

**LA GRAN CANTINFLADA DE PANTALEÓN CAMACHO:  
POÉTICAS DE LA TRADUCCIÓN CULTURAL  
EN EL RELATO FICCIONAL**

**Raúl Bueno**

*Dartmouth College / Universidad Nacional Mayor de San Marcos*

Pantaleón Pantoja y Pedro Camacho, los héroes algo trágicos y definitivamente cómicos de las novelas satíricas de Mario Vargas Llosa, realizan lo que hemos llamado en otro lugar un trabajo de traducción cultural, al aclimatar en lengua en gran medida ajena —la retórica militar, por un lado, y un realismo decimonónico y cuasi-socialista, por otro— avatares propios de la cultura prostibularia, en un caso, y de la conflictiva modernidad urbana de Lima, en otro. Ambos personajes escriben intensamente: el primero, reportes militares; y el segundo, capítulos de radionovelas. Mas al hacerlo no usan los lenguajes narrativos que mejor calzan con las realidades que buscan representar, esto es, variantes de lo que se ha dado en llamar neorrealismo urbano, sino que se ven inclinados y aun forzados a usar lenguajes de circuito cerrado —el caso de Pantoja— o anacrónicos —el caso de Camacho—. Ese disloque entre referente y representación, que obviamente no perciben los militares y radioyentes de la ficción, no pasa nada desapercibido para el lector, quien halla ahí suficiente motivo para la risa y aun la carcajada.

Dicho lo anterior, traer a cuento la obra fílmica de Mario Moreno, *Cantinflas*, a propósito de las novelas satíricas de Mario Vargas Llosa, no es una aproximación abusiva, ni mucho menos. Es ofrecer al análisis crítico un punto de comparación externo, incluso

un modelo analítico viable. El personaje Cantinflas, en efecto, se halla siempre en situación de traducción, esto es, de poner en escena su personalidad innatamente traductora, pretendiendo unas veces expresar en lengua culta y formularia —jurídica, política, científica, ideológica—, que no domina, asuntos de su realidad civil; y otras veces en situación de cifrar en lengua popular asuntos de una realidad que lo trasciende y que, por ello mismo, no entiende plenamente. En los disloques entre el referente y lo no bien dicho, o lo dicho más o menos bien pero de referencia no bien entendida, surge la situación cómica y salta la carcajada. Veámoslo con detenimiento.

Sin ignorar que lo cómico de Cantinflas proviene también de registros de comportamiento tales como sus modales, gestos y atuendo, y ciertamente de las situaciones en las que ingresa sin criterio ni reparo, hay que reconocer que mucho de su risible condición viene de lo que dice y cómo lo dice. Cantinflas proviene ficcionalmente de las clases bajas, incluso del proletariado lumpen en ciertas películas: es el típico *peladito* mexicano y aun latinoamericano. El ímpetu de sus acciones y de las situaciones que provoca —por no saber contenerse y traspasar fronteras de modo campante, como hace el característico *rascuache* mexicano<sup>1</sup>— lo ponen en la zona de contacto entre clases altas y bajas, pero sin tener un correcto conocimiento de los discursos sociales y culturales necesarios para la mediación. Traduce hacia arriba o hacia abajo festinando códigos. Desprende sentido —obviamente arbitrario— de lo que le dicen sin acertar los contenidos. Y a menudo hincha un lenguaje descentrado y carente de significación viable. Su labor traductora falla —en realidad es necesario que falle, para generar la risa del espectador—, pero ello no lo amilana ni detiene. Creo que el punto culminante de sus traducciones fallidas se da en *El bolero de Raquel* (1957), cuando cree que lo llaman a escenario. Cantinflas ha conseguido trabajo en un teatro para echarle pomada y sacarle lustre al calzado de los

---

1 Ilan Stavans explica al *rascuache* con palabras que a los peruanos nos recuerdan al *huachafo*: un sujeto que proviniendo de las clases bajas pretende asumir formas y valores de las altas, en un esfuerzo que delata inautenticidad y algún tipo de festinación de códigos elevados, y que, por ello, origina comicidad o desprecio (Stavans, *The Riddle of Cantinflas* 31 ss).

artistas: es lo que en México se llama trabajo de “bolero”. En la secuencia previa a su equivocada mas espléndida actuación, él se halla ocupado con los zapatos de los artistas cuando oye decir que es el turno del bolero, ¿dónde?, en el escenario, ¿cuándo?, ahora. Ahí se dirige. Ve que hay danza y se integra, sin pensarlo dos veces, a la performance que ha iniciado la bailarina norteamericana sobre el ritmo del bolero de Ravel. Desopilante.

En la misma película abundan los casos en que Cantinflas traduce su ignorancia a un lenguaje en apariencia sustancioso y dotado de sentido, cuando el caso es que solo es ruido lingüístico, o forma carente de significación y, a veces, incluso de contenido. Cuando el turista norteamericano a quien le “bolea” los zapatos le pregunta cuándo fue construido el castillo de Chapultepec él contesta: “fue construido..., ahora verá usted, fue en el año... porque cuando la batalla de Chapulín que agarramos en el cerro del..., ¡no!, fue después del Plan de Aguasucía, fue en el año... ¡no, fue antes! [...] pues ya ve usted que en cuestión de fechas hay muchas controversias”. Así Cantinflas produce una de sus célebres “cantinfladas”, esto es una secuencia plagada de anacolutos y otras violaciones gramaticales y léxicas, que marean la recepción sin dejar de cumplir una aparente función emisora. Las cantinfladas llegan a su culminación cuando se revisten de palabras y aun enunciados extraídos del habla culta o especializada, como en esta respuesta del “actor” Cantinflas cuando, en una entrevista, le preguntan sobre su mejor interpretación: “que le diga cuál ha sido, es y será, a través del devenir histórico-materialista-dialéctico, la mejor de mis interpretaciones proletarias. Y yo creo que hasta cierto punto, y si no, de todos modos, porque usted sabe que, al cabo y que, como quiera que, la mejor de mis interpretaciones ha sido la interpretación racional exacta del Universo conforme al artículo tercero...”<sup>2</sup>. Hay otros casos en que el personaje Cantinflas se aprovecha de sus malas o tendenciosas traducciones, tratando de favorecer una salvadora desinteligencia verbal y aun situacional,

---

2 Stavans (*The Riddle of Cantinflas* 46), la toma del diario *Excélsior*, 20 de octubre de 1938.

como en esta secuencia de *Abí está el detalle* (1940) en que un marido celoso lo amenaza con una pistola:

El señor: ¿Qué hace usted aquí?

Cantinflas: ¿Y usted?

El señor: Eso a usted qué le importa.

Cantinflas: Con usted uno ni puede entenderse, señor. Y si a mí no me importa, ¿por qué a usted le importa lo que a mí no me importa?

El señor: ¿Es que no se da usted cuenta que yo soy el marido?

Cantinflas: ¿Cuál marido?

El señor: ¡Su marido!

Cantinflas: ¿Mi marido? ¡Ay, chirrión! Oiga usted, no diga usted esas cosas que a lo mejor está hiriendo mi reputación.

[...]

El señor: Usted es un canalla que está pisoteando mi honor.

Cantinflas: ¡Y usted me está pisoteando un callo!

El señor: ¡Uy, mejor me callo!

Cantinflas: ¿Cuánto calza?

El señor: Del 26. ¡Pero con usted no puede uno ni entenderse!

Cantinflas: Pero estaba yo diciendo no nos vamos a entender. Mejor me voy.

La verdadera hazaña del capitán Pantoja en *Pantaleón y las visitadoras* no consiste tanto en organizar y poner en funcionamiento, con un “sentido matemático del orden”, esa máquina de precisión bien lubricada que es el “Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines”, “SVGPPFA”, cuanto en poner en práctica un laborioso tejido de *traducciones* a fin de que la empresa funcione con discreción y eficiencia, sin perturbar el prestigio de las fuerzas armadas ni el de su familia. Y le funciona bien hasta que el sistema, claro, colapsa. En primer lugar, Pantoja tiene que enviar reportes a la superioridad traduciendo a jerga militar, tan amiga de la objetividad lacía debida a un léxico unívoco, despersonalizado y algo hueco, que abunda en sustantivos abstractos, verbos multiplicadores de la acción y frases propias de la ocupación castrense, un asunto que en su propio nivel se trataría normalmente con lenguaje callejero, a lo mejor prostibulario:

Otrosí, dice [el suscrito]: Que pudo también averiguar, gracias a la mencionada Chuchupe, que las tarifas por las prestaciones son variables y que sólo dos tercios revierten a quien presta el servicio, pues el tercio restante es la comisión del local. Que la diferencia de tarifas tiene que ver con el mayor o menor atractivo físico de la meretriz, con el tiempo que dura la prestación, y también, sobre todo, con el grado de especialización y tolerancia de la meretriz. La señora Curinchila explicó al suscrito que, muy al contrario de lo que éste ingenuamente sospechaba, no es una mayoría sino una reducida minoría de clientes la que se contenta con una prestación simple y normal [...] exigiendo los más una serie de variantes, elaboraciones, añadidos, distorsiones y complicaciones que encajan en lo que se ha dado en llamar aberraciones sexuales (Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras* 53).

Más importante aún, Pantoja tiene que traducir al ambiente burdelero las convenciones de la cultura militar, a fin de que esta se entienda, valore y transfiera (sea transculturada) al sistema de servicios que viene implementando: “—Hay incompatibilidad entre visitadora y puta, con perdón de la expresión —sentencia el señor Pantoja—. Ustedes son funcionarias civiles del Ejército y no traficantes del sexo” (133). Este lenguaje necesita ser retraducido luego al habla propia de las meretrices, lo que origina situaciones como esta: “—Tres convoyes semanales, dos por aire y uno por barco —enumera Pantaleón Pantoja— Y diez prestaciones mínimas por convoy. // —¿Convoyes son los viajes a los cuarteles? —se asombra, palmotea, suelta una carcajada, hace un guiño pícaro, se disforza la Brasileña—. Y prestaciones deben ser, ay, qué risa” (149). Tiene además Pantoja que traducir a un lenguaje aceptable para su mujer la índole de la misión que lo lleva a la selva amazónica: “—¿Una misión especial? [pregunta Pochita] ¿Vas a trabajar con el Servicio de Inteligencia? Ah, ya capto tanto misterio, Panta” (33). Aquí, como en la cinematografía ya vista, la risa surge del sostenido contraste entre la engolada seriedad castrense de Pantoja y la naturaleza tan mundana e incluso ridícula del proyecto que lo absorbe.

En otros niveles narrativos hay, a lo largo de toda la novela, una serie de lenguajes estereotipados —partes militares, “misivas”,

programas radiales, instrucciones, estadísticas, etc.— que constantemente traducen y retraducen el acontecer a distintas retóricas y convenciones. Y también a varios y contradictorios propósitos. Estas versiones generan nuevas modulaciones de lo ridículo, y, obviamente, más motivos para la risa. Esta halla su punto culminante —es a la vez el momento de implosión del proyecto de Pantoja— en la delirante progresión geométrica que este le imprime a su proyecto: “—Funcionaremos en todo el territorio nacional [dice], con una flota de barcos, ómnibus y centenares de visitadoras” (253). Así el proyecto se aleja radicalmente de la realidad, y de sus posibilidades, hasta convertirse en un discurso inflado, extraviado y, por eso mismo, peligroso, si escapa del mundo castrense. Hay que cerrarlo, declararlo fracasado, sentencia la jerarquía militar. El capitán Pantoja, como Cantinflas en sus cantinfladas, ha forzado el lenguaje de su programa hasta el punto de convertirlo en una fraseología sin contenido viable, pero de alarmantes connotaciones.

Necesitaría un tratamiento aparte la formidable tarea traductora del autor material del texto. Para decirlo en breve: renuncia a instalar en el relato un narrador tradicional, sea omnisciente o involucrado en el mundo representado, que *cuenta* las historias de modo lineal, o casi. En nuestros términos, vemos que el autor dinamita la figura del narrador, y por lo tanto el relato que vendría de él, y hace que los documentos y los innumerables fragmentos de diálogo sueltos y cruzados —otro modo de articular el relato totalizador que él predica— *traduzcan* en lenguaje no propiamente narrativo la sustancia de las acciones. No es el primero en hacer esto, pues ahí están Rulfo y Puig, entre los latinoamericanos. Pero sí es el primero en engarzar entre guiones astillas de narración caracterizadora, que Barthes no habría vacilado en catalogar como funciones catalíticas: “—Suelta, suelta, no me agarres ahí —*da un brinquito, se inflama, se avergüenza, se irrita Pantaleón Pantoja*—. Tengo que advertirte dos cosas: no puedes tutearme sino tratarme de usted, como todas las visitadoras. Y nunca más esas confianzas conmigo” (151 —énfasis añadido).

En *La tía Julia y el escribidor*, las instancias de traducción se multiplican y aun extreman. Para comenzar por la instancia más obvia, observemos que todos los capítulos pares de la novela son traducciones de las radionovelas de Pedro Camacho. La obra de este personaje creador no aparece como tal, como radioteatro, sino como versiones narrativas que alguien ha construido a partir de lo que habría escuchado. Y aunque todavía se cuele en el lenguaje de llegada la engolada voz de un narrador oral que hace las ambientaciones —“En la noche chalaca, húmeda y oscura como boca de lobo, el sargento Lituma se subió las solapas del capote, se frotó las manos y se dispuso a cumplir con su deber” (Vargas Llosa, *La tía Julia* 77)— ese lenguaje de apoyo continúa desarrollándose sin contención hasta volverse representativo de toda la acción, con mínimas incisiones dialógicas. Es decir, la traducción altera las proporciones del relato radionovelesco, de modo que lo auxiliar en el discurso de origen se vuelve central en el de llegada, y viceversa. Es más, ya dentro del propio sistema discursivo que envuelve a Camacho hay una significativa traducción de retóricas estéticas: lo que podía haberse expresado mediante un honesto neorrealismo urbano, se expresa adrede, según veremos luego, con un realismo a la vez determinista y behaviorista, simplificador de la realidad social y reductor de la humanidad a tipos bastante discernibles, al que se suma una retórica decimonónica muy inclinada a la descripción y al detalle intrascendente. Vamos a volver a este asunto cuando hablemos de las opciones estéticas de Varguitas, el aprendiz de escritor en los capítulos impares. De momento conviene insistir en Camacho: la creciente producción de relatos lo lleva a un delirio transcodificador, traductor si bien se ve, en que sin percatarse consigue que personajes y aun secuencias del acontecer salten de una radionovela a otra, y hasta se aclimaten en las historias de llegada al punto de intentar modificar los acontecimientos originales. El lector material intuye que, de seguir esta progresión traductora, todas las historias van a fundirse al final en una sola, diríamos paradigmática e incluso utópica. Pero eso no se da porque el autor ficcional se muestra incapaz de

controlar sus historias y es declarado loco. Su delirio no va a cuajar en una espléndida metanarrativa, sino en un lenguaje babélico, que va perdiendo sus referentes de realidad y amenaza convertirse en algo vacuo, como en otros ámbitos las cantinfladas y la quimera sexual de Pantaleón Pantoja.

En las secuencias impares tenemos al joven personaje Vargas Llosa, Varguitas, como aprendiz de escritor. Sus intentos narrativos fracasan porque no ha sabido encontrar el tono para sus historias —en nuestras palabras: la adecuada traducción de una secuencia de eventos a un lenguaje narrativo creíble y estéticamente viable—. Sus dos críticos de nota son, entonces, su amigo Javier y la tía Julia, ya entonces su enamorada. Esta lo acusa de no ser fiel a la realidad, de que la historia real que ella le había contado no es como él la relata —“pero si lo has puesto todo patas arriba” (151), esto es, lo has traducido a un lenguaje que no le corresponde—. Aquel lo insta a practicar la literatura fantástica o un realismo imaginativo, aunque sin ideologías (22), muy similar al que Varguitas argumenta ante Julia “en defensa [...] de los derechos de la imaginación literaria a transgredir la realidad” (152). Lo cual nos lleva ya a considerar la propuesta estética de este libro y de las otras obras aquí visitadas.

Tanto las películas de Cantinflas como las dos novelas de Vargas Llosa trascienden la función primera del humor —divertir— para, a partir de la ironía, fustigar aspectos de la realidad que los autores entienden insatisfactorios. La crítica ha visto que Cantinflas ridiculiza las maneras y el lenguaje encopetados de funcionarios y clases altas y su falta de sensibilidad social. También ha visto que la novela *Pantaleón y las visitadoras* satiriza el sistema castrense en sus varios aspectos y, tomándola como alegoría de momentos de la historia latinoamericana, ridiculiza los mecanismos y lenguajes de regímenes autoritarios y dictatoriales. No voy a alterar esas estimaciones. Sí voy a adelantar aquí que lo que está en debate en *La tía Julia y el escribidor* es la oposición entre, por un lado, un realismo pedestre, apegado tenazmente a la realidad —como dice y practica Pedro Camacho (“¿Qué mejor manera de hacer arte realista que identificándome

materialmente con la realidad?” [164]), o como fomenta la tía Julia y predica el llamado realismo socialista—; y, por otro lado, tomándole en préstamo el concepto a G. Lukács, un realismo crítico que dé ingreso a la imaginación —esto es, a la “mentira” creativa que, según Vargas Llosa, retrata las verdades de fondo de una coyuntura histórica— para hacer una valoración personal, esto es, una traducción interpretativa de la realidad, supuestamente desprovista de ideologías y agendas impuestas, como sugiere Javier<sup>3</sup>.

De hecho, si nos fijamos bien, Varguitas es el personaje que va a resultar victorioso en la polémica entre el realismo clásico, objetivo y casi mecánico, y un realismo neocrítico, que desborda los hechos de realidad para favorecer una comprensión de sus razones de ser. A lo largo de *La tía Julia y el escribidor* el personaje-autor Camacho, paradigma de escritor realista apegado a los avatares de clase y ocupación, va, con los años, de bajada hasta ser el miserable y casi mendicante fante que al final todos patean y que el personaje Vargas, hecho ya un escritor de éxito internacional, desapegado de lo concreto para ahondar en los condicionamientos de la historia, reencuentra con no poca congoja casi al final de la novela. Así, en el tramado de la obra ha triunfado doblemente, en lo representado y en la suerte de sus escritores, la causa de un realismo “imaginativo”, que fuerza la realidad hasta hacerle rendir su verdad inmanente, por sobre un miope realismo, apegado a lo real y encasillado en esquemas sociales preconcebidos. Esto puede ser emblemático de no solo una ideología estética, sino de una redundante poética personal. La novelística de Vargas Llosa se ocupa preferentemente de sujetos debilitados y fácilmente desmoronables, como seres humanos y aun como símbolos, de los que sabuesamente se prende el autor hasta hacerlos descender en caída libre hacia su perdición o destrucción. En su afán de criticar una convicción, un modelo intelectual o social, una ideología, el autor llega al punto de inmolar a sus protagonistas (véase López Soria, “Arguedas y Vargas Llosa en la visión de Mabel

3 Mario Vargas Llosa dice que, al mentir, las novelas “expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es” (“Introducción” a *La verdad de las mentiras*).

Moraña”). Los hace “nacer” con serias desventajas morales o físicas, a fin de que desde el inicio minen sin piedad sus visibles o aparentes virtudes. Así pone en escena al militar extremadamente eficiente pero automatizado hasta el delirio, o al prolífico escritor, pero de psicóticas percepciones (cree que la realidad es lo real), o al venturoso empresario, aunque pronó al vicio y la ilegalidad, o al joven impetuoso y hasta ejemplar, pero mutilado sexual y, por ello mismo, de bipolar ejemplaridad...

En las dos novelas aquí comentadas el uso y abuso de debilidades sirve al humor, incluso al sarcasmo, sin dejar escapatoria decorosa a los personajes. Eso contrasta mucho con la función del hándicap y el humor en *Cantinflas*, que no apunta a la destrucción del personaje, ni lo pone en situación sacrificial. *Cantinflas* perdura. Usa a su favor los avatares jocosos de la traducción cultural y sale adelante. Sufre, pero tiene compensaciones. Y el público que lo sigue con fervor no tiene empacho en identificarse con él, o con algunas de sus situaciones. *Cantinflas*, en suma, glorifica el rascuachismo, hace que el peladito tenga alguna salida social. Como si, funcionando en contrario, las desventajas de *Cantinflas* terminaran siendo virtudes que salvan al personaje y contentan, si no ayudan, al pueblo que lo respalda.

*Lima, febrero de 2025.*

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abi está el detalle.* Dirigida por Juan Bustillo Oro, actuaciones de Mario Moreno “Cantinflas”, Sofía Álvarez y Joaquín Pardavé, Producciones Calderón, 1940.
- El bolero de Raquel.* Dirigida por Miguel M. Delgado, actuaciones de Mario Moreno “Cantinflas”, Rosa de Castilla y Flor Silvestre, Producciones Calderón, 1957.
- López Soria, José Ignacio. “Arguedas y Vargas Llosa en la visión de Mabel Moraña”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 40, 79 (2014): 409-418.

Stavans, Ilan. *The Riddle of Cantinflas: Essays on Hispanic Popular Culture*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998.

Vargas Llosa, Mario. *La tía Julia y el escribidor* [1977]. Barcelona: Seix Barral, 1986.

---. *La verdad de las mentiras* [1990]. Madrid: Alfaguara, 2002.

---. *Pantaleón y las visitadoras* [1973]. Madrid: Punto de Lectura, 2006.