



Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (277-296)

## EL MELODRAMA EN LA NARRATIVA PERUANA: *PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS*

Melodrama in Peruvian narrative: *Pantaleón y las visitadoras*  
[Captain Pantoja And the Special Service]

Le mélodrame dans le récit péruvien : *Pantaleón y las visitadoras*

---

TERESA ADELAIDA AURORA TUESTA FIGUEROA

Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú  
teresa.tuestaf@urp.edu.pe  
<https://orcid.org/0000-0002-0318-7048>

### RESUMEN:

En este artículo estudiamos el desarrollo de los esquemas del melodrama clásico en relación con la estructura, el propósito, los temas y la construcción de personajes en la novela *Pantaleón y las visitadoras* (1973), de Mario Vargas Llosa. Observamos cómo el recurso de la ironía posibilita la manifestación del patetismo de las relaciones entre los personajes, construidos con tintes maniqueos y rasgos complejos, que de otra forma no alcanzarían la ficcionalidad. Asimismo, se denota la temática común del arraigo familiar y el deshonor.

**Palabras clave:** literatura latinoamericana, novela peruana, melodrama, patetismo, ironía.

### ABSTRACT:

In this paper we study the development of classical melodrama schemes in relation to the structure, purpose, themes and character construction

in the novel *Pantaleón y las visitadoras* [Captain Pantoja and the Special Service] (1973), by Mario Vargas Llosa. We observe how the use of irony makes possible the manifestation of the pathos of the relationships between the characters, constructed with Manichean tints and complex features, which otherwise would not reach fictionality. The common theme of family roots and dishonor is also evident.

**Key words:** Latin American literature, Peruvian novel, melodrama, pathos, irony.

### RÉSUMÉ:

Dans cet article nous étudions le développement des schèmes du mélodrame classique par rapport à la structure, le but, les thèmes et la construction des personnages dans le roman *Pantaleón y las visitadoras* (Pantaleon et les visiteuses, 1973), de Mario Vargas Llosa. Nous observons comment le recours à l'ironie rend possible la manifestation du pathétisme dans les rapports entre les personnages, construits avec des teintes manichéennes et des traits complexes, qui d'une autre façon ne parviendraient pas à la fictionnalité. Nous dénotons aussi la thématique commune de l'enracinement à la famille et le déshonneur.

**Mots clés:** littérature latinoaméricaine, roman péruvien, mélodrame, pathétisme, ironie.

Recibido: 21/03/2024    Aprobado: 14/09/2024    Publicado: 28/12/2024

## 1. Introducción

El melodrama, relacionado al teatro, obtuvo popularidad desde mediados del siglo XVII y se afincó en su acepción romántica en el siglo XVIII. En las obras que lo conforman predomina la exaltación del sufrimiento en el desarrollo de historias aleccionadoras. Si bien esto produjo que el

género fuera vapuleado, no queda duda de que varios autores representativos forjaron sus obras en él: «No puede haber dudas de que los dramas de Hugo y de Dumas guardan estrecha relación con la estética de Dennery, de Ducange o de Anicet-Bourgeois» —representantes del melodrama romántico— (Thomasseau, 1984, p. 104).

En el siglo xx, la intromisión innegable de los contenidos de los medios masivos en la sociedad generó que el melodrama sirviera para desarrollar las historias de las radionovelas y el cine y, posteriormente, de la televisión. Por los motivos expuestos, el melodrama ha sido acusado de popular y simplista, lo que, según los conocedores, es injusto. Para Birkenmaier (2008, p. 694), esta modalidad de crear historias «cumpliría la función de dar orientación moral en un mundo racionalizado, y de contrastar y complementar de este modo la vida demasiado monótona de los individuos»; sin embargo, Alfaro (1986, p. 48) señala que este «surgimiento de una aspiración pública de participación» del receptor hacia productos bajo este formato no implica que el gusto popular condene al melodrama a carecer de calidad. A pesar de sus profundas raíces culturales en países de Latinoamérica, el melodrama solo fue considerado como fuente de estudio a partir de los años sesenta debido a su carácter popular (Gerdes y Holzapfel, 1990, p. 17).

En la cultura peruana, este formato para contar historias en el que se reafirma lo patético y lo sentimental no es obsoleto. Uno de los pilares de construcción de la realidad se afianza en las historias en las que las relaciones humanas se caracterizan por la prevalencia de las emociones; en las que el héroe, pero más comúnmente la heroína, posee una inusual candidez, una ingenuidad con la que se enfrenta a la culpa por su caída en el infortunio y que le permite salir adelante pese a las condiciones adversas (Huerta Mercado, 2023).

En el presente artículo estudiamos la estructura del melodrama, el propósito, los temas comunes y la construcción de personajes de la

novela *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa. Empleamos un análisis deductivo, ya que se observan enfoques teóricos aplicados en el análisis concreto del texto, mas no prescriptivo, puesto que la manifestación literaria permite diversas exégesis.

## 2. Vargas Llosa y el melodrama

El melodrama arroba al lector, debido a que no solo lo entretiene, sino también lo cautiva; no obstante, el escritor debe ser consciente de no abandonar su mundo interior, al que debe fidelidad:

Siempre me ha gustado la literatura que entretiene, que exalta, que es capaz de hipnotizar al lector, de incorporarlo a una peripecia dinámica... Creo que no hay que temer de ninguna manera al gran público y hay que ser más optimista respecto a su capacidad para consumir productos culturales valiosos. El problema es hacer eso sin sacrificar el rigor, sin vender su alma al diablo. Un escritor debe ser fiel a su mundo interior y a los estímulos que lo hacen escribir... Creo que la Literatura solo va a sobrevivir si satisface la necesidad de un público. (González Vigil, 2010, pp. 122, 123)

En diversas ocasiones, Vargas Llosa ha advertido su cercanía al formato: este le produce una satisfactoria fascinación. Sus historias le parecen de una realidad vigente en las sociedades latinoamericanas, puesto que no solo le permiten acercarse a otro tipo de lector, sino trabajar con otros esquemas de representación para la creación de sus obras (González Bermejo, 1971, p. 87). El vínculo posterior que forja esta estructura de narración con los medios de comunicación masiva no atemoriza al autor, quien lo considera un fenómeno cultural intrínseco. De esta manera, no deslinda de Tellado López, su máxima representante; más bien, alaba su capacidad de contar historias:

Aunque esto parezca herejía, y lo sea desde un punto de vista cualitativo, no lo es desde el cuantitativo, porque ni Borges ni García Márquez ni

Ortega y Gasset ni cualquier otro de los más originales creadores o pensadores de nuestra lengua ha llegado a tanta gente ni influido tanto en su manera de sentir, hablar, amar, odiar y entender la vida y las relaciones humanas como María del Socorro Tellado López [...]. Aunque nunca la leí, siempre la respeté y la traté con cariño y gratitud. Porque gracias a ella, cientos de miles, acaso millones de personas que jamás hubieran abierto un libro de otra manera, leyeron, fantasearon, se emocionaron y lloraron y por un rato o unas horas vivieron la experiencia maravillosa de la ficción. (Vargas Llosa, 2009)

Si bien llama a la autora española una «escribidora», no lo hace con la connotación peyorativa que, por ejemplo, emplea al caracterizar a los personajes de *La tía Julia y el escribidor*, a quienes llama «más escribidores que escritores»: el *escritor* representa al sujeto incipiente en el oficio de contar historias y el *escribidor*, no más que una simple parodia (González Vigil, 2010, p. 120). Para Barthes (2003), *écrivain* y *écrivain* son necesarios en el proceso de creación: el *écrivain* no comprende el mundo de otra manera que no sea el escribir, en tanto el *écrivain* considera el acto de escribir como una finalidad que posibilita dar testimonio, explicar o enseñar, en lo que se constituye solo como un medio (pp. 203, 207, 210). El pensador afirmaba que ambos postulados se fusionaban en la mayoría de los escritores, sin que uno degrade o pervierta al otro. En la entrevista que el premio nobel de literatura le hace a la escritora de melodramas, este destaca, dentro de los méritos de las novelas de la autora, la ficcionalidad de sus personajes, sus historias y sus pasiones, es decir, las condiciones necesarias para hacer real lo irreal (EFE, 1981).

Los esquemas del melodrama en la novela *La tía Julia y el escribidor* y, posteriormente, en sus tres obras iniciales de teatro (*La señorita de Tacna*, *Kathie y el hipopótamo* y *La Chunga*) incluyen el elemento de la ironía. Los elementos cómicos permiten describir los momentos álgidos en la vida de los personajes:

El melodrama es el único ingrediente que realza el sentimiento humano, subvierte los modelos dominantes estéticos de un momento histórico particular y desmantela la mecanización social de la emoción. A través de ella los elementos cómicos se inyectan en el aspecto puramente serio de la vida, así, la tragedia se diluye en lo grotesco, lo impuro seduce lo puro, lo absurdo contamina la lógica, lo feo empaña lo bello, y así sucesivamente. En otras palabras, el melodrama sitúa un espejo frente a la vida que refleja el patetismo, la parodia, la repugnancia, la estupidez y la alienación. (Gerdes y Holzapfel, 1990, p. 18)<sup>1</sup>

Asimismo, Birkenmaier (2008) considera que los radioteatros de Camacho, personaje de *La tía Julia y el escribidor*, no son más que la «dramatización directa de la realidad pasional latinoamericana, como un melodrama: se representan emociones desenfrenadas en vez de complejos y neurosis» (p. 688).

### 3. El melodrama en *Pantaléon y las visitadoras*

La novela, que cuenta las desventuras del capitán Pantoja, cumple con los esquemas de representación del melodrama clásico al discurrir en un orden circular. Aunque parcialmente, manifiesta una intención didáctica y moralizante a través de sus diversos formatos de narración. Asimismo, los personajes establecen roles lindantes con lo maniqueo.

El esquema del melodrama clásico (Thomasseau, 1984, p. 36) apela a un orden circular del acontecimiento, en el que es visible la siguiente estructura de retorno: *normalidad*, momento en el que encontramos a los personajes en una vida cercana a la armonía; *persecución*, en el que se construye el giro de interés de la historia; *ascenso patético*, con la elevación del *pathos*; *caída de la tensión*, en el que se establece un nuevo orden; *reconocimiento*, en el que los personajes principales asumen su responsabilidad en los hechos, y *vuelta a la normalidad*, con la

---

1 La traducción de la cita es de nuestra autoría.

felicidad, el reencuentro, la reconciliación o el descubrimiento. La novela se ajusta a este formato: en la *normalidad*, Pantaleón Pantoja vive en Lima con su familia, conformada por su madre y su esposa. En la *persecución*, «eje de toda intriga melodramática», el personaje principal recibe la asignación de crear y dirigir el Servicio de Visitadoras (SV); ante esto, lleva a cabo diferentes actividades para lograr ponerlo en funcionamiento, las cuales oculta a su familia. El punto más elevado del *pathos* se desarrolla cuando los hechos salen a la luz y la esposa del capitán lo abandona, lo que permite a Pantaleón vivir una tempestuosa relación con la Brasileña; el «mecanismo infernal» con el que funciona el SV vivirá su mejor momento, con cientos de solicitudes de ampliación, y culminará con la muerte de la joven y la elegía del triste amante. Entonces Pantaleón asume las consecuencias de sus actos: debe enfrentar las reprimendas del coronel López López y el abandono de su esposa, lo que, respectivamente, corresponde a la *caída de la tensión* y al *reconocimiento*. Este castigo supone la *vuelta a la normalidad* del personaje, pues tras ello los esposos se reconcilian y viajan a la guarnición de Pomata, en Puno, donde se recupera la labor rutinaria.

Para afianzar este esquema, la narración se vale de ciertas estrategias, como el monólogo, con el cual se recapitula y exalta el *pathos*. En la novela, tanto en los capítulos en los que se narra a través de los vasos comunicantes como en textos varios, el objetivo se logra gracias a los informes militares o las misivas entre los personajes, en las que pululan los elementos repetitivos a manera de recordar al narratario los hechos que pertenecen a la vida pasada de un determinado personaje. Asimismo, tanto la «Elegía fúnebre» del capitán Pantoja a la muerte de la Brasileña como la «Epístola a los buenos sobre los malos» del hermano Francisco reflejan esta exaltación de los sentimientos, pues en ambas se trata de librar de culpa a la amante o a los devotos, reafirmando las creencias.

La función del melodrama es, fundamentalmente, orientar a nivel moral al individuo en un mundo racionalizado quebrando la monotonía de la vida cotidiana (Birkenmaier, 2008, p. 694). El aleccionamiento está relacionado a romper los acartonamientos de la existencia en esta suerte de ironía con la que se relatan los acontecimientos. A pesar de su renuencia a utilizar el humor como parte de su creación, Vargas Llosa afirma que la historia del capitán Pantoja creó la necesidad de distorsionar y engrandecer el hecho contado, pues no entendía otra forma para hacerlo:

Yo no escribía utilizando el humor como un elemento importante porque tenía muchas prevenciones contra el humor en la literatura, o sea que una literatura de tipo realista estaba reñida con el humor. Era una equivocación, evidentemente, y esto lo descubrí a partir de *Pantaleón y las Visitadoras* (Forgues, 1988. p. 159). La historia está basada en un hecho real [...] magnificado y distorsionado hasta convertirse en una farsa truculenta. [...] Intenté contar al principio esta historia en serio. Descubrí que era imposible, que ella exigía la burla y la carcajada. Fue una experiencia liberadora, que me reveló —¡solo entonces!— las posibilidades del juego y el humor en la literatura. (Vargas Llosa, 2005, p. 9)

Los temas de la novela se construyen en relación con los vínculos de familia del protagonista: la familia Pantoja (madre, esposa e hija); la familia que se forja en el SV (las visitadoras, Chuchupe, Chupito, Porfirio Wong, Sinforoso Caiguas, entre otros); el Ejército y los sentimientos de fidelidad que siente el capitán por la institución armada. El adulterio de Pantoja forma parte de aquella peculiaridad del melodrama romántico en su intención de desarrollar, entre sus personajes, vínculos menos estables pero pasionales (Thomasseau, 1984, p. 84). Por su parte, el deshonor se construye bajo una paradoja: el encargo dado por la fuerza armada a la que representa significa para Pantaleón Pantoja una de las obligaciones más sagradas, no una ofensa, y su fidelidad a la

institución lo motiva a esforzarse en ejercerlo a cabalidad, para lo cual establece horarios, frecuencias, tablas de medición, estadísticas. Incluso su relación con Olga se justifica con su obsesión por establecer un eficaz funcionamiento, aun cuando debe permanecer oculta.

Thomasseau (1984, p. 26) hace mención a un opúsculo aparecido a inicios del siglo XVII que señalaba, entre otras características, a los personajes usuales del melodrama: «A un tonto, a un tirano, a una mujer inocente y perseguida, a un caballero, y si se puede, también algún animal domesticado». Y, sobre lo que sucedía con ellos en el transcurso de la obra, afirmaba: «El tirano será muerto al final de la obra, la virtud triunfará y el caballero se casará con la joven inocente y desdichada» (1984, p. 26). Aunque refiriéndose a los personajes de la telenovela, Alfaro los describe como aquellos «pasionales y atormentados que se descubren ante el público mostrando sus debilidades» (1986, p. 48). Para Quiroz y Cano, estos llegan a lo maniqueo, pues «los buenos son abiertamente buenos, y los malos se detectan pronto. No hay complejidad en ellos» (1988, p. 96); de esta manera, confluyen dos polos: «Los buenos de un lado, los malos del otro» (Thomasseau, 1984, p. 41). Sin embargo, no encontramos solo héroes y villanos en *Pantaleón y las visitadoras*; en la novela coexisten personajes que muestran la compleja conducta del individuo, ya que los sujetos de la narración son «simbolizaciones de la realidad» (Coello, 2011, p. 135).

Los personajes masculinos se agrupan en dos categorías: militares y civiles. En el primer grupo, el autor alude al rango en el escalafón militar para establecer las jerarquías entre ellos; es decir, no solo los sitúa dentro de la institución a la que representan, sino que establece las relaciones y responsabilidades que adquieren. Y hágase atención a que sus apelativos son excluidos del ámbito militar (es el caso de Panta, resultante de un llamado familiar) o, si bien se aceptan, corresponden a las formas esperadas de la conducta de todo hombre de servicio;

verbigracia, el general Collazos (el llamado Tigre) resulta ser un hombre aguerrido y fiero; contiene la «energía y bravura» que corresponde a los términos que simboliza el felino (Albert de Paco, 2003, p. 360). Asimismo, encontramos antroponimia y onomástica para reafirmar o dar indicios de la conducta de los personajes (Thomasseau, 1984, p. 49), por ejemplo: la reiteración del apellido del coronel López López alude a la necesidad de firmeza de su cargo, superior en jerarquía; el general Scavino, quien juzga y hace seguimiento a las acciones de Pantoja, revela en su nombre su condición de miembro de un jurado (*escabino*), y el término *collazos*, en su segunda acepción, alude a golpe o pescozón, lo que se relaciona con la conducta del general, quien da las mayores reprimendas al personaje principal.

Los personajes militares asumen, sin posibilidad de fracaso, lo que el Ejército les encarga. La obediencia del capitán Pantoja hace que obtenga la misión en la selva; el coronel López López no dejará de reafirmarle su capacidad, aunque con ello sus exigencias: «Usted es el hombre, Pantoja» (Vargas Llosa, 2005, p. 23). La angustia ante el fracaso ocasiona una serie de pesadillas producto del consumo de ayahuasca y la culpa: relaciona de manera progresiva los temores de asumir el nuevo cargo con el dolor de las hemorroides que lo aquejan y, luego, tras el abandono de su esposa, confunde en gran medida a las visitadoras con animales monstruosos encorreados. Pantoja parece estar sometido a cumplir con las tres masculinidades a las que alude Fuller (2001): la «natural», cuando da rienda suelta a su pulsión sexual con la Brasileña; la «doméstica», mientras cumple con su rol de esposo e hijo proveedor, y la «pública», en tanto obtiene reconocimiento en la labor encomendada por el Ejército. Martin-Barbero (2010, p. 132, citado en Quandt, 2013, p. 140) establece que las cuatro emociones vivificadas en el melodrama, miedo, entusiasmo, lástima y risa, se relacionan con cuatro personajes característicos, respectivamente: el Traidor, el

Justiciero, la Víctima y el Bobo. A esta última categoría corresponde el capitán Pantoja.

Sus temores y dudas, la falta de carácter a la que alude su madre, no se corresponden con la seguridad de la virilidad. No sabe si será capaz del encargo que le ha encomendado el Ejército y, ya viento en popa, no cree en aquellos que celebran su éxito. Es fiel a la institución porque en esta no es ya un individuo, es parte de un colectivo en el que actúa por encargo: «Esto lo organicé por orden superior, como negocio no me interesa. Además, yo necesito tener jefes. Si no tuviera, no sabría qué hacer, el mundo se me vendría abajo» y «Solo dejaré el Ejército cuando el Ejército me deje a mí o me muera» (Vargas Llosa, 2005, pp. 319-310). Callirgos (1998) ha señalado la difícil labor del deber masculino: «La responsabilidad de proveer económicamente a su familia y la necesidad de obtener el éxito en su vida profesional, y competir, se convierten en imperativos que significan una pesada carga cotidiana» (p. 66). Incluso cuando Pantoja da rienda suelta a su libido (con las visitadoras o con la Brasileña) asocia su inusual explosión de deseo a su manía del orden y la obligatoriedad, puesto que se le exige a su mente y cuerpo relacionarse con el deber.

El servicio encargado a Pantoja garantiza la «plenitud viril» de los soldados. Así, las guarniciones solicitarán la atención a sus huestes insistiendo en la necesidad de satisfacer su virilidad: «La guarnición del río Santiago recibe un convoy cada semana y yo una cada mes, punto. Si cree que los artilleros son menos hombres que los infantes, coma, estoy dispuesto a demostrarle lo contrario, coma, capitán Pantoja» (Vargas Llosa, 2005, p. 132). Entre los militares, la debilidad no está permitida, recuérdese el llamado de atención de Scavino cuando Pantaleón entristece ante la idea de pedir su baja en el Ejército: «Oiga, qué le pasa. ¿Está llorando? Más pantalones, Pantoja» (Vargas Llosa, 2005, p. 305). El hombre de vida militar debe caracterizarse por ser estoico y valiente; es

una representación sobredimensionada de los parámetros impuestos para el género masculino en el orden simbólico. La debilidad es entendida como la adopción de rasgos de lo femenino, hecho que lo conducirá al fracaso: «En la pasividad con que acepta su condición amazónica, se aloja su condición final de muñeco, su tendencia a la obediencia femenina» (Castro-Klarén, 2001, p. 197).

La representación del uniforme que visten es cuasi sagrada: cuando el capitán Pantoja recibe el encargo de organizar y administrar el SV, se le prohíbe usarlo. Aun cuando comprende que la prenda militar no debe degradarse, ocultar su condición e igualarse con los civiles lo desanima. Los personajes que no tienen un rango militar forman parte del personal que apoya al capitán en la administración del SV. Y nótese que todos poseen un sobrenombre, correspondiente a características de su conformación física —tal como hemos visto anteriormente—; por ejemplo, Chupito, hombre casi enano de raza mestiza; el fenotipo del Chino Wong, el «invertido pasivo», o Milcaras: todos forman parte del lumpen, espacio a donde regresan una vez terminada la organización. Asimismo, Germán Láudano Rosales, el Sinchi, asemeja su conducta al significado de su apellido: la voz del locutor, láudano para sus radioescuchas, hace que acepten a fe ciega sus denuncias e ideas. Si bien no pertenece al lumpen, es un observador atento a los hechos que utiliza a su conveniencia. Por un lado, tras el micrófono en su cabina de radio, o casi invisible en las calles y lugares públicos, denuncia y soborna, cree ser un superhombre; es la conciencia crítica de la sociedad iquiteña por sus denuncias en la radio: «Terror de autoridades corrompidas, azote de jueces venales, remolino de la injusticia, voz que recoge y prodiga por las ondas las palpitations populares» (Vargas Llosa, 2005, p. 146). Por otro lado, comete sobornos y goza y participa del propio servicio de las prostitutas a pesar de que lo denuesta. Aludiendo a una de las categorías propuestas por Martin-Barbero (2010), Quandt (2013, p. 140) reconoce al Sinchi como el Traidor.

En relación con los personajes femeninos, tenemos dos grupos: el ama de casa y la prostituta. La primera, «encarnación de las virtudes domésticas» (Thomasseau, 1984, p. 46), subsiste bajo el amparo de un hombre que la protege (padre, esposo, hijo), es decir, no es autónoma. Su trabajo consiste en el quehacer doméstico, no tiene otra actividad definida (no estudia, no trabaja, no tiene proyectos en mente). Su espacio de acción transita entre la casa en la que vive (la villa de oficiales o una casa civil en el centro de la ciudad) y los lugares que visita y que le son permitidos (la iglesia, la casa de las amigas, cafés o restaurantes de la ciudad), siempre en horarios considerados adecuados: la ciudad nocturna le está prohibida. Entre estos personajes se crea una confrontación: tal como Pochita, la señora Leonor cuida también de Pantaleón, pero tratándolo como un infante. La madre atiende y complace a Pantaleón como si fuera un niño: «Se pone de rodillas, saca lustre a sus zapatos, le escobilla el pantalón, la camisa, le toca la cara». Tras la partida de Pochita, la señora Leonor remarcará su incondicionalidad y, por lo tanto, superioridad:

No soy como ciertas personas que abandonan el hogar a la primera contrariedad, no me confundas [...]. No soy de las que se mandan mudar de la noche a la mañana sin decir ni adiós, de las que le roban la hija a su padre. (Vargas Llosa, 2005, pp. 226, 228)

La conducta de este sujeto femenino se caracteriza por la inocencia, la moral estricta y una amplia devoción. Pochita se asusta ante los requerimientos sexuales e inusuales de su esposo a la llegada a Iquitos; no comprende los arrebatos de su esposo y teme que su suegra la juzgue, que la critique. Intuye lo que sucede, pero no acusa. Parece preferir no indagar u obviar, ya que, señala Pantaleón, «ninguna mujer decente lo hubiera aguantado» (Vargas Llosa, 2005, p. 246). Asimismo, es una fiel devota. La Iglesia juega un rol fundamental como observador-represor de su conducta; sin embargo, la fe atañe a personas de todo estrato:

tanto la madre de Pantoja (Leonor) como las visitadoras demuestran su devoción sacra (la Iglesia) y profana (la Hermandad del Arca).

En relación con las prostitutas o visitadoras, su labor consiste en otorgar placer a través del coito a un sinnúmero de suboficiales del Ejército, trabajo por el que serán remuneradas. A pesar de ello, estas mujeres tampoco son autónomas, ya que dependen de alguien que las proteja de los peligros de la calle o de la violencia de los clientes, alguien que les dé estabilidad. Asimismo, pertenecen, por su condición y necesidad, a los estratos sociales más bajos; no tienen educación («no sé leer», dice orgullosa Pechuga; «ella está escribiendo esta carta por mí porque yo no sé», le revela Maclovia a Pochita; Vargas Llosa, 2005, pp. 128, 187). Como parte del SV, compartirán varios espacios de trabajo: el BAP Pachitea, el depósito del río Itaya o las diversas guarniciones que frecuentan. Conocemos a las visitadoras por sus apelativos (Pechuga, Peludita, Chuchupe), por su primer nombre (Rita, Iris, Maclovia) o por su nacionalidad (la Brasileña), lo que implica la cosificación de los personajes y la pérdida de identidad. Esto contrasta con Leonor Curinchila y Olga Arellano, cuyos nombres conocemos porque tendrán roles significativos en la historia.

Es importante deslindar el término *huachafita*, tomado como sinónimo de prostituta o lavandera en la novela. Asumido en orden peyorativo, la huachafita o «medio pelo» es la joven arribista que desea lograr posicionamiento, para lo cual imita el sector social con el propósito de integrarse a él. En el análisis de los personajes de *Conversación en La Catedral*, se reconoce al personaje de Ana como tal, ya que, al entablar una relación sentimental con Santiago, su posición social mejora: «Santiago termina casándose con Ana, una enfermera hija de un profesor huancaíno y una zamba. [... Su suegra llega a] calificarla de huachafita [...]. Ana representa para Santiago la antítesis de su mundo» (Barrig, 1981, p. 87). No obstante, en la novela

materia de análisis la huachafita no es una simple arribista. En una carta dirigida a su hermana Chichi, Pochita señala, respecto a la supuesta lavandera (prostituta) que entra a su casa:

... quizá las mejores sean las huachafitas. Unas curvilíneas, hija, con una manera de caminar coquetísima y desvergonzada, moviendo el pompis con gran desparpajo y echando los hombros atrás para que el busto se vea paradito. Unas frescas, se ponen unos pantaloncitos como guantes. ¿Y tú crees que se chupan cuando los hombres les dicen cosas? Qué ocurrencia, les siguen la cuerda y los miran a los ojos con una frescura que a algunas provocan jalonarlas de las mechas [...]. Son así, Chichi, unas frescas, como no hay. ¿Y tú crees que se quedan en los besos? Qué esperanza, según Alicia estas diablitas comienzan con travesuras mayores desde el colegio y aprenden a cuidarse y todo y, cuando se casan, las muy sapas hacen el gran teatro para que sus maridos las crean sin estrenar. Algunas van donde las ayahuasqueras [...] para que las pongan nuevecitas otra vez. (Vargas Llosa, 2005, p. 85)

El sujeto femenino de la novela no está esquematizado: si aparentemente los dos grupos mencionados se hallan polarizados (las mujeres buenas y decentes por un lado y las «pes» malas e indecentes por otro), las visitadoras darán muestras de fe, amistad y fidelidad a pesar de su condición e ignorancia. No se ajustan al prototipo de las llamadas *femme fatale*: el sentido de ironía que usa el autor lo obstruye. Como señala Katz Kaminsky, «la prostituta [...] no se presenta como la encarnación del mal, ni hay nunca un juicio sobre su moral» (1978, p. 45)<sup>2</sup>; por consiguiente, disintimos de Boldori de Baldussi (1974, p. 37), quien afirma que los personajes femeninos de la obra de Vargas Llosa no alcanzan relevancia, pues se caracterizan por su «falta de hondura y matiz psicológico». Coincidimos con Batalla cuando señala que las figuras femeninas del autor «tienen una presencia singular: no son las

---

2 La traducción de la cita es de nuestra autoría.

protagonistas de las historias, pero participan siempre de una manera estratégica» (2010, p. 324), ya que también son las visitadoras, en cuanto a sus actos y representación, quienes motivan los giros en la trama. En las categorías de Martín-Barbero (2010, citado en Quandt, 2013), dos papeles recaen en las prostitutas de la novela: el rol del Justiciero pertenece a Maclovía, quien revela la verdad de los hechos a la esposa del capitán, y el de la Víctima, a la Brasileña, crucificada en final sacrificio.

#### 4. Conclusiones

*Pantaleón y las visitadoras* cumple el formato del melodrama clásico, pues los hechos de la historia del servicio de visitadoras y el capitán Pantoja aluden a los seis momentos de esta secuencia. El autor utiliza, para la recapitulación de los hechos, la narración de diversas anécdotas por parte de los personajes, las cuales no solo se repiten, sino que se completan en el transcurso del relato. Se eleva y mantiene el *pathos* a través de los partes militares y la correspondencia, en cuanto este permite exaltar los sentimientos de los personajes y explicar su devoción a ellos.

Por otra parte, el rasgo de humor o ironía permite al autor lograr que lo melodramático sea verosímil al narratario. Esta es la real función didáctica de la novela: demostrar la riqueza de la vida de excesos melodramáticos a través de lo risible.

En cuanto a los personajes, no son completamente maniqueos. En el caso del capitán Pantoja, los esquemas de masculinidad se ven cuestionados con sus constantes temores y dudas. No es un héroe, sino un hombre común que se enfrenta a las obligaciones que le impone la representación de su género en la institución militar. Por otro lado, no todos los personajes femeninos (sean amas de casa o prostitutas) son esquemáticos, pues, si bien giran alrededor del personaje masculino, no conforman simples elementos decorativos. A pesar de que se trata de

personajes secundarios, tienen participación activa en la novela: cuentan los hechos y constituyen una pieza clave en el desarrollo de estos, aun cuando el orden establecido se imponga.

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Albert de Paco, J. M.<sup>a</sup> (2003). *Diccionario de símbolos*. Editorial Óptima.
- Alfaro, R. M.<sup>a</sup> (1986). Telenovela y melodrama en América Latina. *El Zorro de Abajo*, (4), 48-51.
- Barrig, M. (1981). Pitucas y marocas en la nueva narrativa peruana. *Hueso Húmero*, (9), 73-89. <https://cedoc.sisbib.unmsm.edu.pe/biblioteca-digital/revistas/hueso-humero/8>
- Barthes, R. (2003). *Écrivains y écrivants*. En R. Barthes, *Ensayos críticos* (pp. 201-211). Seix Barral.
- Batalla, C. (2010). En busca de la utopía. En J. Coaguila (Comp.), *Entrevistas escogidas. Mario Vargas Llosa* (pp. 323-330). Tierra Nueva Editores.
- Birkenmaier, A. (2008). Transparencia del subconsciente: escritura automática, melodrama y radio en *La tía Julia y el escribidor*. *Revista Iberoamericana*, 74(224), 685-701. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2008.5252>
- Boldori de Baldussi, R. (1974). *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*. Fernando García Cambeiro.
- Callirgos, J. C. (1998). *Sobre héroes y batallas. Los caminos de la identidad masculina*. Escuela para el Desarrollo.
- Castro-Klarén, S. (2001). Humor y clase en *Pantaleón y las visitadoras*. En N. Tenorio Requejo, *Mario Vargas Llosa: el fuego de la literatura* (pp. 195-208). Arteidea.
- Coello, Ó. (2011). Juana y Vilma, dos chicas de la casa. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 51(51), 131-141. <https://doi.org/10.46744/bapl.201101.004>

- EFE. (1981, 10 de junio). Corín Tellado entrevistada por Vargas Llosa para la televisión peruana. *El País*. [https://elpais.com/diario/1981/06/10/ultima/360972004\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1981/06/10/ultima/360972004_850215.html)
- Forgues, R. (1988). Entrevista a Mario Vargas Llosa. El salto cualitativo. En R. Forgues, *Palabra viva. Tomo I. Narradores* (pp. 157-172). Studium.
- Fuller, N. (2001). *Masculinidades: cambios y permanencias. Varones de Cuzco, Iquitos y Lima*. Fondo Editorial PUCP. <https://doi.org/10.18800/9972424332>
- Gerdes, D., y Holzapfel, T. (1990). Melodrama and Reality in the Plays of Mario Vargas Llosa. *Latin American Theatre Review*, 24(1), 17-28.
- González Bermejo, E. (1971). Mario Vargas Llosa o la suplantación de Dios. En E. Bermejo González, *Cosas de escritores* (pp. 53-89). Biblioteca de Marcha.
- González Vigil, R. (2010). Una nueva novela de Vargas Llosa. En J. Coaguila (Comp.), *Entrevistas escogidas. Mario Vargas Llosa* (pp. 117-124). Tierra Nueva Editores.
- Huerta Mercado, A. (2023). *Feliz seré. Chisme, humor y lágrimas en la cultura popular*. Fondo Editorial PUCP.
- Katz Kaminsky, A. (1978). Inhabitants, visitors, and washer women: Prostitutes and prostitution in the novels of Mario Vargas Llosa. *INTI. Revista de Linteratura Hispánica y Transatlántica*, (8), 45-56. <https://www.jstor.org/stable/23285207>
- Quandt, C. (2013). «En alta voz al pueblo»: Manipulación y melodrama en los discursos radiofónicos presentes en las novelas

*Lost City Radio* (2007) y *Pantaleón y las visitadoras* (1973). *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 42(n.º especial), 131-146. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/43032>

Quiroz, T., y Cano, A. M.<sup>a</sup> (1988). Defensa de la telenovela. *Quehacer*, (52), 96-102. <https://cedoc.sisbib.unmsm.edu.pe/biblioteca-digital/revistas/quehacer/52>

Thomasseau, J. M. (1984). *El Melodrama*. Fondo de Cultura Económica.

Vargas Llosa, M. (1997). *Cartas a un novelista*. Editorial Ariel.

Vargas Llosa, M. (2005). *Pantaleón y las visitadoras*. Alfaguara.

Vargas Llosa, M. (2009, 17 de mayo). La partida de la escritora. *El País*. [https://elpais.com/diario/2009/05/17/opinion/1242511212\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/05/17/opinion/1242511212_850215.html)