

HUMOR Y CLASE EN *PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS*

Sara Castro-Klaren

Se ha dicho con frecuencia que el humor es uno de los ingredientes que le hacen falta a las letras hispánicas. De aquí que todo satisfecho lector de *Pantaleón y las visitadoras* (Barcelona, Seix Barral, 1973), al recordar sus carcajadas ante las malventuras del militar norteño, especialista en trazar organigramas, tratará de persuadirnos de que se ha progresado en este sentido: el humor, ese gran ausente, comienza a aparecer. Sin embargo, cuando la risa llega a su fin y nos detenemos a pensar en el código del humor en P.V., lo que resalta de inmediato es la multivaria función del concepto de clase. Esto se nota aún más claramente cuando la conciencia del lector registra la más pequeña desviación de las estructuras valorativas plasmadas en la cotidianeidad de países como el Perú. Esa distancia surge casi espontáneamente cuando la novela viaja y su lectura se apoya en otro (no necesariamente opuesto o mejor) contexto cultural. El piso, esa inconsciente aceptación de un mundo, se hunde y nos deja con los pies en el aire: los “cómicos” actos de Pochita o Pantaleón ya no producen, si el contexto cambia, esa sonora y despreocupada risa. Por ejemplo: el reseñador de *Captain Pantoja and the Special Service*, tratando trabajosamente de no concluir que “Vargas Llosa ha cometido un terrible error”, señala que “el lector extranjero probablemente pierde alusiones locales que deben ser la materia de que está compuesta una obra de este tipo”¹.

Precisamente porque el humor es uno de los sistemas más inseparables de la cultura en que nace, examinar las bases del humor, categoría novedosa en un escritor importante como Vargas Llosa, es necesario para comprender nuestra cultura y las nuevas direcciones que podría tomar. En este ensayo trato de enfocar tres aspectos de la relación entre humor y clase en P.V. Primero examino la nomenclatura para mostrar el complejo de tensiones sociales encarnadas en algunos nombres. En el caso de Pantaleón Pantoja lo “huachafo” —la divertida mirada de una clase superior hacia las payasadas de una clase inferior en ascenso— se expande e informa también la mirada del macho sobre la estructura femenina implícita en el rol de Pantaleón. Asimismo estudio el juego de relaciones entre

1. Emile Capeya: *Captain Pantoja and the Special Service*, New York, Harper and Row, 1978. En: *The Saturday Review*, Feb. 4, 1978.

los *topoi* naturalistas, que constituyen los núcleos narrativos de la anécdota de Iquitos, y el lenguaje y autoconcepción melodramática de los personajes-narradores. Finalmente, tomando en cuenta la “inautorización” del enunciado en *P.V.*, trato de localizar el lugar desde el cual se moviliza la mirada superior, mirada que está implícita en todos los textos de la novela y manipula la necesaria perspectiva satírica del lector-juez de los sucesos de Iquitos —o tal vez, dado el sistema referencial de la novela, del Perú de 1968 a 1973.

I. ONOMASTICA

Basta una primera lectura para clasificar a *P.V.* dentro del género de la novela satírica. La intención satírica se apoya y hasta depende, en gran parte, del repertorio de nombres y sobrenombres de personajes. Esta nomenclatura se despliega desde lo normal o ingenuamente verosímil (general Scavino, alférez Alfredo Mendoza, capitán Máximo Dávila) hasta los motes caricaturescos (la Pechuga, la Chuchupe, el Chupito).

No interesan tanto las polaridades cuanto las zonas intermedias. En ellas reside el juego de tensiones sociales que pueden elucidar algunas de las bases del humor de *P.V.* Antes de pasar al análisis de Pantaleón o del Sinchi —alias de Germán Láudano Rosales— es importante indicar que la característica general de la onomástica femenina es carecer de apellido: en la casa o en el prostíbulo no hace falta. Basta llamarse Pochita, en sí eufemismo de Conchita y a su vez diminutivo de Consuelo (que puede tener una connotación referida a la política peruana del momento).

Los nombres masculinos son todos completos pero varían de acuerdo a la clase social de que provienen. A nadie dotado de la cordura y sensibilidad social del general Scavino se le ocurriría transitar por la vida con un nombre como el de Sinforoso Caiguas. Sin duda una cosa es apellidarse Huertas o Peralta o Robles o hasta Bacacorzo y muy otra es ser conocido por Caiguas. Las caiguas son unas verduras de origen y nombre americano (léase indio) que riman con vainas y son igualmente fofas, sosas y baratas. Caiguas tiene además una cierta connotación despectiva puesto que en el lenguaje popular “estar hasta las caiguas” significa “estar muy mal”, con frecuencia en el sentido de estar en la última pobreza. Del santoral debe haber salido Sinforoso que parece remitir, pese a su primera partícula (sin), a la idea de foroso, forado, hueco —como las caiguas.

Aunque ciertamente los Sinforoso Caiguas no se llaman así porque quieran proyectar una imagen cómica de sí mismos, en general se piensa que las clases bajas tienen un gusto especial por los nombres extraños, pasados de moda, “chistosos”. Los nombres cristianos se los dan el día del bautizo y los apellidos los heredan de sus antecesores indígenas siguiendo las mismas leyes de cualquier onomástica occidental. Sin embargo, ciertas combinaciones fónico/semánticas del español, ligadas a su vez a referentes americanos, producen una serie de tensiones en el receptor hispanoparlante que tienden a hundir a los Sinforosos Caiguas en la corriente del ridículo. Estos nombres marcan ya la situación social de las personas.

En una sociedad clasista como la peruana casi todo objeto puede leerse como signo de jerarquía social. Ciertamente el general Scavino evitaría identificarse con un nombre como Peter Casahuanqui por miedo al ridículo implícito en él dentro de la lógica social de las clases en el Perú. No es incoherente que un presidente se llame Guillermo Billinghurst, un arzobispo Juan Ricketts, un poeta Emilio Westphalen, que son combinaciones de nombres hispánicos y apellidos nórdicos y que parecen no sólo lógicas sino hasta prestigiosas, como tampoco resulta incoherente la combinación menos frecuente de nombres extranjeros y apellidos hispánicos: una reina de belleza que se llame Mary Ann Sarmiento o un escritor Winston Orrillo. Lo que socialmente resulta inaceptable y se considera ridículo o “huachafo” es la relación de un nombre extranjero (Peter) y un apellido indígena (Casahuanqui) pues delataría una voluntad de imitación, una aspiración de igualdad por analogía lingüística. Aceptar que es serio llamarse Peter Casahuanqui equivale a denegar la historia y el lugar que dentro de la estructura del poder han ocupado los indios en el Perú. Por lo demás, desde la perspectiva de quien asume ese nombre, llamarse Peter Casahuanqui evidencia una fe ingenua en el poder fundador del verbo: un indio es ridículo, pisa en falso, al creer que tan solo con ponerse un nombre anglosajón podrá subir en la escala social e igualarse a la clase dominante. Los Peter Casahuanqui no perciben que lo que se requiere es el abandono de Casahuanqui más que la adopción de Peter. Por su insuficiente comprensión de la realidad caen en el ridículo, como también por su vocación falsamente imitativa, y pasan a formar las infinitas colas de “huachafos” en espera de ser admitidos en la morada de los opresores.

Es típico de la sátira escoger nombres que funcionen como metáfora social del personaje, rompiendo la acostumbrada transparencia de la onomástica. El caso de Germán Láudano Rosales es el mejor ejemplo de esta técnica. Los dos lados del Sinchi (el anestésico social = láudano y el espinoso —aunque falso—moralismo = rosales) se reúnen en sus apellidos. Por otro lado, él se autojustifica como gran guerrero y por eso lo de Germán como también lo de Sinchi. El apodo de Sinchi, con que lo admiran sus ignorantes adeptos de “la juventud progresista de la Amazonia”, propone otro nivel de tensión entre la picardía del Sinchi y sus falsas pretensiones heroicas. Por una parte intenta adjudicarse la honradez y lealtad de los guerreros incas, pero, por otra, hay una desvalorización del mito del heroísmo de los antepasados indios. El y sus adeptos aceptan la contradicción inherente entre el signo histórico “Sinchi” y la conducta del Sinchi.

La complejidad de las resonancias fonéticas y semánticas de Pantaleón Pantoja corresponde al lugar central que ocupa el personaje en la fábula y al tejido de tensiones sociales que se plasman en la novela alrededor de su figura. Pantaleón se recorta ironizado y aplastado bajo la sombra de Napoleón, el héroe nacional romántico, el organizador y codificador de la nación en caos. La resonancia “napoleónica” que anida en la voz Pantaleón no es sólo fonética sino, también, diferencialmente histórica. La cómica y pedestre laboriosidad de Pantaleón niega o desvaloriza la intrepidez y el brío heroico del personaje francés. La desmesura de la tácita comparación se resuelve en burla y sarcasmo.

Si dividimos la palabra Pantaleón en dos segmentos nos quedaremos por un lado con “león” (otra vez la negación del metódico y reprimido hacedor de organigramas) y por otro con “Panta” (sobrenombre con que lo identifican los demás personajes). Es posible que al Tigre Collazos² (predador superior) le haya entusiasmado la parte de “león” en el nombre del oficial que escoge para una misión tan carnal (o tal vez carnívora) como la que realiza el protagonista. Sin embargo, lo que los demás ven, incluyendo al lector, es el otro segmento, “panta”: algo así como un “león sin pantalones”. Para la esposa y la madre se reduce a Pantita, el niño de pantalones cortos.

En América Latina un negocio que ofrece artículos importados o de uso internacional emplea el sufijo “landia” para hacer más comercial su denominación; de aquí, en la novela, “pantilandia”. Pero ocurre entonces el primer cruce entre los signos de masculinidad y femineidad que convergen en Pantaleón. Lo que el capitán vende no son *pantis* (pantihose) sino los servicios de sus “lavanderas”. Es decir que de haber sido posible asociarlo con “pantalones” o con “león”, símbolos machistas ambos, termina vinculado con las medias o pantaletas de mujeres. Esto ya indica la tendencia —que será analizada más tarde— de identificar a Pantaleón con lo femenino y a fijarle un rol de igual naturaleza.

El apellido Pantoja se asocia una vez más con panta-león y con *pantis*. Aunque Pantoja es un apellido culturalmente verosímil (recuérdese al burócrata Pantoja en *Miau* de Galdós), lo que inmediatamente llama la atención es la alteración entre nombre (Pant/aleón) y apellido (Pant/oja) que resulta una invitación a seguir con el juego. Internándose en esta lúdica es posible recombinar vagamente el apellido con “antojos”, en el sentido de impulsos incontinentes de gratificación oral que prefiguran los “antojitos” sexuales de Pantaleón aunque —en otro cruce de lo masculino con lo femenino— los “antojos” se consideran parte de la conducta “normal” de las mujeres embarazadas. Finalmente cabe insinuar la presencia de un eco de “pantomina” apoyado, además, en el nombre de un personaje del repertorio de la comedia italiana: Pantaleone.

Se justifica este desmenuzar el nombre de Pantaleón Pantoja puesto que la misma novela utiliza este procedimiento en varias ocasiones, comenzando por la expresión de la situación embrionaria de la tragicomedia del protagonista cuando Pochita abre la novela despertando a su esposo con los apelativos “Panta, Pantita”. En el cadete modelo, estudioso, honesto, serio, aspirante, se esconde (¿su talón de Aquiles?) la tendencia a lo femenino, a la pérdida del machismo, al vacío interno como resultado del inexaminado juego de roles culturales. En la pasividad con que acepta su misión amazónica se aloja su condición final de muñeco, su tendencia a la obediencia femenina. Pantaleón es capaz de triunfar o descalabrarse, cómicamente en ambos casos, porque su personalidad está organizada en base a principios culturalmente considerados femeninos. De ahí la risa.

En un mundo de Tigres, generales Victoria, Sinchis, Pantaleón Pantoja es el

2. La novelística de Vargas Llosa se distingue por los apodos basados en nombres y facultades de animales. Ver especialmente *Los cachorros* (1967), *La ciudad y los perros* (1963).

“hijito de mamá” que se deja poner mantequilla en sus tostadas y el amante ingenuo que no puede referirse al sexo más que con diminutivos: “orejitas”, “cosquillitas”, “que riquito”, etc. Niño o mujer, Pantaleón deniega constantemente los principios masculinos que deberían estar enfatizados por la imagen cultural que se tiene del militar.

La ambigüedad esencial de la imagen de Pantaleón se advierte con especial nitidez en los únicos pasajes en que media la voz de un narrador o relator³, en el relato de las pesadillas del protagonista. En ellas Pantaleón expresa su ansiedad por medio de imágenes anales; más precisamente, la ansiedad le produce el terror de la falta de control evacuativo. La tortura de sospecharse al mando de seres cuya inferioridad monstruosa es ofensiva al honor militar, se traduce en el terror de haber sido arrojado del mundo de los machos, de habitar en una especie de limbo. Imaginar que quienes desfilan a su mando son mujeres le hace:

[. . .] presa de terror frío, esforzándose por disimular sus sentimientos, cómo se han ido, se van redondeando los uniformes de los reclutas en el pecho, en las caderas, en los músculos, cómo de las cristinas comienzan a llover cabellos. . . cómo las masculinas miradas se tornan acariciadoras, irónicas, pícaras. Al pánico se ha superpuesto una sensación de ridículo, sediciosa e hiriente (pp. 55-56).

En esta misma escena Pantaleón siente “hacerse pipí en los calzoncillos” debido a la humillación de creerse a la cabeza de un ridículo contingente mujeril. Pantaleón-niño, rodeado de mujeres, no puede controlar ni los momentos ni los lugares en que su cuerpo de hombre se ocupa de sí mismo. Pantaleón, el capitán, el ser social, se ve sujeto y se convierte en una zona pasiva dominada por las exigencias de la naturaleza.

Como si el significado de esta pesadilla pudiera pasar desapercibido, la siguiente es todavía más explícita en cuanto al simbolismo personal y social que la misión de las “visitadoras” tiene para Pantaleón. Empieza sin preámbulos con imágenes de humillación, instantáneas de la agria e inflamada historia del cosquilleo atormentador: en la estricta, fastuosa formación del “día de la Bandera” (p. 80). Poco después Pantaleón superpone su dolorosa y humillante operación de hemorroides con la formación del Servicio de Visitadoras. No es muy velada la sugerencia de que en la mente de Pantaleón esta operación y la “operación” que debe comandar en la amazonía tienen el mismo valor: castración. En el fondo ambas operaciones conllevan una extirpación (de las hemorroides/ del uniforme) demasiado vecina y análoga a la zona de verdadero peligro. Como castrarlo literalmente sobrepasaría incluso los límites del ya grueso y grotesco humor de *P.V.*, se opta por sugerir analogías como las ya vistas. Por lo demás, el proceso post-operatorio (lavativa) indicado por el cirujano Antipa Negrón (que evoca el mito de los violadores negros) sirve para dibujar claramente la condición afeminada de Pantoja (p. 84). Ahí mismo se reafirma la preocupación por la virilidad que marca a casi todos los personajes masculinos del mundo de Vargas Llosa.

3. Carlos Otero: “Vargas Llosa: teoría y praxis”, en: *Cuadernos del Ruedo Ibérico*, París, mayo-octubre, 1976, pp. 51-53.

De esta manera no sólo se sugiere una autoconcepción femenina en el subconciente de Pantaleón, sino que sus superiores parecen adivinar esta secreta imagen de Pantoja. De hecho los cargos que se le encomiendan, desde su graduación, tienen que ver con el aspecto doméstico de los cuarteles: el rancho, la ropa, la lavandería. Siempre ha dado muestras de gran talento para la superracionalización de tareas que a otros militares, menos obedientes y más machos, les hubieran parecido impropias —por lo femeninas— de su masculinidad superior. Es muy lógico, pues, que Pantaleón sea escogido para llevar a cabo la racionalización de otra antiquísima tarea femenina: la alcahuetería. Con esta última misión se completa la feminización de Pantaleón (su pasividad, su pasión por el detalle, su deseo de experimentar en sí mismo y hasta tal vez su compasión por las prostitutas) y se convierte en su signo. Al final no se rebela, ni siquiera insiste en que se reconozcan sus efímeros éxitos; como buena mujer acepta simplemente su condición dependiente, se resigna al lugar que sus superiores le asignan en el “hogar”, es decir en las Fuerzas Armadas.

Por consiguiente, una de las contradicciones, de las incoherencias necesarias para que funcione la farsa en la novela, reside en el rango masculino superlativado que se asigna a la profesión militar en oposición al trasfondo femenino, tanto psicológico como de roles sociales, de Pantaleón. Nos reímos de Pantaleón porque no sabe portarse como un verdadero macho y acepta que se le rebaje a la condición de hembra. Naturalmente la risa parte de una perspectiva machista.

II. MELODRAMA Y NATURALISMO

La vocación mimética es una de las características más indiluibles de la obra de Vargas Llosa⁴. Entre los muchos argumentos que se podrían mencionar para apoyar este juicio, consensualmente aceptado por la crítica, lo que aquí interesa es analizar la gama de tópicos naturalistas que aparecen en *P.V.*, para luego reflexionar sobre la relación entre humor y clase en esta novela.

La cuestión de los tópicos naturalistas parecería a primera vista un poco traída de los cabellos. Sin embargo, un rápido cotejo con el entonces famoso y ahora olvidado prólogo de los Goncourt a *Germinie Lacerteux* (1864) arroja interesantes paralelismos, coincidencias y divergencias con *P.V.* En 1864, cuando agoniza el realismo romántico o el romanticismo realista, los Goncourt adoptan una actitud beligerante contra los excesos melodramáticos de la novelística coetánea. Empiezan por atacar las preferencias del público por las “novelas falsas, sosas, llenas de aventuras que terminan bien, de fantasías que no echan a perder

4. En una entrevista con José Miguel Oviedo, Vargas Llosa critica a los jóvenes narradores que quieren “hacer de la novela un experimento lingüístico, privándola de lo que yo pienso constituye su alma: la historia. A esta amenaza que si triunfa matará a la novela, hay que responder con una narrativa más anecdótica” (p. 334). Mario Vargas Llosa: “La alternativa del humor”, en *Palabra de escándalo*, Ed. Julio Ortega, Barcelona, Tusquets, 1974, p. 334.

la digestión, ni molestan la paz de su conciencia”⁵. Ellos, al contrario, pretenden haber escrito un libro cuya tragedia y violencia está concebida para trastornar los hábitos del público y para retar su complacencia. Vargas Llosa no ha escrito un prólogo a *P.V.* pero en una entrevista ha dicho que habiendo dejado de ser alérgico al humor, piensa que la literatura, entre otras cosas, debe *divertir* (*Palabra de escándalo*, p. 334). Aunque no lo hubiera afirmado, lo cierto es que por los comentarios de los mismos personajes (Pocha dice: “¿no es cómico que Panta esté convertido en agente secreto?” -p.66); por los nombres y caracterización de los personajes, por la solución de la fábula misma, sabemos que la novela se propone como un texto cómico que intenta *divertir* al lector. Para los Goncourt, *P.V.* sería una de esas falsas novelas, uno de esos melodramas que quisieran ver desterrados. No obstante, *P.V.*, no deja de ser “una cándida historia de los bajos fondos” (*Realism*, p. 69), que es como los Goncourt describen a *Germinie* en contraste con esos obscenos libritos, memorias de prostitutas, porquerías eróticas” (*Realism*, p. 69), que tanto divierten a ese público para ellos despreciable. Resulta que los lectores franceses del siglo pasado no parecen diferir mucho de los lectores del *Oriente* (biografía de la Brasileña) ni de los oyentes del Sinchi (autobiografía de Maclovía). Intentando superar una forma ya agotada, los Goncourt fustigan a su posible público que busca diversión y le advierten que no espere “un cuadro del Placer con los senos al aire” (*Realism*, p. 69) porque lo que están a punto de entregarle es un estudio clínico del amor. Mas de cien años después, sin bien en “Sociologues”, es lo que produce el capitán Pantoja.

Sin saber a que tradición se aúna, el pobre Pantaleón, con sus afanes kinseñanos de documentación empírica, libresca y hasta experimental, escribe clínicamente sobre el amor (léase la prostitución) en los trópicos. Infectado de la misma fe experimental que llevará a Zola a inspeccionar los cuartos de las prostitutas (*Naná*) y a enterrarse en los socavones de las minas (*Germinal*)⁶, Pantaleón organiza pacientemente sus organigramas y sus convoyes.

Configurado como está el texto de *P.V.* de retazos de diferentes tipos de discursos escritos por diferentes personajes, representa una dinámica de contrapunto entre dos proyectos narrativos ya agotados: el melodrama⁷ (Pocha, Maclovía) y el naturalismo (partes militares, fábulas). Debido a su agotamiento e insuficiencia, a su debilitamiento histórico, los lectores modernos reconocemos estas

5. Edmond y Jules Goncourt, *Germinie Lacerteux*, París, 1864. El prólogo al que me refiero aparece en *Realism, Naturalism and Symbolism*, New York, Ed. Roland N. Stromberg, 1968, p. 69. La traducción al español es mía.

6. Lilian R. Furst and Peter N. Skrine: *Naturalism*, London, Methuen Ltd., 1971, p. 13.

7. Rosa Boldori, aunque en otro contexto, ha señalado el componente melodramático en *P.V.* Para ella “la ironía onomástica es parte de un intento mayor de Vargas Llosa: expurgar de una vez el melodrama como estilo peruano de vida y de expresión”. Rosa Boldori: *Vargas Llosa: Un narrador y sus demonios*, Buenos Aires, Fernando García Cambreiro, 1974, p. 88. Por mi parte no estoy muy segura que Vargas Llosa quiera expurgar el melodrama ya que “el melodrama, la comedia burda del cine, si no es pretenciosa, me resulta sumamente *divertida*” (el subrayado es mío), *Palabra de escándalo*, p. 330.

formas como tales; pero, sobre todo, el mismo autor las puede utilizar como meras fórmulas discursivas, ironizándolas al no identificarse con ellas, ni menos identificar la “realidad objetiva” con la formulación lingüística que de ella producen Pantaleón, el Sinchi, Maclovía, etc.

La pregunta que hacen los Goncourt en 1871: “whether the sufferings of the poor and humble could arouse interest, emotion and pity to the same degree as the sufferings of the rich and powerful; whether in a word, the tears shed down below could make us cry as easily as those which are shed on high” (*Realism*, p. 70) recibe en *P.V.* una respuesta sobre todo negativa. Es más: el exotismo que buscaban los naturalistas, que según Edmond Goncourt lo posee en alto grado el populacho, la chusma; y que tiene para él y para el público lector de *P.V.*, “the attraction of races unknown and undiscovered, something of that exotic quality which travellers seek in far off lands at the cost of many hardships” (*Realism*, p. XIII), lo encontramos detalladamente reencarnado y diversamente elaborado en el arrollador y sangriento culto de las cruces del Hermano Francisco, la mitología, las costumbres sexuales de la “selvática” ciudad de Iquitos. Es decir que Vargas Llosa en *P.V.* regresa a muchas de las piedras de toque del naturalismo: pseudo-cientificismo, neutralidad del autor, relativismo moral, erotismo de los miserables y de la vida socialmente fronteriza (en este caso la selva), prostitución, patología del sexo, “naturalidad” del orden social, determinismo y pesimismo.

Sin embargo, entre, digamos, *Germinal*, *Naná*, *Sin rumbo* y *P.V.* media una gran diferencia: en efecto, si Vargas Llosa vuelve sobre ciertos tópicos naturalistas, desgastados en el contexto vanguardista de la literatura contemporánea, es porque los encuentra vigentes en la mentalidad actual de ciertas clases sociales peruanas⁸. En otras palabras, tanto la formulación melodramática como la naturalista son falsos cadáveres, restos todavía sobrevivientes, insuperados en la historia del Perú. La contemporaneidad artística de Vargas Llosa le imposibilita una presentación seria, directamente mimética de estos tópicos y patrones mentales, claramente insuficientes a fines del siglo XX. Así pues, la mejor manera de imitarlos es poner la mayor distancia entre la realidad fictiva, representativa de la realidad histórica, y la divergente conciencia del escritor:

Había planeado la historia de Pantaleón Pantoja como una historia seria. . . poco a poco me fui dando cuenta que en su raíz las situaciones que estaba tratando de contar tenían un aspecto grotesco y desmesurado. . . sentí una gran felicidad cuando encontré que ése (la farsa) era el nivel en que tenía que estar contada la historia.

recapitula Vargas Llosa al año de la publicación de *P.V.* (*Palabra de escándalo*, p. 335).

La farsa es una salida. Otra hubiera sido resolver la encrucijada con un na-

8. José Miguel Oviedo a Vargas Llosa: “Tú has descubierto que los melodramas y las vidas de novela rosa son modos constitutivos del hombre latinoamericano”, en: *Palabra de escándalo*, p. 330.

rrador que se postulara como conciencia crítica capaz de reducir el absurdo y lo grotesco de las situaciones a relaciones históricas concretas. En ese caso hubiéramos tenido una novela crítica, no simplemente cómica. Esa hipotética novela hubiera tenido que enfrentar la problemática de la relación de un grupo de militares reformistas en el poder y el complejo de la sociedad peruana. La diversión del lector hubiera desaparecido. El mero hecho de la ambivalencia del experimento del general Velasco, las pasiones suscitadas a favor y en contra en torno a su figura, hubiera incomodado al lector y de hecho no hubiera sido tan simple reirse de los “militares brutos” —uno de los lugares comunes de la mitología política peruana. Como señala en la entrevista ya mencionada, Vargas Llosa opta por la farsa y por dejar al narrador y al lector fuera del mundo de la novela. Sirviéndose de las más vanguardistas técnicas literarias, consigue crear la ilusión de un mundo independiente y objetivo, ajeno a la inmediatez de la realidad histórica del momento. La fábula y los personajes de *P.V.* parecen surgir espontáneamente de sus propias bocas, sin ninguna otra intervención. La distancia entre el mundo de los personajes y el del autor se hace insalvable; o mejor dicho, sólo mediante la risa se les caracteriza. A diferencia de lo que sucede en sus otras novelas, donde son evidentes las tensiones y sufrimientos del autor, en *P.V.* Vargas Llosa —al igual que sus lectores— se divierte: “algunas noches me despertaba sacudido por las carcajadas y anotaba en el velador una nueva ocurrencia” (*Palabra de escándalo*, p. 335).

III. HUMOR Y CLASE

El repertorio de voces que narran los sucesos de Iquitos asumen una identificación total entre palabra y mundo objetivo, lo que marca de inmediato el primer plano mimético (espacio y tiempo) de la novela. El segundo no es parte de la percepción de los narradores, sino más bien, conforma la percepción que el lector tiene de ellos como voces, implicando así un mimetismo lingüístico. Excepto en los tres momentos en que el lector se interna en el subconciente de Pantaleón⁹ —las tres pesadillas del capitán— el resto del relato (es decir: toda la acción) se despliega entre cartas, monólogos, diálogos simples o plegados, reportajes o los famosos partes militares. El ensamblaje de los fragmentos conforma una serialización de voces que van sin mediación alguna (excepto las acotaciones de los diálogos) al encuentro del lector. Mediante este artificio el narrador, su punto de vista, habría desaparecido del discurso novelístico de *P.V.*

Vargas Llosa habría eliminado así uno de los procesos principales de la ficción narrativa, acercándose a lo que es propio del teatro o del guión cinematográfico. Sin embargo, la realidad a la que asiste el lector no es tan espontánea

9. Para Sommers (Joseph Sommers: “Literatura e ideología: La evaluación del militarismo en Vargas Llosa”, en: *Hispanamérica*, Anejo, 1976, p. 126), el heroísmo en “*La ciudad y los perros* surge del trato formal de los personajes como individuos, ya sea por medio del monólogo interior o la corriente de la conciencia”. Lo que permite que los personajes sean caricaturescos, es la ausencia de subjetividad o intimidad en su presentación formal, con la notable excepción de Pantaleón y sus pesadillas.

ni se sitúa tan inmediatamente en su propia experiencia: en efecto, entre las voces-personajes y el lector siempre media, para aclarar u oscurecer las cosas, el lenguaje. En otras palabras: la realidad de Iquitos, del Servicio de Visitadoras y de las voces continúa siendo accesible al lector sólo por medio de monólogos, conversaciones, declaraciones, partes y la *recepción* de ellos por otros personajes. En este caso cada voz-personaje es autor de sí mismo y vive enfrascado dentro de su expresión lingüística, ceñido a ella indefectiblemente. Las voces gozan, padecen o se amargan dentro de ciertas fórmulas lingüísticas que de alguna manera imbrican sus circunstancias sociales y económicas y devienen en lo que su cultura les ofrece como posibilidades de existencia.

En realidad la caracterización socio-lingüística es tan rígida en *P.V.* que incluso aquellos personajes más cercanos al lector, tanto que casi se podría palparlos (cine), se van diluyendo en un manejo muy reducido de elisís, frases hechas y eufemismos, verdaderos "caballitos de batalla" del lenguaje correspondiente a las clases medias y bajas peruanas. Esta rigidez y pobreza del repertorio lingüístico como respuesta a la complejidad de la situación de Iquitos (complejidad que sin embargo es sólo percibida por el lector-Dios y no por los personajes atomizados dentro de la acción) confiere al discurso de los personajes su carácter caricaturesco. Hermetizados en su concha de eufemismos y frases hechas, que por otra parte denotan sus falsas conciencias, incapaces de escapar a la férrea estructura mental que les impone el lenguaje con el que organizan su ser social, los personajes-vozes se van distanciando de la posibilidad de identificación vital con el lector. A excepción de Pantaleón, los conflictos de los otros personajes no parecen verosímiles y mucho menos trágicos.

Poco a poco el lector se va dando cuenta de la naturaleza de celuloide de las relaciones de las voces con la sociedad que las rodea. Es el lector y no los personajes quien tiene la información necesaria y la capacidad de formularla de manera que las consecuencias de los actos aislados, y por lo tanto absurdos, de cada personaje parecen necesarios o inevitables dentro de un contexto social obvio para el lector pero invisible para las voces. Pochita no sabe lo que hace Panta y cuando algo averigua el marido se le transforma en su fantasía en un James Bond de la amazonía. Al revés, cuando llega a saber la verdad, otra de sus fantasías la hace reaccionar bajo la fórmula de "dignidad de señora decente" y abandona al marido. Algo similar sucede con Pantaleón: él ve sus fantasías colmadas al ser seleccionado para una misión especial y *no quiere saber* que al tener que aceptar la clandestinidad de sus "servicios a la patria" ya está instalado en la ilegitimidad social. Tampoco se da cuenta que al poner orden en una ínfima parte del caos está destinado a ser devorado por la misma vorágine social que lo produce. Reclasificado como natural, ese mismo caos se venga de todo aquel que al imponerle un orden devela su significado social. Asimismo Panta no preve que sus enemigos, el general Scavino y el padre Godofredo Calila (¿Dalila?) quieren tener el placer de transgredir sus propias normas y que por lo tanto necesitan para sí putas-putas y no prostitutas-obreras, con salarios fijos y beneficios médicos. Dentro de la misma pauta ni el Sinchi ni el cándido editor del *Oriente* saben que Pantaleón es militar; de haberlo sabido no hubieran intentado el escándalo: el Sinchi

habría pretendido un chantaje a más alto nivel y el tonto periodista se hubiera evitado el mal rato de proteger sus fuentes.

Es cierto, pues, que el lector, mirando desde fuera, tiene una visión omnisciente con respecto a la visión-hormiga de las voces-personajes. También es cierto que el lector sabe más —tanto que puede reírse de las voces-personajes— porque el aspecto referencial del lenguaje de *P.V.*¹⁰ le propone el mundo histórico peruano como verdadero contexto de la novela.

La línea enfática, el poner de relieve y remachar algún tic o defecto que sea iconográfico con respecto a la conciencia de los personajes ha sido siempre la base de la caricatura: “Menippean satire —escribe Northrop Frye— presents us with a vision of the world in terms of a single intellectual pattern”¹¹. En relación a los órdenes narrativos que parodia *P.V.*, Vargas Llosa satiriza más la mentalidad melodramática que la naturalista. También hace víctima a una clase desde la perspectiva de otra. La ausencia de un discurso narrativo autorizado (pues como se ha dicho el texto entretiene el lenguaje de los personajes-vozes) permite satirizar a su vez los varios sistemas narrativos que componen la novela. Así pues, el problema de la sátira es fundamental para examinar *P.V.*

En vez de acercarse al problema de la sátira y el mimetismo desde un ángulo ideológico, Rosa Boldori estudia este aspecto de *P.V.* como parte del proceso de mitificación y desmitificación que es común a la obra de Vargas Llosa. Boldori propone que:

[. . .] sobre el trasfondo ambiental de todo el mundo mítico que sustentan los pueblos de la región Amazónica, tres núcleos míticos se superponen a la estructura semántica narrativa, uno tradicional y dos modernos, los tres vinculados a la idea del Poder, y cada uno de ellos contando con su organización peculiar y con su propia versión del superhombre o héroe prometéico:

- a. El mito del Poder Religioso,
- b. El mito del Poder Militar y el Orden,
- c. El mito del Cuarto Poder, con el periodismo radial (*Vargas Llosa*, pp. 85-86).

Puede ser que la lectura mítica sea apropiada para estudiar la “estructura semántica narrativa”, pero no me interesa aquí ver qué mitos “sustentan los pueblos amazónicos”, sino, más bien, cómo ciertos tipos de discurso narrativo se formulan en procesos de caracterización y de modos de interpretación de la realidad. Por eso voy a proseguir con un corto esbozo de los elementos conceptuales

10. Véase el artículo de Marcelo Coddou: “Proposiciones para una consideración crítica del lenguaje narrativo de *Pantaleón y las visitadoras*”, en: *Nueva Narrativa Hispano Americana*, n. 5, 1975. “De los datos de la realidad objetiva (designata. . .), una obra como *P.I.* alcanza su esencia y en este sentido entendemos su mayor riqueza y valor, por cuanto la revela de modo profundo y original”, p. 138.

11. Northrop Frye: “Specific Continuous Forms”, en: *Approaches to the Novel*, San Francisco, Robert Scholes, 1961, p. 48.

y valorativos que constituyen los patrones mentales con que Pocha, el Sinchi y Maclovía perciben su mundo y se autodefinen en él¹².

La moralidad que ostenta el Sinchi se engarfia en el temor de Dios, paradójicamente de un Dios impotente para contener a “esos sacrílegos lascivos” (*P.V.*, p. 16), y en la “indignación de las personas decentes y correctas que viven y piensan moralmente” (*P.V.*, p. 186). Es una moralidad tautológica. El mundo del Sinchi carece de relaciones y en él la moralidad es socialmente immanente, o mejor dicho “natural”. A este respecto es correcta la observación de Sommers en cuanto a los juicios valorativos que esta sátira implica: “el lector encuentra que a la larga la crítica generada por esta novela cómica está dirigida al ser humano en términos arquetípicos, universales, más que a la dinámica entre individuos y sociedad, en alguna especie de contexto social e histórico”¹³.

Me parece sin embargo que Sommers se salta un paso en el análisis del significado de la mentalidad de los personajes. Si bien es verdad que el Sinchi o Maclovía aparecen como arquetipos de su lenguaje y de sus “ideas”, no me parece cierto que se les proponga como arquetipos universales humanos. Funcionan más bien como estereotipos de una clase claramente delineada por su *ocupación*, plasmada a su vez en los horizontes de su léxico y retórica específicos. El Sinchi se embandera, sincera o hipócritamente, no importa, en la peruanidad y el regionalismo “de la selva. . . cuna de grandes prohombres, orgullo de nuestra región” (*P.V.*, p. 182). El locutor que hace las veces de orador religioso fustiga, por un lado, el supuesto “afán de lucro inmoderado y el espíritu mercantil de Panta León” (*P.V.*, p. 186), pero ennoblece, de otro, al “próspero comerciante y humilde agricultor que luchan y trabajan por el *progreso* de nuestra indomable Amazonía” (*P.V.*, p. 181). Aquí el Sinchi no se sitúa fuera de un contexto histórico-social: al revés, se apoya en él y concretamente en algunos de los tópicos principales de la experiencia social del Perú contemporáneo: regionalismo/nacionalismo; capitalismo comercial/ “feudalismo” agrario; progreso o modernidad/ barbarie y naturaleza. Al marcar este paso en la mentalidad del Sinchi y recalcar que para él esos tópicos son categorías congeladas, al margen de la experiencia directa, llegamos a coincidir más fácilmente con otro juicio de Sommers:

En términos de valores ideológicos más específicos, la novela encierra un sentido de superioridad cosmopolita al satirizar la ingenuidad, la falta de sofisticación, la ausencia de cultura burguesa y la primitiva hipocresía que caracteriza la vida en las provincias¹⁴.

12. Como sátira *P.V.* es ejemplar en su género y reúne todas las características que Norrop Frye le delinea al modelo romano: “The Menippean satire deals less with people as such than with mental attitudes, pedants, bigots, cranks, parvenues. . . rapacious and incompetent professional men of all kinds are handled in terms of *their occupational approach to life as distinct from their social behavior*. . . It presents people as mouthpieces of the ideas they represent. . . the novelist sees evil and folly as social diseases, but he Menippean satirist sees them as diseases of the intellect”, en: *Approaches to the Novel*, p. 40.

13. Sommers, ob. cit., p. 9.

14. Sommers, ob. cit. p. 109.

Este juicio de Sommers nos lleva al siguiente punto del análisis en cuanto a los presupuestos de clase que funcionan en la novela. Si la “novela encierra un sentido de superioridad cosmopolita” desde el cual se satiriza a los provincianos (y habría que añadir el exotismo de las prostitutas y el positivismo de Pantaleón), queda el problema de *localizar* el espacio lingüístico desde donde parte esa sátira en el texto.

Ya que el narrador se ha esfumado de *P.V.* no podemos recurrir a la idea de un punto de vista irónico de parte del narrador. Tampoco se puede decir que las voces se autosatirizan o satirizan al lector para que *nos* riamos de *nosotros* mismos. Es aquí donde se aprecia la pericia de Vargas Llosa como escritor de vanguardia y es también en esta coyuntura donde se hace necesario enfatizar la vocación mimética de toda su obra y crearle cuando señala que “todo lo que he escrito hasta ahora está basado en la experiencia de mi país. . . Son características que se encuentran en la realidad peruana por el lado que tú la mires” (*Palabra de escándalo*, pp. 327 y 328).

De alguna forma Vargas Llosa postula dentro de la lectura de *P.V.* la conciencia cosmopolita, desde la cual se desarrolla la comicidad de la anécdota. El primer requisito es evitar que el lector se identifique con los personajes víctimas de la sátira, lo cual queda establecido a partir del diálogo inicial. La novela se abre en Lima. Pantaleón está esperando su próximo destaque y por tanto su presencia en el *centro* cosmopolita es pasajera. Como subalterno inferior, provinciano y sin “varas”, debe aceptar su alejamiento del centro a pesar de que la capital le es extraordinariamente atractiva: “Lima, Lima, Lima, se me hace agua la boca” (*P.V.*, p. 11). Los generales, los que han escapado de los puestos de frontera y están en el poder, residen en el *centro* y desde allí *juzgan*, con visión semidivina, el cumplimiento de sus órdenes en las regiones más apartadas, atomizadas entre sí.

El lector que automáticamente se considera “moderno” y como buen lector está siempre dispuesto a identificarse con la versión *autorizada* de los hechos, da el salto que se le propone y adopta un punto de vista seguro, centralista y respetable, aquél que podrían tener los generales. Es más: cada parte, cada carta, cada radioemisión tiene un lector o receptores explícitos que se identifica con el lector. Los lectores de los partes son los generales de Lima y en especial Scavino (quien desde el comienzo ha pensado que la misión de Pantaleón es descabellada). Chichi (ciudad costeña) es la lectora del monólogo de Pocha, aunque el qué dirán, la visión del ridículo, se moviliza en las lenguas de las Santana. Si bien es cierto que los receptores del Sinchi son los lugareños de la “juventud progresista” y señoras como doña Leonor Láudano no dejan de proyectar una visión centralista al saber que los corresponsales limeños se ocupan del asunto y al querer anticipar la interpretación que ellos tendrían de Pantaleón. La carta de Maclovio no alcanza su total significado si no imaginamos a Pochita (“Respetable señora Pantoja”. *P.V.*, p. 174) como su sorprendida lectora. Vargas Llosa demuestra aquí una enorme confianza en sus lectores, en su capacidad de suplir los puntos de vista necesarios a la visión satírica de las tristes vidas de sus personajes, y por lo tanto no se molesta en mostrarnos la reacción de Pocha o la señora Leonor. Sólo

que en este pseudoconflicto de clisés los personajes y su conducta resultan demasiado fáciles de anticipar.

P.V. satiriza pues las “ideas” de una clase social (léase cholos, los provincianos, los “huachafos”) desde el punto de vista de otra (léase el poder capitalino). La mirada es siempre de arriba a abajo. Pero no sería apropiado detenerse aquí. Si es verdad que el lector “cosmopolita” se divierte con el melodrama y se burla de la torpeza o tontería de los “huachafitos”, también es cierto que el ámbito de la sátira no se puede constreñir a Iquitos ya que son los generales de Lima los que inventan la absurda empresa de Pantaleón, con lo que también caen dentro de la sátira. Al final no podemos ignorar el hecho de que los generales se desasocian del fracaso de Pantoja, cancelan el experimento y se rededican a sus tareas cotidianas como si nada hubiera pasado. La lectura de la farsa no puede pasar por alto que dentro de la serie mimética de referentes, dentro de los contextos culturales a los que apela la farsa misma, el blanco al que la sátira apunta es el experimento político del general Velasco (en el poder desde 1968). En esta coyuntura, la sátira desde arriba presupone un observador que se siente un escalón más arriba de Lima y de su actual jerarquía de poder y cuya reacción “natural” frente a los desatinos de los “huachafos” militares reformistas es la sonrisa divertida.