

EMMANUELLE SINARDET  
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

***De la comicidad de la risa al humor de la sonrisa:  
Pantaleón y las visitadoras de Mario Vargas Llosa  
a la luz de la teoría de los humores de Ben Jonson***

***Du rire comique au sourire humoristique : Pantaleón y la visitadoras de Mario Vargas Llosa à la lumière de la théorie des humeurs de Ben Jonson***

***Mots-clés:*** Vargas Llosa, humour, humeur, comédie, théorie des humeurs, Ben Jonson.

***Résumé :*** Dans *Pantaleón y la Visitadoras* (1973) de Vargas Llosa, le grotesque, le burlesque tout comme la dimension parodique relèvent de « l'humeur » qui a donné à « l'humour » son nom : construire non seulement les effets comiques mais l'action même autour d'un personnage central défini par une « humeur » se révélant pleinement dans un « milieu » qui, loin d'être son « milieu » d'origine, se présente comme un « milieu » en déphasage. Le rire comme le sourire obéissent ici à des règles posées dans les comédies anglaises de Ben Jonson, au XVII<sup>e</sup> siècle, réactivant une longue tradition.

La novela *Pantaleón y las visitadoras*<sup>1</sup> (1973) es considerada como un punto de ruptura que inaugura una nueva etapa en la obra de Vargas Llosa. En comparación con las anteriores novelas del autor, como *La casa verde* o *Conversación en la Catedral*, *Pantaleón y las visitadoras* se caracteriza por una complejidad reducida, un volumen mucho más limitado, por el interés metatextual que plantea cierta reflexión acerca de la actividad de escritura y de invención. Se caracteriza sobre todo por su humor. Este punto es primordial. En 1982, Mario Vargas Llosa sugiere clasificar sus obras en función del criterio del humor pues, como lo afirma, éste es un « personaje central »<sup>2</sup> de *Pantaleón y las visitadoras* y de *La tía Julia y el escribidor*.

Vargas Llosa distingue también el humor de situación y el humor creado por el lenguaje y la expresión<sup>3</sup>, lo cual generó un debate crítico. La mayoría de los críticos recalcan el ejercicio paródico de escritura en la novela, mientras que otros insisten en una comicidad de situación que remite a la farsa. Sin embargo, estos dos tipos de humor parecen imbricarse demasiado hábilmente como para ser considerados como yuxtapuestos. Convergen hacia la sátira, respondiendo a una lógica de construcción y a un esquema literario definidos a finales del siglo XVI por el inglés Ben Jonson (1572-1637): la comedia de los “humores”, en el sentido médico de la

---

<sup>1</sup> Mario Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras*, Barcelona, Seix Barral, (1973) 1981. Mencionamos en el texto la referencia a la página citada.

<sup>2</sup> Roland Forgues, « La especie humana no puede soportar demasiado la realidad : entrevista a Mario Vargas Llosa », en Michel Moner (ed.), *Les avatars de la première personne et le moi balbutiant de 'La tía Julia y el escribidor'*, Toulouse, France-Ibérie Recherches, 1983, p. 67.

<sup>3</sup> Mario VARGAS LLOSA, *García Márquez : Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 329.

palabra. En nuestra opinión, lo grotesco, lo burlesco así como lo paródico de la novela, la comicidad de situación y la de expresión, se inscriben en una técnica que en su tiempo asoció definitivamente el “humor” médico con su significado moderno de risible: construir el argumento en torno a un personaje caracterizado por una idiosincrasia (un « humor ») que se revela plenamente como ridícula y grotesca una vez que se la ha sumido en un « milieu » que, lejos de ser su medio de origen, corresponde al contrario a una realidad en desfase.

No pretendemos aquí asimilar *Pantaleón y las visitadoras* a las comedias de Ben Jonson, ni siquiera dar a entender que Vargas Llosa se haya inspirado en las técnicas jonsonianas, sino recalcar los puntos de contacto de la novela con el esquema de la comedia de “humores” para abrir una pista que subraye la sutil combinación entre la comicidad de situación y de expresión en la construcción de una sátira más elaborada de lo que a primera vista parece.

## **1 – Los personajes y sus humores**

### **1. 1. – La teoría y su aplicación**

Ben Jonson, al interesarse en el comportamiento de los hombres en la sociedad, experimenta una nueva teoría, metafórica, fundada en la fisiología de los cuatro humores (sangre, bilis, flema y melancolía) de Hipócrates y de Galeno: el cuerpo humano se constituye de cuatro humores, los cuales, repartidos en proporciones similares, aseguran un perfecto equilibrio. Pero si uno de ellos domina a los demás, surgen el desorden y la enfermedad. Los términos “humour” y “humorous” están muy en boga en la Inglaterra de finales del XVI, como en el siglo XX lo estará la terminología psicoanalítica freudiana. Esta boga aparece en la literatura, empleándose abusivamente el término “humour” en los folletos de prosa destinados a un lector popular. Al circular por doquier, llega a significar un capricho, un estado de ánimo. Los autores de sátiras en versos, de epigramas, se apoderan de los “humores” que permiten enfocar la conducta moral y las costumbres humanas. Nada sorprendente que Ben Jonson encuentre en los humores un alimento para su teatro: los recupera para elaborar una comedia satírica que apunta tanto a los vicios de su época como a males universales.

Cada personaje responde a una serie limitada de rasgos que funcionan como “humores” en el sentido que Ben Jonson da al término. El ejercicio consiste en simplificar a un personaje, sus acciones y motivos, acentuando sus rasgos físicos o mentales hasta la caricatura. La personalidad se resume a estos rasgos que bastan para individualizar a los personajes, aplicándose el término “humor” metafóricamente a un personaje dado hasta definirlo. Vargas Llosa recurre al mismo mecanismo de simplificación: Sinchi, el radiolocutor, busca el dinero; Pantaleón, cumplir con su misión de organizar un eficiente prostíbulo militar, el servicio de visitadoras; Pocha, la vida de una típica familia de clase media, tranquila y ordenada; Maclovia, una de las visitadoras, un trabajo seguro. Tenemos así personajes desprovistos de verdadera psicología y de profundidad. Pantaleón, en las secuencias que narran sus sueños, no revela al lector rasgos nuevos o matizados, sino que confirma la dominación de un humor sobre los demás, la obsesión por cumplir con el deber y

respetar las órdenes. La evocación onírica de su infancia y de las relaciones con su madre se limita a explicar superficialmente la supremacía de este humor.

A pesar del origen fisiológico del término “humor”, lo que Ben Jonson pone de relieve es el sentido psicológico de disposición e incluso de deformación mental del temperamento hasta causar una pasión: es el “vapor sutil” que se esparce por el cuerpo como un veneno, una “nube negra” que actúa como una fiebre, descritos por Kitley para definir su humor celoso en el acto II de *Every man in his humour*. Puede significar también un temperamento raro o excéntrico para los demás personajes. El humor se asemeja así a una manía. El homenaje militar de Pantaleón a la difunta Brasileña es precisamente percibido como algo “demencial”, un “delirio” (p. 280); sus superiores tachan a Pantaleón de “chiflado” (p. 283) y su esposa Pocha de “maniático” (p. 303). El ayudante de Pantaleón, el teniente Bacacorro, es un “adicto” de Pantaleón según el general Scavino (p. 283). Asimismo el coronel Máximo Dávila ve en los seguidores del Hermano Francisco unos “chiflados” (p. 303) también descritos a lo largo de la novela como “fanáticos”.

Sin embargo, tanto en la novela de Vargas Llosa como en las obras de Jonson, los personajes no pueden asimilarse al catálogo de humores fisiológicos y sus efectos psicológicos de un manual médico del Renacimiento ni a las neurosis de un manual de psicología aplicada del siglo XX. Los autores no crean tipos psicopatológicos, sino que sus humores se revelan a través de manías grotescas cuya absurdidad amenaza el orden de la sociedad. Este aspecto social de la comedia de Ben Jonson en cierta medida se refiere a Aristófanes: el poeta dejará de lado lo normal y lo atractivo de una personalidad para subrayar lo anormal o lo grotesco. Por ende, queda revelado su ridículo. Pantaleón no es un demente sino un obsesivo del cumplimiento del deber. Su obsesión por una óptima organización del servicio de visitadoras lo lleva así a cronometrar sus relaciones sexuales con su esposa Pocha para proponer a sus superiores una estimación realista y precisa del personal necesario para satisfacer las necesidades sexuales de los soldados.

Tampoco se puede confundir el humor con el tipo de la comedia clásica ni con la personificación de un vicio o de una virtud. El capricho, la obsesión, la manía de un personaje le pertenecen propiamente; el humor se sitúa por tanto en oposición al personaje visto como una abstracción. Los tipos de la comedia clásica representan los rasgos generales de toda una categoría de hombres mientras que el humor insiste en lo que distingue el personaje de lo normal. En *Every man in his humour*, Kitley es un marido celoso, pero este mal es tratado como un humor porque los celos llegan al nivel extremo de una enfermedad que se presenta como incurable y que lo hace parecer demente ante los demás. Asimismo, en la novela de Vargas Llosa, la obsesión de cumplir con la misión de organizar un prostíbulo militar es tratada como un humor, haciendo de Pantaleón un “chiflado” para sus superiores. El capitán Pantaleón Pantoja, cegado por su manía, llega a explicar al general Scavino que “las visitadoras prestan un servicio a las Fuerzas Armadas no menos importante que el de los médicos, los abogados o los sacerdotes asimilados” (p.286). En la novela de Vargas Llosa como en las obras de Ben Jonson, el humor funciona muy lógicamente pero con una lógica que difiere de la norma admitida. Este desfase lo expresa el general Victoria al hablar de los argumentos de

Pantaleón: “Siento decirte que Pantoja, aunque está loco, tiene toda la razón del mundo (...); su argumentación es irrefutable” (p. 243).

El humor tampoco es un carácter según la definición de Teofrasto, o sea la ilustración de un tipo de comportamiento moral en un personaje imaginario. El humor define al personaje subrayando la pasión o el vicio excesivo hasta la caricatura. No llegamos así a un tipo sino a un personaje individualizado cuya idiosincrasia se revela plenamente. Por otro lado, es más que un personaje de la *commedia dell'arte*, aunque tenga con él ciertos parecidos, porque sus posibilidades están desarrolladas hasta sus últimas consecuencias: es el humor el que provoca la catástrofe final. Por su manía, y a pesar de las recomendaciones de discreción de sus superiores, Pantaleón no puede sino rendir un homenaje militar –en vez de limitarse a un homenaje personal- a la Brasileña, homenaje publicado en la prensa que hace estallar definitivamente un escándalo en ciernes. Este homenaje, gota que hace desbordar el vaso, provoca la ira de los altos mandos y la supresión del servicio de visitadoras. Paradójicamente, Pantaleón origina su propia pérdida. Richards<sup>1</sup> ve en este derrumbamiento final que aniquila los esfuerzos de Pantaleón un absurdo que remite directamente a lo grotesco al ridiculizar los actos y las aspiraciones de los personajes.

## 1. 2. – El humor como desorden

Precisamente, porque un humor domina a los demás humores, nace un desequilibrio que desemboca en el desorden, revelando lo que Ben Jonson llama “*sottises*” o “*folies*”. El humor como idiosincrasia implica el esfuerzo desesperado para satisfacer la inclinación. En *Every man in his humour*, Jonson afirma que cualquier decisión es dominada por la influencia del humor. Es decir que el personaje no escucha la razón sino su inclinación. Es esta afirmación egoísta de sí mismo como obediencia a la pasión dominante la que permite la irrupción del desorden e incluso la inversión de los valores. En la novela de Vargas Llosa, el plácido Pantaleón, preocupado por la eficiencia de su servicio, se obliga a hacer lo que le repugna: alternar en el medio intérlope de la vida nocturna de la ciudad, dejar de dormir mientras no esté organizado su servicio, y tomar alcohol hasta enfermarse para ganarse la confianza de traficantes y rufianes. El tranquilo esposo y buen hijo, decente ciudadano y militar respetado, llega así a actuar como un hombre de mala vida. El desorden que provoca su manía es moral: se invierten los valores ya que cumplir con el deber significa transgredir las normas morales imperantes. La aplicación de la teoría de los humores, con este juego de inversión, desemboca así en la sátira que permite ridiculizar la institución militar, sus valores del honor, del respeto y de la obediencia.

Ningún personaje sale ileso de la degradación. Pero más allá del personaje, se trata de ridiculizar una institución, un valor o un defecto. El codicioso Sinchi vende su talento a Pantaleón quien le da parte de su sueldo para que el radiolocutor deje de loar los servicios de las visitadoras. Esta patente corrupción pone de relieve la

---

<sup>1</sup> Citado por Helena Establier Perez, *Mario Vargas Llosa y el nuevo arte de hacer novelas*, Alicante, Universidad de Alicante, 1988, p. 107.

decadencia de una institución, la radio, que pretende estar al servicio de la cultura y de la verdad pero que se vende al mejor postor. Pocha tampoco escapa de la sátira: permanece ciega ante las evidencias de las actividades indecentes de su marido hasta el escándalo final que la obliga, en nombre del honor, a alejarse. Lo cómico nace de su increíble incapacidad de entender lo que está ocurriendo. Está convencida de que el capitán es un agente secreto que cumple con una importante misión. Por lo tanto, interpreta los indicios de la vida agitada de su marido como pruebas de la vida peligrosa de un agente secreto, interpretación que provoca la sonrisa del lector. La madre de Pantaleón es otra encarnación de la mediocridad de la clase media: los juegos de naipes, inútiles y vanos, que era su ocupación antes del pase de Pantaleón al Oriente son reemplazados por el fanatismo religioso. Es más, no adhiere a la Iglesia sino a la secta del Hermano Francisco. La falsa religión y con ella la credulidad de la población provinciana resultan también burladas a través de los ritos de los Hermanos del Arca. Fanatizados hasta perder el sentido común, se dedican a crucificar animales. Desde luego, siguiendo la lógica de su inclinación, acaban crucificando a un niño, a quien luego santifican. La religión reducida a un rito bárbaro y los creyentes a un grupo de ignorantes son nuevos desordenes, otra inversión entre lo noble y lo vil. Doña Leonor, en su explicación de la crucifixión-asesinato de un niño inocente, pone de relieve la superstición y la ignorancia: “Sí, hicieron una monstruosidad sin nombre. Pero en el fondo no era maldad sino miedo. (...) No querían hacerle daño, pensaban que era mandarlo derecho al cielo” (p. 131). En otras palabras, el mal resulta ser el bien y por tanto puede ser excusado. El razonamiento, absurdo, recuerda aquí el humor swiftiano.

De esta ley de los humores nace la impresión de personajes desprovistos de voluntad y presos de sus obsesiones.<sup>1</sup> La catástrofe final subraya el hecho de que los personajes no tienen ningún control sobre la evolución de sus proyectos. El epílogo describe a un Pantaleón que tiene que volver a empezar su carrera en un puesto inferior, cuando la novela comenzaba con su ascenso a capitán y las esperanzas de cumplir una misión de prestigio. Todo parece escapársele de las manos. Como lo demuestra Jorge Campos<sup>2</sup>, los personajes están encerrados en sus esquemas como marionetas incapaces de anticipar ni siquiera de reaccionar ante el desbordamiento. No pueden evolucionar ya que, presos de su humor, no tienen el sentido crítico que los salvaría. En el cuartel de la puna, el intendente Pantaleón sigue siendo un maniático que madruga para probar el desayuno de los soldados: lo vive como el cumplimiento estricto de su función de intendente de cuartel. Cabe subrayar que si Pantaleón se comporta como un obsesivo sexual, no lo hace por lujuria sino para satisfacer esta obsesión de cumplir con su misión. Cuando siente la obligación de “probar” a las candidatas al puesto de visitadora, es para seleccionar a las mejores y no con la intención de sacar un provecho sexual de su situación de poder. Lo ve

---

<sup>1</sup> Como lo subraya M. T. Jones Davis, la teoría de los humores de Jonson se adecua a la teoría renacentista de las pasiones que opone la razón a la pasión : ésta ciega la inteligencia y pervierte la voluntad provocando los desórdenes del alma ( M. T. Jones Davis, *Ben Jonson*, Paris, Seghers, 1973, p. 158).

<sup>2</sup> Jorge Campos, « Sátira y realidad en Vargas Llosa », *Insula*, N°323, 1973, p. 5.

como una obligación que incluso no parece agradarle pero que se impone con vistas a organizar un servicio de alta calidad. Asimismo, sus nuevos apetitos sexuales, evidentes en la relación extra matrimonial con la Brasileña, que Pantaleón imputa al clima caluroso de la selva, no forman parte de su inclinación natural sino que son una mera resultante de la obsesión por organizar un servicio eficiente. El humor formalista del deber se apodera de Pantaleón, provocando necesidades sexuales que no existirían fuera del contexto del servicio de visitadoras. Consciente de ello pero incapaz de luchar contra la fuerza del humor, el capitán está reducido a constatar los grotescos efectos de su todopoderosa inclinación: “no soy como todo el mundo, ésa es mi mala suerte (...). De muchacho era más desganado para comer que ahora. Pero apenas me dieron mi primer destino, los ranchos de un regimiento, se me despertó un apetito feroz. Me pasaba el día comiendo, leyendo recetas, aprendí a cocinar. Me cambiaron de misión y pssst, adiós la comida, empezó a interesarme la sastrería, la ropa, la moda, el jefe de cuartel me creía marica. Era que me habían encargado del vestuario de la guarnición, ahora me doy cuenta” (pp. 217-218). La Brasileña subraya lo burlesco del personaje víctima del humor: “Ojalá nunca te pongan a dirigir un manicomio, Panta, lo primero que harías sería loquearte” (p. 218).

Los personajes sin embargo no son “monstruos” sino hombres. En este sentido, se alejan de los tipos puros de la farsa. Tanto la novela de Vargas Llosa como las comedias de Jonson se caracterizan por cierto realismo: éste no se opone a la fantasía sino que remite a una visión de la vida fundada en hechos y que respeta la verosimilitud. La naturaleza, para Jonson, es lo que se encuentra en el mundo, y el autor la anexa a su propia realidad. Una Ellis-Fermor habla así de la “fantasía realista” de Ben Jonson.<sup>1</sup> El autor se inspira en los escándalos de su tiempo<sup>2</sup> y de los personajes de la vida cotidiana londinense lo que lleva muchos críticos a considerar a Jonson como el pintor de Londres.<sup>3</sup> Se burla de los males que marcan su época, de los juristas corruptos en *Every man out of his humour*, de los médicos charlatanes en *Volpone or the fox*, del falso puritanismo en *The alchemist*, del oportunismo en *Epicoene or the silente woman*, así como del mercantilismo desenfrenado y de los explotadores de los pobres que medran en la sociedad inglesa de finales del siglo XVI y de comienzos del XVII. Es precisamente la óptica de Vargas Llosa: “Todo lo que he escrito hasta ahora está basado en la experiencia de mi país”.<sup>4</sup> Durante su primer viaje a la selva, en 1958, se enteró de las quejas de los moradores contra los atropellos sexuales de los soldados; en su segundo viaje, en 1965, ya funcionaba un “servicio de visitadoras”, “especie de brigada volante que

<sup>1</sup> Una Ellis-Fermor, *The Jacobean Drama*, Londres, Methuen, 1958, p. 109.

<sup>2</sup> La Inglaterra jacobea pareció tan bien retratada en la Roma de *Sejanus his fall* que Jonson fue acusado de alta traición. Ciertos de sus contemporáneos vieron en los fracasos de Sejanus una alusión a la caída del conde de Essex. Por su parte, Sara Castro-Klaren ve en *Pantaleón y las visitadoras* una sátira contra la política del general Velasco, en el poder desde 1968 (Sara Castro-Klaren, « Humor y clase en ‘Pantaleón y las visitadoras’ », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N°9, 1979-1980, p. 118).

<sup>3</sup> M. T. Jones Davis, *Op. cit.*, p. 100.

<sup>4</sup> Mario Vargas Llosa, « La alternativa del humor », en Julio Ortega (ed.), *Palabra de escándalo*, Barcelona, Tusquets, 1974, p. 327.

recorría con periodicidad todas las guarniciones de frontera”.<sup>1</sup> La realidad de las experiencias del autor, de la sociedad de su tiempo, de detalles seleccionados, se enriquece de lo que Vargas Llosa llama “los elementos añadidos”, aportes del autor y de su arte que permiten que el mundo creado sea diferente del mundo real y que la obra se convierta en una entidad autónoma.<sup>2</sup>

## 2 – El engranaje de la acción

### 2. 1. – Una realidad en desfase con el humor

Los personajes, cegados por su “humor”, su manía, su idiosincrasia, son de entrada caricaturescos y ridículos. Pero el mecanismo de la sátira no se limita al personaje sino que funciona en base a una situación que aleja al personaje de su entorno habitual. La novela se abre con un argumento, intriga inicial, por el que el personaje sale de su “milieu” para estar sumergido en un medio extranjero. Privado de su entorno habitual pero incapaz, por su ceguedad maniática, de adaptarse al nuevo medio en que se encuentra, el personaje está en desfase, en “porte-à-faux”. Es que en su “milieu”, el excéntrico no parece ser tan anormal. En cambio, en un medio totalmente diferente, su anormalidad se evidencia y sus acciones resultan grotescas y absurdas. Surge un contraste que revela aún más lo exagerado de su personalidad y postura. Vargas Llosa adopta esta técnica jonsonianiana: al estar alejado de la base militar y del cuartel (su « milieu ») y al estar sumergido en el medio de la prostitución (desfase), el capitán Pantaleón Pantoja, honrado, obediente y eficaz, origina un desastre que no puede ver llegar por los límites mismos que le impone su naturaleza (su humor).

La comicidad nace de este desfase constante entre Pantaleón y el medio en el que está obligado a vivir. El militar encargado de organizar y dirigir un bulín convierte por su eficacia un centro logístico del ejército en un prostíbulo, provocando otra inversión cómica de los valores que apunta a la sátira.<sup>3</sup> El proceso de desfase remite también a este melodramatismo basado en lo cursi que Vargas Llosa define en la obra de Flaubert como “la inserción, por obra de la ingenuidad, la ignorancia, la pereza y la rutina, de lo cómico en lo serio, de lo grotesco en lo trágico, de lo absurdo en lo lógico, de lo impuro en lo puro, de lo feo en lo bello”.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Entrevista de Vargas Llosa por Ricardo Cano Gaviria (Ricardo Cano Gaviria, *El buitre y el ave fénix*, Barcelona, Anagrama, 1972, p.90). También citado por Rita Gnutzmann en *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Madrid, Ediciones Júcar, 1992, p. 126.

<sup>2</sup> Helena Establier Perez, *Op. cit.*, p. 58.

<sup>3</sup> El sexo es un elemento característico de la narrativa de Vargas Llosa, como lo demuestra W.A. Luchting en « Constantes en la obra de Mario Vargas Llosa », *Razón y fábula*, N°12, 1969, pp. 36-45. Aquí, el sexo invade un universo del honor y de la dignidad, el mundo militar, hasta hacer de él un universo predominantemente sexual, un prostíbulo. Esta invasión del elemento sexual ya existe en *La casa verde*. El autor instaura una comparación implícita entre la Misión religiosa y el prostíbulo : la pupila preferida de las monjas acaba trabajando en un burdel, significando “pupila” además mujer de prostíbulo (como lo recuerda Rita Gnutzmann, *Op. cit.*, p. 79).

<sup>4</sup> Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua. Flaubert y ‘Madame Bovary’*, Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 27.

Desde luego, en la novela, los elementos escabrosos añaden una dimensión truculenta que Vargas Llosa supo apreciar y valorar en *Tirant lo Blanc* de Martorell<sup>1</sup> o en las obras de Faulkner<sup>2</sup>. Redoblan la comicidad de la sátira dando a la novela una tonalidad que evoca más la farsa burlesca que la comedia clásica jonsoniana.

Por el desfase de “milieu”, un personaje y su humor entran en contacto con otros personajes y humores. Desde luego, el encuentro entre humores tan diversos sólo puede amplificar el desorden: cada cual sigue su inclinación, siendo incapaz de llegar al compromiso. Pantaleón, si bien escucha las recomendaciones de discreción de sus superiores, antecede su misión primera a dichas recomendaciones. No puede evitar rendir homenajes militares a una prostituta. Cuando el general Scavino le acusa de haber cometido este disparate por su relación privilegiada con la prostituta, lo refuta Pantaleón, evidenciando así la dominación del humor: “Si en vez de ella, la víctima hubiera sido otra, habría procedido igual. Era mi obligación” (p. 285).

Sin embargo, cuando un humor choca contra consideraciones morales o afectivas, cierto compromiso es posible. Pero éste revela aún más la monstruosidad del humor, ridiculizando de nuevo al personaje. Pantaleón siente una pasión posesiva por la Brasileña que ejerce en su servicio proponiendo sus “prestaciones” a todos los soldados de la zona. Celoso pero obsesionado por su deber, idea una solución grotesca: limita a diez las prestaciones de la Brasileña en cada cuartel, convirtiéndose así en un cornudo “a medias”. Y cuando el capitán Mendoza se sorprende de este “formalismo ridículo” ya que “diez polvos es lo mismo que cien”, Pantaleón le explica que “diez es el reglamento. (...) ¿Cómo lo [va] a violar?” (p.219). Desde luego, la Brasileña, codiciosa, se queja de la pérdida financiera que significa este servicio limitado. Se repite entonces la lucha entre los celos y el humor, llevando Pantaleón a adoptar otra solución grotesca que convierte el capitán-proxenetista en cliente de su propio prostíbulo: da parte de su sueldo a la prostituta para indemnizarla, lo cual significa pagarla por sus prestaciones. El humor lleva así el juego de inversiones a sus últimas y extremas consecuencias: el capitán honrado se convierte en un proxenetista (primera inversión) que a su vez se convierte en cliente de su propia pupila (segunda inversión).

## 2. 2. – La construcción de la novela : multiplicar los ruidos

La construcción de la trama revela también puntos de contacto entre la novela de Vargas Llosa y las comedias de Jonson. La acción se desarrolla de forma lineal: tenemos un comienzo, un desarrollo y un desenlace. Vargas Llosa renuncia aquí a la construcción compleja de sus anteriores novelas. Esta construcción sencilla

---

<sup>1</sup> Frank Dauster recalca las similitudes entre *Tirant lo Blanc* y *Pantaleón y las visitadoras* en su trabajo « Pantaleón y Tirant : points of contact », en José Miguel Oviedo (ed.), *Mario Vargas Llosa*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 237-251. Ambas obras se caracterizan por la confusión entre ficción y realidad, el interés por los temas militares y amorosos y un humor escabroso que tiende a la sátira del personaje central.

<sup>2</sup> Rita Gnutzmann insiste particularmente en la influencia de Faulkner en la obra de Vargas Llosa (Rita Gnutzmann, *Op. cit.*, pp. 27-28).

respeto la lógica causas-efectos. Esta no se limita a la arquitectura general sino que concierne a todos los detalles de la acción. Lo hemos visto en el ejemplo de la lucha interior de Pantaleón cuando sus celos y su obsesión por el deber entran en contradicción: del humor en desfase con su realidad nace una situación (grotesca) que causa un problema al que se encuentra una solución que genera lógicamente una situación nueva, la cual desemboca en otro problema que a su vez recibe su falsa solución, etc. Va rebotando la acción de incidente en incidente.

Contrariamente a lo que ocurre en las historias de Shakespeare en las que las improbabilidades dejan a la casualidad una parte considerable, Jonson construye una interacción entre los intereses de los personajes que prosigue una fría lógica y conduce a una conclusión necesaria y monstruosa. En este universo cómico complejo, todo se encadena implacablemente. Volpone, con su herencia, produce una hipnosis que atrae a varios personajes de la sociedad veneciana. Nada puede derrumbar la credulidad de las víctimas sometidas a su verdugo y Corvino está dispuesto a entregar a Volpone su joven esposa. En la novela, los crédulos seguidores de los Hermanos del Arca van multiplicando sus sacrificios, cada vez más sangrientos, sin poner en duda los preceptos del Hermano Francisco.

Es más, existe una forma de contaminación del humor, o más precisamente de su influencia. Hablando del ayudante de Pantaleón, el general Scavino recalca su conversión a la causa delirante del servicio de visitadoras: “él debía vigilar [a Pantaleón], frenarlo, y acaba siendo un adicto suyo” (p.283). Esta conversión aparece como el eco del aumento de adeptos del Hermano Francisco. El grupo de los Hermanos del Arca crece a toda velocidad a lo largo de la novela, contagiando a su vez a las prostitutas del servicio de visitadoras y a la misma madre de Pantaleón. Las dos historias “paralelas”, la de las visitadoras y la de los Hermanos del Arca, llegan así a confundirse. La visitadora Maclovia, en su fuga con un sargento, recibe la ayuda de los Hermanos del Arca y se convierte con su amante al nuevo culto. El entierro de la Brasileña marca también esta fusión de las dos tramas: la tumba de la visitadora recibe la cruz de los Hermanos del Arca. Cuando la farsa heredada de la tradición latina sólo narra un incidente, trama de la historia, existe en la comedia jonsoniana una profusión de accidentes que se encadenan con mucha habilidad, contagiándose en base a una técnica que Bergson en *Le rire* llama “boule de neige”. Tenemos así un mundo de ruidos y del absurdo. Como Jonson, Vargas Llosa complica la trama inicial, multiplicando los incidentes y los ecos entre los incidentes, y por ende el desorden y los ruidos.

Hasta la construcción de la novela con historias paralelas que llegan a formar una sola remite a una característica del arte jonsonianiano. En *Volpone or the fox*, las aventuras secundarias de Sir Pol (caricatura del *homo politicus*), de Lady Would-be y de Peregrine dan más énfasis aún a la sátira, como los Hermanos del Arca redoblan la sátira en torno a Pantaleón. Se generaliza la degradación de la sociedad caricaturizada. En efecto, las tramas paralelas que se construyen también en tres movimientos (comienzo - desarrollo - catástrofe) permiten proponer una variación en torno al mismo tema. En este sentido, la historia narrada no forma un todo mediante la tradicional unidad de acción que se articula en torno a una sola intriga, sino mediante una unidad de inspiración, un centro de interés, que irradia en toda la obra

hasta constituir este todo. El tema central de la novela de Vargas Llosa es pintar la “decadencia moral de una nación”<sup>1</sup>. Pero más allá de la crítica del Perú de los años cincuenta y sesenta, podemos leer la denuncia de vicios universales, tradicionalmente burlados por las comedias: la ignorancia, la credulidad, la lujuria, la codicia. La historia de los Hermanos del Arca revela la superstición y la ignorancia de la población humilde de provincias así como ridiculiza las falsas religiones; la historia de Pantaleón, el doble discurso en torno al honor y al patriotismo a la par que ridiculiza el ejército; la vida doméstica de Pocha, la mediocridad de la clase media ridiculizando lo cursi de sus aspiraciones; los programas radiofónicos de Sinchi, la corrupción y la pobreza cultural de la vida provinciana. Las diferentes historias dan lugar a una variedad de escenas paralelas que forman pequeños espejos en los que se juegan diversos aspectos del tema central. La codicia del Sinchi es un eco de la de Brasileña, como la conversión al culto del Hermano Francisco de Maclovía y de su amante es un eco de la conversión de Doña Leonor. Asimismo el cartel “prohibido hablar del niño mártir” (p.129) “clavado” (como aquel niño en su cruz, otro eco) por el rígido Pantaleón en su casa es un eco del cartel “en boca cerrada no entran moscas” clavado en “Pantilandia” (p.128). En este último ejemplo, los ecos preparan la fusión, mejor dicho la confusión entre varias tramas, la de la visitadoras, la de la vida familiar, la de los Hermanos del Arca. Se anuncia también la asimilación burlesca de la respetable madre de Pantaleón, Doña Leonor, a una visitadora: tanto Doña Leonor como las prostitutas tienen que respetar las reglas de oro que formula Pantaleón en sus carteles. La asimilación definitiva la actualizará Pantaleón en su sueño al confundir a su madre con la regenta de burdel a la que contrató y que lleva también, como otro eco, el nombre de Leonor.

Desde luego, la acción nace directamente de los humores de los personajes. En *Every man in his humour* de Ben Jonson, Kiteley y sus ataques de celos, la inquietud y angustia del viejo Knowell, Co o Bobadil que reivindican obsesivamente sus derechos, provocan acciones que hacen avanzar la intriga. En la novela de Vargas Llosa, la eficacia de Pantaleón en un “milieu” en desfase pone “en marcha un mecanismo infernal” (p.241) que también hace avanzar la intriga. Asimismo, las acciones determinantes en la arquitectura general de la novela dependen de los humores sexuales de la población masculina de la zona. Tanto el nacimiento, el rápido auge como las dificultades y la desaparición de la misión de Pantaleón se deben en última instancia a apetitos sexuales. Víctima de su popularidad, el servicio de visitadoras es solicitado por los oficiales (excluidos de los beneficiarios) y por la población civil. La demanda se hace tan imperativa que no se la puede satisfacer, por lo cual surge el incidente del rapto de unas visitadoras por civiles decididos a beneficiarse del servicio a toda costa. Con la muerte de la Brasileña en el asalto militar que debía liberarla, el escándalo de la existencia del prostíbulo militar se hace nacional y los altos mandos disuelven el servicio. La degradación satírica se generaliza con lo sexual a los motores de la acción. Es que el personaje y su humor se convierten en los mismos motores de la acción: los críticos afirman de la comedia de Jonson que los personajes son la intriga y que la intriga se encuentra en

---

<sup>1</sup> Frank Dauster, *Op. cit.*, p. 244.

los personajes.<sup>1</sup> La obra se asemeja a estos puzzles en los que cada pedazo está cuidadosamente recortado para adaptarse a los demás, imbricándose perfectamente.

A primera vista, lo grotesco y burlesco de la sátira remiten más a la comicidad de la risa que al humor de la sonrisa. Además, la tonalidad escabrosa de la novela parece alejarla del humor de las comedias jonsonianas. No hay espacio para la ambigüedad ni la duda: detrás del aparente realismo, el lector reconoce la ficción y son totales su sentimiento de seguridad e incluso de comodidad. En efecto, uno no se ríe de las desventuras de un personaje real, verídico, sino que siente solidaridad y simpatía hasta compadecerse de él. En cambio uno se ríe abiertamente de las desilusiones y desgracias de un ser de ficción como lo es Pantaleón, designado de entrada como tal por su nombre ridículo. Los personajes grotescos crean en el lector este sentimiento de superioridad indispensable a la risa franca. Sin embargo, la novela de Vargas Llosa llega a ser humorística en el sentido moderno de la palabra, teniendo así otro punto de contacto con la obra de Jonson. Recordemos que el sentido moderno de humor se origina en el éxito de las comedias de Ben Jonson basadas en la teoría de los humores en su sentido médico.

### 3 – El lenguaje de los humores

#### 3. 1. – El humor como ironía

Existe un juego con el lenguaje por parte de ambos autores que remite directamente al humor de la sonrisa, evidente en el nombre de los personajes. Por ejemplo, en *The staple of news* un personaje se llama Linckfinger (chupadedos) y otro, avaro, Sordido en *Every Man out of his humour*. En *Pantaleón y las visitadoras*, lo ridículo de la onomástica es también patente, apareciendo de entrada en el título. Es más, el nombre Pantaleón Pantoja y sus aliteraciones se declinan a lo largo de la novela en una forma que siempre apunta a ridiculizar al personaje: las visitadoras de su servicio lo llaman “Pan Pan” y su centro de operaciones recibe el apodo de Pantilandia. Tampoco escapan de lo ridículo los demás apodos (por ejemplo Pechuga, Pichuza, Peludita, la pareja Chuchupe-Chupito en el mundo “putañero” (p.29); Pocha o Pochita en la “huachafa” clase media) y demás nombres (Bacacorzo, Sinforoso Caiguas, Palomino Rioalto) o los topónimos (por ejemplo en el medio intérlope, los bulines “Mao Mao”, “007” – eco de la misión secreta del capitán Pantoja -, “El gato tuerto”).

El juego prosigue con una serie de alusiones a las obras de los autores que se burlan así de sí mismos. En *The staple of news*, un personaje expone sus opiniones sobre las obras contemporáneas afirmando que al día siguiente irá al teatro a ver *The devil is an ass* de Ben Jonson. En *Pantaleón y las visitadoras*, las alusiones a anteriores novelas funcionan también en forma de “clins d’œil” al lector.<sup>2</sup> En efecto, la ubicación de la novela en un ambiente militar hace más que recordar el universo del Leoncio Prado de *La ciudad y los perros*, como un ambiente selvático,

---

<sup>1</sup> M. T. Jones Davis, *Op. cit.*, p. 70.

<sup>2</sup> Rita Gnutzmann subraya que este juego se prolonga en las posteriores novelas. Uno de los ayudantes de Pantaleón se llama por ejemplo « Palomino » (Rita Gnutzmann, *Op. cit.*, p. 127).

el universo de *La casa verde*. Las referencias toponímicas y los nombres aluden a anteriores novelas: Santa María de Nieva o Borja por ejemplo. Las autocitaciones funcionan como parodia por la degradación que sufren los personajes de *Pantaleón y las visitadoras*. Así el nombre del maestro de *La casa verde*, Teófilo, es en *Pantaleón y las visitadoras* el de un sargento que huye con una prostituta, convirtiéndose en un desertor deshonrado, antes de adherir a las creencias de los Hermanos del Arca. Este sistema lúdico de citas crea una ironía que, lejos de ser gratuita, enriquece la sátira.

Es más, los juegos de expresión y de alusiones suscitan una reflexión sobre el arte de componer y escribir que presenta un interés metatextual. El texto mismo habla de la construcción de una obra, como en *Every man out of his humour*, cuando Asper define, de forma rígida y doctrinaria, la teoría de los humores que inspira la obra. Esta dimensión metatextual está también presente en la misma reflexión que propone al lector Vargas Llosa con los ejercicios paródicos.

### 3. 2. – La parodia o la manifestación de los humores en el lenguaje

Para muchos críticos, el recurso fundamental del humor (en el sentido moderno de risible) en la novela de Vargas Llosa es la parodia. Es cierto que la parodia parece sustentar el conjunto de la novela. De los diez capítulos que la componen, los capítulos 2, 4 y 6 se construyen en torno a informes y cartas militares: los que redacta para sus superiores Pantaleón, los de sus superiores al capitán, los de un Padre Beltrán quejándose del escándalo que representa para la institución el servicio de visitadoras o, como contrapunto, los de un capitán Mendoza que defienden la utilidad del servicio al informar cómo su cuartel se benefició de las “prestaciones” de las visitadoras. La parodia no se limita al discurso burocrático y militar: cabe subrayar la forma en que se presentan estos informes y cartas en el cuerpo de la novela. Respetan las normas de confección y de compaginación de un documento oficial. La parodia se ejerce también, con el mismo realismo, en detrimento de la prosa radiofónica, en el capítulo 7 que se presenta como la transcripción de los programas de Sinchi, y del estilo periodístico en el capítulo 9 que se asemeja a un dossier de artículos recortados y compilados. Asimismo, el realismo paródico apunta el estilo cursi y la “huachafería” de la clase media a través de las cartas de Pochita a su hermana, o el lenguaje popular y colorido de Maclovia, ex visitadora, en su carta a la señora de Pantoja que le ruega convencer a su marido que la contrate de nuevo (p. 174).

El realismo se convierte en parodia por el contenido informativo de los diferentes documentos, el cual remite a una realidad degradante para los esquemas del honor y los valores morales, degradación que define según Bergson en *Le rire* la deformación paródica. Pero la parodia funciona también en base a la exageración, otro recurso subrayado por Bergson: habla de las cosas pequeñas como si fueran grandes, desde lo cotidiano de Pocha centrada en su vida doméstica a los acontecimientos culturales de la ciudad, pobres y sin consistencia, que Sinchi en sus programas presenta sin embargo como de mayor transcendencia. El lenguaje asume a su vez la inversión noble/vil de la sátira.

Este juego de expresión, que crea lo que Henri Bergson llama “le comique des mots”, se prolonga en los diálogos. Cada personaje conserva su lenguaje cuando entra en contacto con un medio diferente del suyo. La jerga de los bulines, al irrumpir en Pantilandia, provoca contrastes pasmosos que acentúan lo colorido de cada vocablo. Los contrastes crean así una cacofonía estilística reforzada por la construcción de los capítulos dialogados en diálogos cruzados. Pero apuntan también a un sutil juego con el lector quien, a partir de los diálogos cruzados, debe reconstituir el hilo de la narración situando dentro del conjunto de la acción las informaciones que recibe. Sin embargo, este ejercicio de comprensión no representa para el lector ninguna dificultad porque precisamente reconoce cada personaje por el estilo propio de su “milieu”, por el realismo discursivo, de modo que el narrador puede desaparecer totalmente detrás de las voces que van multiplicándose y de esta cacofonía. La novela se convierte así en un “gran diálogo en el que entre una pregunta y su respuesta pueden medir días o meses”<sup>1</sup> según los términos de Mario Vargas Llosa.<sup>2</sup>

Si ponemos de relieve el ejercicio paródico, es porque se adecua a la teoría jonsoniana de los humores. En efecto, la comicidad del lenguaje paródico puede ser considerada como una manifestación más del humor puesto en acción (en el sentido médico). ¿Acaso no define Bergson el humor paródico (en el sentido de risible) como la transposición del lenguaje a otra realidad? En otras palabras, recalca esta técnica del desfase de “milieu” en que se basa la comedia de los humores. Hemos visto cómo los personajes están presos de una inclinación dominante que revela con toda su ridiculidad en una situación de desfase: su ceguera les impide evolucionar y adaptarse al nuevo medio en que se encuentran. El lenguaje obedece a esta regla, y cada personaje conserva su forma de expresarse pase lo que pase. Al hablar se define a sí mismo revelando al mismo tiempo su humor dominante. Por más que Pantaleón alterne con meretrices y rufianes, sigue hablando como un militar eficaz, como el Chino Porfirio, por ser chino, pronuncia las L en vez de las R.

Muchos críticos ven en el uso de un vocabulario administrativo-militar para describir la realidad del servicio de visitadoras una serie de eufemismos. Estos no lo son ya que el personaje no elige atenuar lo chocante de la realidad en que se encuentra. Encerrado en su humor, no puede sino expresar esta realidad con sus propias palabras, palabras militares. El grupo de prostitutas se convierte en “SVGPPFA” es decir “Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Fronteras y Afines”. El bulín ambulante es un “convoy”, el acto sexual remunerado

---

<sup>1</sup> Entrevista de Mario Vargas Llosa por Ricardo Cano Gaviria, *Op. cit.*, p. 93.

<sup>2</sup> Muchos críticos recalcaron la teatralidad de este gran diálogo. Subrayaron también que lo que podría ser la manifestación del narrador se convierte en verdaderas acotaciones por un estilo elíptico y meramente descriptivo, como lo ilustra el ejemplo siguiente: “Si no me cuentas saldrás perdiendo – tiende camas, pone tapetes, barniza muebles, ordena vasos, platos y cubiertos en el aparador Pochita” (p. 29). Además, el espacio funciona como un decorado. Nunca es objeto privilegiado de una verdadera descripción. El espacio-decorado, ya se trate de la selva o de interiores domésticos y militares, se inclina ante la acción, limitándose a contextualizarla.

una “prestación”. La lógica del uso de un lenguaje administrativo-militar para describir la profesión de meretriz alcanza su paroxismo en el discurso del capitán Pantoja al rendir homenajes militares a la difunta Brasileña: la famosa prostituta y querida de Pantaleón, que encontró la muerte en un rapto fallido, “[cayó] como un valeroso soldado al servicio de [su] Patria, nuestro amado Perú” (p. 253).

Ben Jonson no escribe de otra forma. Su universo se caracteriza por los colores y la diversidad del lenguaje que pinta la tontería, los apetitos y la energía de sus diferentes personajes. Jonson respeta desde luego los criterios del “decorum” definidos por Aristóteles: el carácter de un hombre depende de su edad, sexo, origen social, país, y a cada costumbre corresponde un estilo apropiado. Pero los utiliza combinándolos con su propia teoría de los “humores”. Utiliza un lenguaje en el que resuenan las expresiones técnicas de los especuladores o charlatanes como Vargas Llosa lo hace con Sinchi y su enfática retórica radiofónica.

La parodia, o mejor dicho la manifestación discursiva de los humores en presencia, revela a su vez las “sottises” que se esconden detrás de las apariencias, provocando la sonrisa del lector. Lo absurdo se evidencia, enriqueciendo la sátira y suscitando al mismo tiempo en el lector un placer intelectual. Evocando dicho placer, uno de los contemporáneos de Ben Jonson escribe en 1640: “Todos los hombres, lo sabemos, encuentran su delectación en [Jonson]”.<sup>1</sup> Esta misma delectación, que remite más a un humor sutil que a la comicidad de la risa, la sentimos hoy en día al leer *Pantaleón y las visitadoras*.

### Conclusión

Podríamos destacar otros puntos de contacto entre la novela de Vargas Llosa y las comedias de Ben Jonson<sup>2</sup>, además de las diferentes manifestaciones de la teoría de los humores en los personajes, en la acción, en la construcción de las intrigas, en el lenguaje que combinan hábilmente comicidad de situación y de expresión en un juego complementario entre cómico y humorístico (en los dos sentidos de la palabra). Sin embargo, cabe recalcar significativas diferencias más allá del tono escabroso de *Pantaleón y las visitadoras* que hemos subrayado. Así el final aleja substancialmente la novela del modelo jonsonian, interrogando el alcance y el significado de la sátira.

El final de la novela evoca más la farsa que la comedia de Jonson, como lo sugiere el personaje de Pantaleón, avatar de Pantalone hasta en las sonoridades de su nombre, personaje grotesco de la comedia italiana al que la farsa burlesca debe su nombre de “pantalonnade”. Pantaleón, como Pantalone, se agita sin cesar y en vano, sale golpeado, pero al fin y al cabo está listo para nuevas aventuras como si no fuera directamente afectado o escarmentado por sus desventuras y el castigo.

---

<sup>1</sup> Citado por M. T Jones Davis, *Op. cit.*, p. 55.

<sup>2</sup> Por ejemplo, la presencia del engaño en la relaciones de pareja, tema recurrente de las obras de Jonson. Pantaleón vive una doble vida ya que disimula a su esposa la naturaleza de su misión. Pocha está convencida de que el capitán es un agente secreto que cumple con una importante misión, lo que desemboca en una serie de incidentes cómicos que ya hemos evocado. Además, el marido engaña a su esposa con una amante, la Brasileña.

Desterrado en la puna, Pantaleón sigue siendo un intendente eficaz, obediente y dedicado. Reproduce su actitud “maniática” al controlar los “desayunos de los soldados” (p. 309), como controlaba él mismo la calidad del servicio de la visitadoras. Su esposa está de nuevo a su lado. El episodio selvático y la traición del marido parecen olvidados. Las palabras de sus superiores refuerzan esta impresión de un final que no es sino el comienzo de un nuevo episodio de las aventuras-desventuras de Pantaleón-Pantalone: “en vez del río Amazonas tendrá el lago Titicaca”, “en vez del calor de la selva, el frío de la puna”, “en vez de visitadoras, llamas y vicuñas” (p. 309). Pantaleón está listo para otra “historia”, en un marco diferente pero con una trama inicial idéntica, la del militar obediente y cumplido hasta la ceguera y la manía. Desde luego, este final de “pantalonnade” difiere de la intención moralizadora de las obras de Ben Jonson ya que el castigo final no implica la neutralización del mal que originó el desorden.

Sommers<sup>1</sup> subraya que los personajes principales no salen totalmente ilesos del desastre final. Pantaleón casi pierde su cargo en el ejército antes de ser exilado a una puna ingrata. Su esposa sufre pública humillación. Las prostitutas pierden un trabajo apreciado por su seguridad, cuando no la vida como la pobre Brasileña. Como en la farsa, los personajes principales reciben su paliza y salen ridiculizados. Pero la novela escapa de cualquier verdadera intención didáctica y ejemplarizadora. Los corruptos como Sinchi o los altos mandos responsables del desorden inicial - la organización de un prostíbulo militar - no son castigados. Pantaleón, con todos sus defectos, resulta ser una víctima más de la hipocresía generalizada de la sociedad peruana, un inocentón injustamente despreciado. La catástrofe final no desemboca en el restablecimiento del orden sino en el mantenimiento de un pseudo orden con un ejército irresponsable, periodistas corruptos y una sociedad mediocre. Al final, vence la hipocresía que la sátira fustiga. En este sentido, el lema “utile dulci” que Ben Jonson reivindica en el prólogo de *Volpone or the fox* se hace un tanto ambiguo en la novela de Vargas Llosa. A la inversa de las comedias de Jonson, ésta no parece apuntar a una reforma posible de la sociedad y de sus males. La sátira, por más cómica que sea, resulta amarga e incluso pesimista. Es precisamente este final ambiguo el que redobla la fuerza de la sátira. Pone de manifiesto una podredumbre que imposibilita cualquier restablecimiento del orden, dando a la novela toda su dimensión crítica y revelando otra faceta de la habilidad del escritor.

---

<sup>1</sup> Joseph Sommers, « Literatura e ideología: el militarismo en las novelas de Vargas Llosa », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N°2, 1975-1976, p. 101.