiva entre el primer plano y el trasfondo narrativo, conlleva un significativo impacto temático tal como será discutido más adelante.

### *Sistema de valores*

En rigor, cuando se entra en el terreno del significado y la ideología, el problema de la ironía salta a primer plano. La estructura conceptual básica de la novela se apoya en dos ironías fundamentales. El éxito mismo de los esfuerzos organizativos sistemáticamente eficaces que Pantaleón pone en su misión es lo que asegura su fracaso final. Y son su

heroísmo y lealtad invariables —después de la muerte de La Brasileña, a quien, por su contribución al "Servicio" y por ende, a las Fuerzas Armadas se le ofrece un funeral de patriota con una oración laudatoria— los que condicionan su derrota última. Su castigo y exilio finales los llevan a cabo los propios oficiales del Ejército que encarnan los valores y la autoridad por la que arriesgó su carrera.

Para llegar a la significación y clarificar los problemas ideológicos se debe analizar la intención de la comedia y la génesis de la ironía. El fundamento de gran parte del humor de la novela proviene de su perspectiva de la sexualidad masculina —deliberadamente exagerada, si bien nunca calificada— en tanto fuerza instintiva primaria que debe ser apaciguada. En efecto, la misma se visualiza desde fuera de la moralidad y más allá de la degradación, como enraizada en la naturaleza del animal macho, más que vinculada de manera significativa con las instituciones sociales y con las condiciones de relación hombre-mujer socialmente producidas. Así es el hombre, nos dice Vargas Llosa. Por lo tanto, los rígidos intentos de una institución autoritaria por contener y canalizar la energía sexual masculina, nos resultan risibles. Más aun cuando dichos impulsos —en el contexto de la novela por supuesto— son tan vitales y dinámicos como para resistirse a los controles basados en la razón, la moral o las disciplinas sociales. Por consiguiente, la burocracia es incapaz de dar cuenta de la naturaleza humana del macho. En verdad, son los defectos del hombre los que crean la paradoja y condicionan el fracaso de la sociedad, y no a la inversa.

La perspectiva del autor en *La ciudad y los perros* era la de mostrar una identificación con el dilema de sus protagonistas en su enfrentamiento con las angustias impuestas tanto por la adolescencia como por un sistema social corrupto, e intentar orientar al lector hacia esa identificación. Aquí, por el contrario, dicha perspectiva esta invertida. Más que entrar en el mundo de la novela a través de la comprensión psicológica de las contradicciones de los personajes, o a través del enfoque de las relaciones entre individuo y circunstancias socioculturales, el lector se siente distanciado por la cualidad estereotipada de los personajes y, en algunos aspectos, por la parodia de las relaciones humanas. En este sentido, la novela podría parecer brechtiana y antimimética. Pero, mientras que la tradición brechtiana implica quebrar la ilusión de realidad en el mundo literario, con el objeto de impulsar la confrontación dan las estructuras contradictorias y los rasgos opresivos del mundo real que rodea al lector, *Pantaleón y las visitadoras*, al orientar la mirada crítica del lector hacia el mundo real, lo hace de tal modo que evita centrar la mirada sobre las instituciones y sus funciones sociales. Más bien, la mirada se centra en las imperfecciones humanas. Y si la institución está vista desde una perspectiva irónica, y aun crítica, al mismo

tiempo se halla cuidadosamente aislada —como se mostrara más adelante— de referencias sociales o situaciones históricas significativas. Así, el lector, en último análisis, encuentra que la crítica generada por esta novela cómica está dirigida al ser humano en términos arquetípicos, universales, más que a la dinámica entre individuo y sociedad, en un cierto contexto social e histórico.

En el plano de valores ideológicos más específicos, la novela encarna un sentido de superioridad cosmopolita, en la medida de su sátira a la ingenuidad, la falta de sofisticación, la ausencia de cultura burguesa y la primitiva hipocresía que caracterizan la vida en las provincias. Además, gran parte del humor, y hasta la trama misma, dependen de la desigual relación entre la naturaleza y el ser humano, con la primera ejerciendo incontables presiones sobre la vida del último. El trópico, en la interpretación semifarsesca de Vargas Llosa, magnifica las proclividades sensuales y vitales del hombre, restringiendo e intensificando el ciclo vital, haciéndolo más vulnerable al impulso de la "naturaleza" y menos maleable a las convenciones de la civilización, representadas fundamentalmente en la vida de la pequeña burguesía urbana.

Otro elemento constitutivo importante en la composición ideológica de *Pantaleón y las visitadoras* surge de las relaciones de clase dentro de la novela, de su funcionamiento dentro de la estructura irónica peculiar de este texto, y de la forma en que el lector está orientado a percibirlos.

Debajo de estas relaciones sociales está la constante proyección literaria según la cual los que están más abajo en la escala social son los más primitivos, los más incontenibles en sus impulsos sexuales y los más manipulables, ya sea por superiores militares que les proveen mujeres para la gratificación sexual o por mesiánicos profetas que predicán su primitivo sacrificio de redención. Es precisamente esta perspectiva alrededor de la cual giran las ironías centrales de la novela.

Otro ingrediente fundamental de la disposición ideológica de la novela yace en sus implicaciones o afirmaciones acerca de la naturaleza de las relaciones hombre-mujer, y acerca del papel de la mujer. Nuevamente, estas manifestaciones e implicaciones están ubicadas en la estructuración total de la novela y en la forma en que se comunican al lector. Por ejemplo, en un nivel superficial, las mujeres son insignificantes en el plano de la resolución de las contradicciones de la novela. Se puede establecer una tipología describiendo y clasificando los papeles secundarios de las mujeres: son modelos de las convenciones sociales y de la decencia burguesa (por lo general fundamentalmente hipócrita), como en el caso de la esposa y la madre de Pantaleón; o prostitutas —sumisas,

fáciles de engañar (respecto del primitivismo religioso), o destructoramente seductoras (La Brasileña) — cuya función, básicamente, es la de ser la materia prima para el proceso sexual masculino.

Esta tipología resulta notablemente lograda (y en consecuencia más efectivamente negativa en sus implicaciones ideológicas) por la destreza del autor para establecer una serie de lenguajes personales, cada uno cargado con su particular conjunto de valores. Las cartas escritas por Pochita —esposa de Pantaleón— a su hermana, en términos de intimidad y falsa sofisticación, son índice de posesividad, artificialidad, deseos reprimidos y preocupación burguesa por la apariencia social. De modo similar, la carta de Maclovia, la "visitadora" despedida, a Pochita, suplicando ayuda, es una extraña mezcla de la ingenuidad con la malignidad del chantaje basado en la revelación de los secretos de otros. Estos valores subyacen bajo la superficie de la carta, encerrados en las connotaciones de su lenguaje.

Más profundamente, la ironía central de la novela, que reside en las imperfecciones y el primitivismo del macho, se apoya también en la maleabilidad de las mujeres como "visitadoras": en su deseo, y hasta avidez, para actuar como receptáculos físicos de la descarga del machismo acumulado. Así como la novela toma como algo dado la vital energía bruta del machismo, y no se muestra inclinada a dirigir las burlas de su modalidad cómica hacia la función social de la prostitución, también se apoya, para desarrollar su humor, en la noción de la prostitutabilidad de la mujer.

Un estereotipo adicional que el lector encuentra como parte de las reglas del juego — además del que representa a las mujeres, al soldado raso de superpotencia sexual, al de la esposa del oficial, reprimida e hipócrita, y al del general autoritario— es el del chino, un personaje absurdo y semiinfantil. En este caso, la estereotipificación se realiza casi únicamente a través del lenguaje. A saber, el efecto cómico que produce en el lector el modo en que Pantaleón asimila ciertos elementos del lenguaje del chino —empleado del Servicio—, y la manera en que los utiliza cuando se dirige a su esposa o hija para connotar la inocencia infantil.

Un corolario de estos estereotipos en la novela, que de un modo u otro satiriza a los individuos sociales, es que las instituciones raras veces son puestas en tela de juicio. Después de todo, estereotipificar es fijar, reducir a definiciones simplistas, y mostrar cualidades y características como algo estático e inmutable. En este sentido, la novela tiende a presentarse como una burla atemporal, aislada de cualquier tipo de consideración seria sobre las instituciones —ya sea la prostitución, el Ejército, la Iglesia o el Gobierno—, que aparecen proyectadas como estáticas, o bien como parte de un escenario cristalizado en el

cual los personajes actúan sus dramas humorísticos.

Más importantes aún que la estereotipificación de instituciones y personajes es el problema de la historia. Explicitar el contenido de la afirmación anterior: describir a las instituciones como estáticas, significa rechazar la noción de la experiencia como proceso. *Pantaleón y las visitadoras* es una novela doblemente separada de la historia; una, en términos de *referencia* histórica, y otra, en el sentido de *significación* histórica.

En cuanto a la referencia histórica cabe señalar que, si por un lado, la novela es una farsa y los estereotipos universales —como el oficial ciegamente sumiso al deber o el general fanfarrón— generan risa, por el otro, su contexto histórico es el de Perú de los años 1956-59. En este sentido, resulta sorprendente tomar conciencia de que los generales Collazos y Scavino han ascendido a sus rangos por sus méritos al servicio del dictador militar Odría, que detenta el poder entre 1948 y 1956. Es necesario reconocer asimismo que Vargas Llosa, en una novela anterior bastante diferente —*Conversación en la Catedral* (1970) —, trató muchos aspectos de los problemas de las relaciones personales y sociales durante el régimen de Odría. Esta voluminosa novela en que la política y la sociedad son vistas en forma retrospectiva y existencial a través de una serie de lentes subjetivos, sin duda se ocupa de manera crítica del régimen de Odría. Sin embargo, volviendo a *Pantaleón y las visitadoras*, separar la novela de su contexto político es burlarse de los generales como si estos fuesen locos autoritarios y convencionales, y no productos represivos de una determinada dictadura militar que tome el poder en un momento histórico específico cuando se renovó la tradicional alianza entre las fuerzas armadas y la aristocracia terrateniente.<sup>13</sup> De hecho, durante los años 1956-59, los líderes de las fuerzas armadas se dividieron entre los generales de la vieja guardia formados en el modelo de Odría y los oficiales jóvenes, simpatizantes de Belaúnde, con ideas de reforma y cambio social.

Esto no implicó exigir la transformación de la novela al modo realista con objeto de diseñar un tipo de análisis racional que el autor incorporo tan hábilmente en *La ciudad y Los perros*. Aquí, Vargas Llosa ha escogido una narrativa de modalidad diferente: la de la farsa cómica. No obstante, dentro de los límites de la farsa, hubiese sido literariamente legítimo satirizar y estereotipificar a los generales —y sin duda a otros personajes como el animador radial— a la

---

<sup>13</sup> Un artículo reciente de José Miguel Oviedo, uno de los pocos publicados sobre *Pantaleón y las visitadoras*, pone el mismo énfasis en la universalidad, tal vez sin darse cuenta que es universalidad a costa de la referencia histórica: "El humor de Vargas Llosa [...] se convierte en Pantaleón en todo un programa satírico-paródico cuyos dardos apuntan directamente al sistema militar, pero también a toda institución (iglesia, partido, burocracia, etcétera) compuesta jerárquicamente." José Miguel Oviedo, "Recurrencias y divergencias en *Pantaleón y las visitadoras*". *Memorias del IV Congreso de La Nueva Narrativa Hispanoamericana*. Cali, Colombia, agosto de 1974, pp. 6-7.

luz de la atmósfera política característica del periodo inmediato posterior a Odría. Desechar una referencia histórica significativa supone crear una imagen del Perú en términos arquetípicos, puesto que, de este modo, se pierde la posibilidad de realizar una sátira profunda.

En segundo lugar, la novela, en su parodia de la burocracia militar, se burla de las convenciones del militarismo en términos literarios que obstaculizan posibles significaciones contemporáneas. Este procedimiento parecería revestir una importancia ideológica fundamental, dado que *Pantaleón y las visitadoras* fue publicada cinco años después de que la junta militar del general Velasco Alvarado tomó el poder.

Estos obstáculos a la significación contemporánea funcionan en diversos niveles. La fecha histórica explícita, que sitúa los acontecimientos entre 1956 y 1959, impide cualquier conexión fácil con el régimen actual. Más importante aun es el lenguaje de los militares, los temas que se desarrollan y hasta las cualidades del personaje que están estereotípicadas: todo está en desacuerdo con la imagen de la actual junta. El lenguaje de ésta (y sus contradicciones) hace referencia al igualitarismo y a la reforma social. Asimismo, su retórica incluye temas como el nacionalismo, la revolución y el antimperialismo. Los generales de hoy usan un lenguaje rico en referencias a la historia latinoamericana. Y estos líderes militares de nuevo cuño, aunque paternalistas y autoritarios, también se proyectan como libertadores, conscientes de una herencia cuya amplitud permite incluir en ellos a González Prada, Mariategui y Vallejo, con ocasionales referencias a Martí. El lenguaje de los militares de *Pantaleón y las visitadoras* no posee ecos contemporáneos. Los generales farsescos, preocupados sólo por mantener la paz entre el Ejército y los civiles en la Amazonía, difícilmente podrían ser prefiguraciones del nuevo tipo de militar de hoy. Por lo tanto, no hay peligro de que la novela juegue esa suerte de papel "subversivo" que el autor, en su famoso discurso en Caracas, atribuyó a la literatura. Sus ataques a la eterna falibilidad de un militar insensible a los problemas sociales no contienen ninguna sugerencia latente que pueda aplicarse satíricamente al nuevo modelo contemporáneo. *Pantaleón y las visitadoras*, por sus propias limitaciones literarias, carece de significación histórica.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup>Paradójicamente la disputa pública, que empezó en el verano de 1974, entre Vargas Llosa y la junta peruana, basada en un insistente y ampliamente difundida crítica del autor hacia la política de prensa del gobierno, suele afectar el modo en que la novela es percibida y así generar una nueva y no anticipada relevancia histórica. Como se ha indicado, su visión de alta clase media de superioridad hacia las provincias, hacia el soldado raso y hacia la mujer, difícilmente hacen posible una crítica con implicaciones izquierdistas. Ahora la disputa pública, con Vargas Llosa defendiendo la abstracta noción de "libertad de prensa", e ignorando las lecciones que deben sacarse del ejemplo chileno (en el nombre de la misma noción, la prensa chilena reaccionaria, ayudada moral y materialmente desde Estados Unidos, sabotó en forma consciente el programa de la Unidad Popular allendista), lo coloca objetivamente en alianza con los intereses comerciales y de la alta clase media (obviamente apoyados

## VI

Es necesario llegar a los comentarios finales subrayando nuevamente las diferentes estrategias que subyacen en cada novela. En *La ciudad y los perros*, novel mimética, el lector es arrastrado al proceso y al drama en medida que los personajes luchan entre sí y con la sociedad adulta que los circunda. En términos psicológicos y sociales, el lector vislumbra el potencial heroico t trágicamente irrealizado, de cada personaje central.

En *Pantaleón y las visitadoras*, una farsa cuyos personajes unidimensionales están diseñados en la forma de estereotipos que desafían la capacidad de identificación del lector, lo narrado no es ni proceso ni historia, sino más bien las ridículas paradojas que las debilidades orgánicas del hombre imponen sobre él. Más que un héroe trágico visto desde una perspectiva existencial, Pantaleón es un antihéroe cómico despiadadamente descrito pero con poca profundidad satírica.

*La ciudad y los perros* expresó con penetrante ironía las actitudes y los valores de la clase media urbana, logrando localizar gran parte de la causa de la tragedia en las instituciones de Lima (y por extensión Perú), esencializadas en los militares. *Pantaleón y las visitadoras*, por contraste, establece un pacto con el lector para considerar a los personajes, escenarios y acontecimientos, desde un lugar estratégico equivalente al de la clase urbana media de Lima, previamente despreciada. Como consecuencia de esta intervención, la raíz de la paradoja y del fracaso de los mejores proyectos del hombre están localizados en la naturaleza humana misma, ya que sea en las debilidades del hombre (ante la “naturaleza”) o en su incapacidad para controlar el instinto y el impulso fisiológico.

Mientras que *La ciudad y los perros* considera en términos críticos algunos de los estragos infringidos a la psiquis masculina por la insistencia social en el código del machismo (aunque no muestra una función real para la mujer), la novela cómica toma al masculino y a las necesidades sexuales masculinos como una parte dada de las reglas del juego humano. En efecto el autor ha abandonado su postura anterior.<sup>15</sup>

---

por Estados Unidos). que critican a los militares desde la derecha. Esto es a pesar del apoyo, a menudo reiterado, de Vargas Llosa al programa general de la junta, que ahora parece menos importante que el problema agudo de la prensa, el cual se ha ventilado con mucha publicidad. No se necesita decir que esta postura pública es políticamente distante a la de hace doce años, en la época de su primera novela. cuánto más motivará a los sectores medios antijunta a leerla está por verse. el interés de este estudio, sin embargo, empezar a analizar los textos y luego tomar en cuenta sus interacciones con los contextos sociales e históricos. Para ejemplos de la difusión de la prensa internacional de crítica de Vargas Llosa a la política de prensa de la junta, véase el *New York Times* del 21 de febrero de 1975, y el *Tele-Express* (Barcelona) del 22 de febrero de 1975.

<sup>15</sup> En una entrevista con José Miguel Oviedo, recientemente publicada, Vargas Llosa de modo no intencional revela su renuencia a hacer crítica literaria de la realidad peruana. El entrevistador pregunta: “[...] hay dos constantes en tu obra que refleja prejuicios peruanos [...]: el de la inferioridad racial y social; al de la subordinación total de la mujer frente el hombre. [...] ¿Por qué esa insistencia en describir mujeres transitivas,

Existe un notable contraste en la relación que cada novela adopta respecto del proceso histórico más amplio del que forma parte. En *La ciudad y los perros* es una novela que tiene un lugar dentro de la vanguardia cultural, que pone en tela de juicio las tradiciones oligárquicas nacionales. Es una novela que impulsa el avance histórico. *Pantaleón y las visitadoras*, en realidad, proporciona un alivio cargado de comicidad que distrae la atención del lector de los problemas reales, ya sean de la década de 1950, como de la situación más compleja y contemporánea de las juntas militares.

De algún modo, la primera novela mantiene una sutil interacción entre las preocupaciones existenciales, sean formales o ideológicas, y las del pensamiento marxista. La novela logra unidad porque, en el fondo, los modelos ideológicos predominantes en América Latina, a comienzos de la década de 1960, suponían realmente una compatibilidad entre la noción del héroe individual y la noción de una crítica social masiva como preludeo del cambio social masivo. *Pantaleón y las visitadoras* es formal e ideológicamente más homogénea, y menos compleja para el lector. Ya no presupone que el individuo pueda combinar heroísmo y cambio social. Por el contrario, ha perdido la preocupación por el cambio social, a no ser que éste se visualice como una posibilidad distante y remota.

Hablando desde un punto de vista ideológico, el sentido existencial de la capacidad heroica

---

que son el mero objeto de un macho y que, si intenta realizarse es siempre a través de las formas más obvias de la dependencia femenina (el matrimonio, la prostitución, etcétera)?" La respuesta del autor es interesante: "[...] no he sido demasiado conciente de que en mis novelas aparecieran estas características [...] en fin, no niego que ello ocurra; incluso sería bastante lógico que ocurra así, porque todo lo que he escrito hasta ahora está basado en experiencias propias de mi país [...] Son características que se encuentran en la realidad peruana por el lado que tú la mires [...] Ahora creo que también respecto del caso de la mujer, lo que dices es indudable. La nuestra es una sociedad machista donde la mujer vive en una situación de subordinación respecto al hombre, pero creo que tampoco hay que exagerar. Un amigo nuestro [...] Sebastián Salazar Bondoy lo describió [...] en ese capítulo de *Lima la horrible*: esa subordinación ha creado en la mujer peruana, en la de cierta clase social, una extraordinaria habilidad para hacer del defecto una virtud. Y así a través de una aparente subordinación, ha desarrollado ciertos poderes para ganar ciertos terrenos en los cuales su dominio es indisputable."

Lo que en efecto el autor está diciendo aquí, implícitamente, es que su responsabilidad es reflejar meramente la realidad peruana fielmente. Éste, irónicamente, es el mismo Vargas Llosa que en su libro sobre García Márquez afirmó rotundamente el extremo opuesto: el derecho del autor de suplantar a Dios y crear su propio universo. En otras ocasiones el autor ha hablado extensa y repetidamente de la necesidad de abandonar la realidad y las prioridades programáticas para seguir sus "demonios". De hecho en su famoso debate con Ángel Rama (véase Ángel Rama y Mario Vargas Llosa que en su libro sobre *García Márquez y la problemática de la novela* Corregidor-Marzo, Buenos Aires, 1973 ), él se hizo objeto de una crítica de parte de Rama, quien lo llamó romántico individualista que se niega a reconocer que "la obra no es entonces espejo del autor ni de sus demonios, sino mediación entre un escritor mancomunado con un público y una realidad desentrañada libremente [...]" (p. 36).

Finalmente, entonces, parecería inadecuado defender el modelo de desigualdad entre hombre y mujer en las novelas propias con el argumento de que son reflejos de la realidad. En primer lugar, las novelas del autor, en sus sistemas de valores totales, *interpretan* esta realidad. En segundo lugar, el hecho de que los sistemas de valores difieren agudamente de *La ciudad y los perros* a *Pantaleón y las visitadoras* es otra evidencia más de la responsabilidad del autor por los mundos ficticios que crea.

La entrevista, titulada "Mario Vargas Llosa: La alternativa del humor (Seis problemas para M. V. Ll.)" fue publicada en *Palabras de Escándalo*, Julio Ortega (ed.). Ed. Tusquets, Barcelona, 1974, pp. 315-55.



del individuo para enfrentarse al desafío de un imperativo moral, ahora es la base para la parodia. Este cambio de postura, que implica casi una inversión de actitudes filosóficas y sociales, no surge del cambio en la modalidad narrativa. Es la forma particular en que el autor concibe la modalidad antimimética en *Pantaleón y las visitadoras* (las ironías estructurales específicas, los códigos lingüísticos específicos, la base conceptual de los estereotipos) lo que explica el cambio.

El militarismo y los militares, tema central en ambas novelas, proporcionan un criterio de comparación ideológica. En *La ciudad y los perros* el modelo militar se manifiesta como una cobertura para modelos de relaciones humanas más profundas: poder, autoridad, estratificación social, control institucional. Los valores militares, descritos como autoritarios, disciplinarios, antihumanos y machistas, son una metáfora de los valores nacionales. En la última novela, el modelo militar es objeto de burla y sátira frívola, pero en un nivel que dista de ser profundo. Ideológicamente hablando, sería más exacto decir que en la medida en que el problema del militarismo y de los militares se ha hecho más complejo en Perú en los últimos quince años, Vargas Llosa ha intentado tratarlo literariamente en forma más superficial y menos penetrante. Además, aun cuando el autor haya mantenido una constancia profesional admirable al explorar nuevas formas narrativas, eludiendo la trampa de la repetición, hay un aspecto en que su voz narrativa en *Pantaleón y las visitadoras* es menos la de un crítico comprometido con el cambio social fundamental, y más la de un francotirador.

Ciertamente, entre los escritores del "boom" ha habido diferencias en cuanto a ritmo y calidad de producción literaria. Sin duda, los términos que parecieron resolver las dicotomías tradicionales (a las que nos referimos anteriormente) ya no son satisfactorios. Lo menos que se puede decir es que en un sentido literario total, novelas como *Pantaleón y las visitadoras* no logran mantenerse a la par del drama y la velocidad de la historia.