



Acta Literaria

ISSN: 0716-0909

lguenant@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Canovas, Rodrigo

Juegos edénicos en Pantaleón y las Visitadoras, de Mario Vargas Llosa. Una recapitulación

Acta Literaria, núm. 25, 2000, p. 0

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23702510>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ACTA LITERARIA

Juegos edénicos en *Pantaleón y las Visitadoras*, de Mario Vargas Llosa. Una recapitulación*

RODRIGO CANOVAS

P. Universidad Católica de Chile

*Este trabajo forma parte del proyecto Fondecyt N 1990536 "Heterotopías. El prostíbulo en la novela hispanoamericana contemporánea", del Consejo Nacional de Investigación, Chile. Al releer en la actualidad ese pintoresco muestrario de bromas sexuales que conforma *Pantaleón y las Visitadoras* (1973), de Mario Vargas Llosa, apostamos por su vigencia en la apertura de este nuevo siglo, debido a su espíritu lúdico, que permite que el lector se ría de sí mismo, de sus sueños destemplados y haga sorna de las instituciones que lo acogen.

Es muy posible que ahora, a casi treinta años de su publicación, celebremos con mayor naturalidad sus actos de simulación y sus excesos retóricos, estando más dispuestos a reconocer, entonces, la imagen *kitsch* de nuestra existencia cotidiana. Además, reírse ahora de las glorias de la patria nuestros ejércitos, con sus misiones secretas y experimentos descabellados, siendo montar un bulín castrense acaso el más ingenioso y menos dañino de todos resulta aún más saludable, pues han perdido su estrellato. Así, esta novelita resulta ser una historieta militar, en su versión *comic-porno*; aunque adaptada para todas las edades y, por ende, un libro de proyecciones didácticas para nuestra juventud americana. Por último, la figuración sexual de este relato ese disciplinado cuerpo de Visitadoras realizando prontas prestaciones a los soldados, cual enfermeras alimentando neonatos todavía resulta una gruesa provocación para la Crítica de Género, por su empaque machista. En suma, el libro continúa siendo cómico, por la graciosa simbiosis lingüística de nuestros deseos y deberes.

Repasemos el carácter festivo de la anécdota: el capitán Pantaleón Pantoja es convocado por sus superiores del Ejército en las oficinas centrales de Lima, para hacerse cargo de una delicada misión: la puesta en marcha de un Servicio de Visitadoras en la selvática Iquitos, para aplacar los desatados impulsos sexuales de la soldadesca. Al decir del general Collazos, alias el Tigre, los soldados "se lanzan como pumas sobre lo que se les pone por delante" (19), causando estragos en la población femenina.

Pantoja Panta para los de su casa: su esposa y su mamá ha sido elegido por su sentido del deber, sus grandes dotes de organizador y, detalle nada de nimio, su conducta ejemplar: "Tal cual [como acota el coronel López López]: ni fumador, ni borrachín, ni ojo vivo" (13). La llegada de Panta a Iquitos para instalar un nuevo orden parodia de un nuevo génesis coincide con la llegada del Hermano Francisco, quien predica el fin del mundo parodia del apocalipsis, cuyos seguidores conforman la Hermandad del Arca, dedicándose al rito de la crucifixión (clavan animales; pero también guaguas y ancianos).

En una operación militar clandestina, nuestro héroe logra montar un eficiente Servicio de Visitadoras, contando con la gran ayuda de una cabrona, su amante y un cafiche la Chuchupe, el enano Chupito y el chino Porfirio respectivamente. La misión, que comienza a consumir las energías de los demás cuerpos del Ejército, llega a un abrupto final cuando el capitán Pantoja le rinde honores militares a la Brasileña, visitadora caída en acción y amante suya. Como filosofa el coronel López López: "Queriendo tapar un hueco, hemos abierto una coladera" (244). Pantita es mandado a la remota región de Pomata, en el lago Titicaca, recobrando la institución su respetabilidad y equilibrio iniciales.

Evidentemente, esta obra es un ejercicio paródico sobre la nación, cuyo cuerpo político y simbólico más evidente es aquí el Ejército. El carácter prestigioso de esta institución sufre un duro revés al aparecer una de sus secciones como un cuerpo prostibulario, preocupado por cosas atingentes a las partes pudendas. Por ello, el capitán Mendoza, señalando su bragueta, apunta que habrá que bautizar correctamente esta nueva especialidad: "Artillería, Infantería, Caballería, Ingeniería, Intendencia y ¿Polvos Militares? ¿Bulines castrenses?" (226). En esta opereta, el Ejército es un bulín: su cuerpo de generales, los regentes o cabrones; los capitanes, unos cafiches; la tropa, un cuerpo putaño y las princesas o prostitutas, el cuerpo de elite.

ACTA LITERARIA

El lector goza con esta ocurrencia, entendiendo que se otorga un ejemplo exagerado de cómo los problemas urgentes de una nación (por ejemplo, su supuesto atraso o primitivismo: los soldados "pinga loca", p. 17) son resueltos de un modo disparatado (el plan modernizador: "bulines castrenses", p. 226).

Se ha indicado, con acierto, que el Ejército aparece como un cuerpo "huachafo", es decir, medio aindiado, cómico en su intento de blanquearse y asumir las tareas civilizadoras (cf. Castro-Klaren). Y, paradójicamente, este cuerpo destentado, grasoso y sensual (y por ello, sólo aprehendido a través de metáforas sexuales) nos atrae, como si no pudiéramos nombrarnos sino a través de su mediación.

Algunos críticos han remarcado el carácter clasista de esta figuración, proponiendo que la celebración de lo vulgar es realizada desde la perspectiva de la aristocracia criolla (cf. Sommers). Otros han revelado cierta complicidad social de la voz autorial, que narra con medio cuerpo sumido en un mundo sórdido, celebrándolo de un modo compasivo (cf. Oviedo). La discusión es relevante, puesto que se trata de inquirir sobre la real capacidad de la autoría para recrear una estructura de conocimiento en este caso, el imaginario lingüístico de una comunidad.

La eficacia de esta novela está suspendida en su capacidad de explorar, entonces, ciertas formas de decir que constituyen a un cuerpo social. Al respecto, se elige un procedimiento, el eufemismo, signo de nuestra sinuosa hipocresía.

La vigencia de esta 'obrilla' se debe, a nuestro entender, a su apuesta por el carácter lúdico del lenguaje, que le permite hacer comentarios (en tono menor) sobre el arte y los hábitos humanos. Y acaso su mayor falta sea, en la lectura de hoy, la de desestimar al lector, al saturarlo con su virtuosismo retórico, sin dejarle espacios en blanco (páginas en blanco) para que éste ensaye sus propias ocurrencias.

DE LA CREACION ARTISTICA

Esta novela está construida como una parodia, en cuanto siempre escuchamos una voz impostada de tono cómico, una voz que imita a otra, en falsete, para descalificarla graciosamente¹.

Existe en *Pantaleón* una disposición lúdica (metalingüística) referente al comentario sobre las reglas de la creación artística y los modos de representación de la realidad.

Como el Creador en escala ridículamente humana, Pantaleón se demora siete días en instalar su centro de operaciones. El Jardín del Edén tendrá su réplica en esta tierra en Pantilandia, creado para pecar obedeciendo a ciertas restricciones.

Como artista, Pantaleón genera un mundo de reglas propias, Pantilandia. En este espacio, la comunicación se genera a través del lenguaje eufemístico, lo cual permite que los seres que transitan por ese mundo se conciban como actores: la Brasileña es una Visitadora; la vieja Chuchupe, jefa de personal de una nueva sección del Ejército y el enano Chupito, el encargado de su mantenimiento. Pantilandia se configura, entonces, como un espacio heterotópico, es decir, como un espacio real capaz de desarticular el todo del cual forma parte². Mientras existe, Pantilandia suplanta el mundo de Iquitos y le impone su orden.

La configuración de Pantilandia permite un diálogo juguetón con los inicios del género novela. Su disparatada anécdota relatada de modo paródico atrae imágenes dispersas de la tradición literaria. Desde los libros de caballerías de los cuales Vargas Llosa es asiduo lector, la empresa de Panta es la de un caballero andante al revés, que 'faze entuertos y desvirga doncellas' para instalar valores intrascendentes, ligados al placer³. Desde Cervantes, Panta vive efectivamente en dos niveles de realidad: uno predeterminado (Iquitos) y otro inventado por él (Pantilandia), ocurriendo que a veces la invención desborda lo real, reconfigurándolo.

No se trata de citas ajustadas o de puntillosos diagramas, sino de juegos caricaturescos que permiten la filiación de esta 'obrilla' a la tradición novelesca de corte cervantino. Así, en tono de chanza, se alude al control de la materia narrada (Pan-Pan poniendo "en marcha un mecanismo infernal", 241), a la confusión de planos entre lo real y lo artificial (Pantita tratando a la Brasileña como "un soldado en acción", 284); en fin, la disparatada aventura que significa la invención literaria Pantilandia, "una exageración delirante" (119).

ACTA LITERARIA

La invención de Pantilandia otorga una gruesa imagen de la mimesis realista, inversa, por ejemplo, a la ensayada en los relatos borgeanos. Así, pensando en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", una imagen mental (Tlön) se convierte en letra (un capítulo de una enciclopedia), que se incluye subrepticiamente en lo real (aparece en los mapas, forma parte de la geografía). A la inversa, en Vargas Llosa existe primero una imagen genital (el sexo), que es recreada en el escenario de Iquitos (el increíble mundo de Pantilandia) y actuada en el lenguaje, a través del eufemismo. Aunque en ambos el inicio sea una imagen, una es si se me permite de carácter "intelectual" (la inteligencia penetrando la materia); mientras que la otra, "orgánica" (la cópula sexual generando la inventiva humana).

De un modo más evidente, esta novela es una parodia alegre del naturalismo como modelo artístico. La crítica ha despejado bien esta filiación: "Instilled with the same fervor that led Zola to measure the quarters of prostitutes (*Nana*) and to bury himself in the tunnels of the cold mines (*Germinal*), Pantaleón painstakingly organizes his *organigramas* and his convoys" (Castro-Klaren 71).

Para el buen funcionamiento del Servicio de Visitadoras, Panta recoge una contundente documentación bibliográfica sobre usos y costumbres sexuales (su biblioteca incluye desde textos de Sigmund Freud hasta revistas-porno), prueba los afrodisíacos selváticos y pasa revista a las postulantazas, a manera de control de calidad. Su investigación empírica es siempre apoyada por "el cálculo de probabilidades y la estadística del mercado" (49); aunque en realidad sus cálculos sean los ejercicios de números quebrados que se solían hacer en la escuela el famoso cálculo mental.

En este contexto, indiquemos también que esta 'obrecilla' parodia la oposición "civilización versus barbarie", en la medida que hace competir dos modelos igualmente descarriados: el moderno y racional ("la mercadotecnia", 49), implementado por el capitán Pantaleón Pantoja, y el primitivo y atávico ("los clavados de la selva", 224), difundido por el Hermano Francisco. Como apuntara José Miguel Oviedo: "Se trata de dos formas de falsas redenciones: la de las prostitutas convertidas en visitadoras, y la de las simples gentes de la selva convertidas en Hermanos del Arca" (274).

Implícito en esta parodia sobre la civilización y la barbarie (términos intersectados groseramente: los clavados valen tanto para la secta como para el Servicio de Visitadoras), reconocemos la concepción paródica sobre cualquier acto concebido como una gran misión el capitán Pantoja "satisficho de su obra" (119) y por ende, una hiriente carcajada sobre la empresa cultural del hombre en la Modernidad⁴.

DEL LENGUAJE

Si todavía reímos con esta novela, es porque compartimos el entusiasmo por la parodia del lenguaje como un sistema de representaciones armónico. En Vargas Llosa, la aventura textual no implica la exclusión del referente, pero sí la formación de su caricatura, recreada en el *cliché*.

Siguiendo el espíritu de la época (años 70), la anécdota aparece absolutamente mediatizada por diversos formatos discursivos, a saber: cartas privadas (como las de Pochita a su hermana Chichi), emisiones radiales (la Voz de Sinchi, de Radio Amazonía), la crónica roja (el alevoso crimen de la sin par Brasileña) y, desde el código militar, misivas, oficios, partes e, incluso, himnos y elegías fúnebres (centrados en las Visitadoras).

Todos estos materiales no han sido, por supuesto, recortados de la realidad no existe aquí un *ready made*; sino que son simulaciones. El novelista realiza pastiches, gozando con encajar contenidos en formas que no le corresponden y remediar estilos, hasta convertirlos en meros firuletes.

En estricto rigor, esta novela sólo contendría acciones de carácter lingüístico, constituyéndose como un compendio de *clichés*. Así, por ejemplo, el lenguaje burocrático militar aparece encapsulado en jerigonzas infantiles (intrincadas abreviaturas, saludos y encabezados singulares), amparando taxonomías nimias (la aparente racionalidad de juicio de los memoranda), distendiéndose en hipérboles, cursilerías y letras de bolero "también escondite de amores debió haber sido el recinto" (41), informa el capitán Pantoja a sus superiores, ensayando una elipsis. Por eso, tiene mucha razón Oviedo cuando proponía, unos

ACTA LITERARIA

años atrás, que "prácticamente cada línea de *Pantaleón* es puro *Kitsch*, y si eso no se entiende toda la lectura de la novela resulta equívoca" (274).

Queda por despejar, no obstante, quién define qué cosas (expresiones) constituyen lo *kitsch*; salvo que se plantee que sólo podemos celebrar nuestra cultura de un modo paródico, eligiendo del repertorio de *clichés* el que nos resulte más rentable para nuestra experiencia cotidiana. Borges eligiría, por cierto, la parodia del lenguaje como sistema de representación formal, concibiendo el lenguaje (en el caso de John Wilkins) como una mera cavidad virtual, una malla que puede envolver cualquier sustancia (recordemos: los que acaban de romper el jarrón chino). La plantilla borgeana (que no contempla un referente empírico) es sustituida en nuestra obra por el *cliché*, cuyo referente se le adhiere cual molusco a su concha. Por ello, el distinguido cuerpo del Ejército caterva de seres ramplones, con fulgores de ingenio, de criterios cambiantes y comportamientos restringidos a una lógica elemental se adhiere naturalmente, cual tragicómica cifra nacional, al repertorio de estereotipos que lo recrea. Y así también ocurre con la Voz de Sinchi, cacique letrado local, de lengua viperina⁵.

Alguien se preguntará: ¿Y a título de qué aparece el cuerpo de Visitadoras? Nosotros respondemos: porque ese cuerpo otorga las metáforas que permiten desactivar fugazmente el canon cultural la gran obra moderna, el doble estándar moral, las fantasías sexuales masculinas, nuestra retórica.

Ahora bien, el lector goza con la anécdota no sólo por su cómica dimensión referencial pues, de veras hay fornicios en los cuarteles; sino también porque esta anécdota es una recreación (puesta en imágenes) de ciertas metáforas sobre la cultura, basadas en el registro sexual. Así, se cumple en la vida lo que se propone en el repertorio lingüístico, o sea y disculpando el lenguaje escatológico, que "el país es una casa de putas", que se encuentra "manejado por una manga de cabrones"; además, teniendo en cuenta que una sección del cuerpo (masculino) del Ejército está formado por mujeres, el cuerpo entero parece "medio mariquita". En breve, estaríamos en presencia de una historieta donde se actúan refranes⁶.

Siendo una parodia alegre de la nación, sus gentes y sus expresiones, esta novelita está compuesta por deshechos, por cacofonías que la comunidad lingüística emite, sin tener conciencia de ello.

Como experimentando una saludable regresión, la voz autorial vuelve a sentir la curiosidad infantil por tocar las palabras y adueñarse de sus secretos. De allí, la necesidad de recubrir campos léxicos que nominen un tabú; actividad análoga a la de un niño que recurre a un diccionario para averiguar el exacto sentido de las palabras feas y ensartar sinónimos.

Desde la máscara adulta, la autoría anota con fruición en su diario personal las expresiones "ralea, sociedad prostibularia" (38), "mujeres de vida airada" (46), "meretrices" (46); diseñando de paso un relato de aventuras que incorpora detalles insólitos como "lupanares motorizados" (189), "prostíbulos aéreos y fluviales" (190), "casas de citas transeúntes" (191) y, como remate, "bulines castrenses" (201).

Esta experiencia regresiva del lenguaje, de carácter lúdico, en busca de la génesis (de nuestras pasiones, de lo caótico y nunca resuelto) eclipsa o desplaza el carácter sexista (las mujeres son todas unas prostitutas) y clasista (los monos huachafos, aunque se vistan de seda, siempre monos quedan) de esta escritura.

El libro puede leerse como un conjunto de borradores prediseñado con expresiones que serían desechadas en una escritura en limpio. Estas páginas son garabatos, heces, gestos gratuitos, sin más destino que el hecho de compartir la curiosidad por el pequeño descubrimiento de la relación entre cuerpo y lenguaje. Y acaso sea esta gratuidad plena lo que a veces hostiga al lector, pues este pequeño escribiente repite demasiado sus procedimientos y ocurrencias.

SOBRE LOS JUEGOS EDÉNICOS MASCULINOS

Naturalmente, las insólitas aventuras de este cuaderno de notas diseñan fantasías sexuales masculinas predecibles, que podrían atraer o alejar, según los gustos, a muchos lectores.

El libro se abre con una imagen edénica. Iquitos se revela como un paraíso salvaje masculino, habitado por sátiros fornicarios: "soldado que llega a la selva se vuelve pinga loca" (17). Es la banda de forajidos del *western*, entrando a un pueblo fronterizo mexicano, para robar, matar y violar sin piedad ni commiseración; o bien el robo de blancas, ya sea por los indios pieles rojas o por miembros de una tribu africana, donde la mujer se convierte en trofeo y, en el caso del continente negro, es generalmente sacrificada.

ACTA LITERARIA

Es aquí donde el jovencito de la película actúa el sheriff, la policía montada, el grupo de exploradores, la guardia colonial inglesa apostada en la respectiva colonia africana. En nuestro caso, el llamado es Pantaleón, quien deberá poner orden en este paraíso salvaje. La solución es Pantilandia, donde las mujeres adquieren un rol definido: son visitadoras. Los sátiro del descampado dejan paso a las prostitutas del burdel: "La selva se convertirá en un solo bulín" (140). En el *western*, el sheriff se hace amante de la regenta de la casa de diversión (Kathy Jurado) y, en la historia inversa, un jefe indio (Antony Quinn) incluye excepcionalmente a una blanca en su corro de mujeres. Con las tribus africanas, sólo queda el rescate.

Pantilandia es un paraíso civilizado, el cielo masculino tal como se le puede gozar en la tierra. Para sorpresa nuestra, los sátiro aparecen desactivados y reducidos a roles más bien pasivos: tienen deseos que son atendidos (y eso es todo). Las Visitadoras son aquí las nanas que se ocupan de los caprichos de estos inexpertos y pasivos soldaditos.

En este nuevo esquema, la mujer tiene que ser itinerante, intercambiable, estar siempre dispuesta y ser de baja ralea. El hombre no hace nada, salvo recibir la prestación, cual neonato recibiendo el pecho materno. El seductor está ausente en este espacio película italiana, con Marcelo Mastroianni. Aquí no hay conquista, sólo paga (de ahí, también, que la mujer deba ser prostituta de profesión) y ni siquiera al contado (pues los descuentos en plata se hacen por planilla).

Cuando Pantilandia desaparece, Panta vuelve sus brazos hacia Pochita, remedando el modelo anterior, aunque esta vez sin gozar de la variedad e incluyendo la culpa del pecado original. Lo inquietante es que Panta lleva puesto una esclava regalo de la Brasileña, muerta en acción, con la cual araña (sin querer, por cierto) a Pochita en las noches. Si el sátiro fue destituido por la prostituta; ahora ésta ha logrado convertirse en amazona, capaz de subyugar a los hombres y convertirlos en sus esclavos.

Como la Brasileña tiene un final horrible es violada y luego de muerta, clavada en una cruz, es verosímil proponer que los sátiro han castigado ejemplarmente su condición amazónica. Ahora bien, como su desaparición conlleva la desaparición de Pantilandia, se le puede concebir también como Pandora, causante de los males del universo masculino registramos que *Pandora* está en *Pantoja*.

¿Qué vigencia tienen estas imágenes? La coartada de esta novela es que celebra estas fantasías de un modo paródico, mostrando así, paradójicamente, el lado débil de los hombres.

En breve, la composición lúdica de esta obrecilla ofrece todavía al lector la posibilidad de gozar con las piezas sobrantes de la casa hispanoamericana.

Habiéndose extraviado los relatos mayores que nos justificaban, vuelven a nosotros estos cachivaches retóricos, para situarnos en el lugar que momentáneamente nos corresponde: el del sano ridículo.

Notas:

¹Nos atenemos aquí a la noción de parodia de Mikhail Bakhtin; es decir, hay parodia cuando el autor introduce en el discurso de un personaje una intención semántica que le es opuesta; por lo cual, el discurso es concebido desde el enfrentamiento de dos voces divergentes. Especificando más esta noción, Bakhtin indica: "Parodic discourse can be extremely diverse. One can parody another person's style, one can parody another's socially typical or individually characterological manner of seeing, thinking, and speaking. The depth of the parody may also vary: one can parody merely superficial verbal forms, but one can also parody the very deepest principles governing another's discourse" (194).

²Los espacios heterotópicos han sido enunciados tentativamente por Michel Foucault del siguiente modo: "Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables" (47).

³El crítico Efraín Kristal propone una sugerente lectura de esta novela a la luz del código caballeresco. Así, las provocadoras misivas de Sinchi serían citas de los retos a duelo fingidos presentes, por ejemplo, en *El Tirant lo Blanc*: "One of the ways in which Sinti attempts to blackmail Pantaleón is through a threatening letter; and here Vargas Llosa is alluding to the letters Joanot Martorell wrote to challenge knights he had no intention of confronting" (89).

⁴Acaso el énfasis paródico sobre la idea de la gran misión (civilizada o bárbara), llevó al autor a modificar el plan inicial de la novela, cambiando su centro de atención desde la oposición farsesca de Sinchi y Pantita, a la oposición (e igualación) macabra del Arca del

ACTA LITERARIA

Hermano Francisco y Pantilandia. "The importance Vargas Llosa grants Brother Francisco and his brotherhood as the main counterpoint to Pantaleon and his service led him to downplay the Sinchi's role as the character who, in the first draft of the novel, was to precipitate the failure of the Special Service" (Kristal 87).

⁵José Miguel Oviedo distingue así a este pintoresco personaje: "Pero hay un personaje que encarna el *Kitsch* de modo casi visceral: el untuoso e hipócrita periodista radial llamado El Sinchi, que excita desde su horrendo programa las más pobres y ridículas pasiones locales, mientras pone precio a su desaforada defensa del chauvinismo, la moral y el orden públicos: es a la vez la cúspide y la excrecencia de una subcultura" (275).

⁶Recordemos aquí la sugerente lectura de Jorge Guzmán sobre el verosímil garciamarquiano: "Podría decirse que *Cien años de soledad* está construido de un modo semejante a como se elaboran los sueños en la teoría de Freud, porque se limita a tomar, como los sueños, frases 'reales' de la gente y comprenderlas en su radical ambigüedad, de donde luego se selecciona un solo sentido, que se desarrolla en una imagen" (102). Por ejemplo, la muerte de quienes tienen la frente marcada con una cruz tendría como referente, en esa novela, un refrán popular: "estar marcado".

BIBLIOGRAFIA

- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota, 1984.
- Castro Klaren, Sara. "Humor and Class in *Pantaleón y las Visitadoras*". *Latin American Literary Review* (Pittsburgh). N°13 (Fall-Winter 1978), 64-79.
- Foucault, Michel. "Des Espaces Autres". *Revue d'Architexture* (Paris), N° 15 (1987), 46-49.
- Guzmán, Jorge. *Diferencia latinoamericana*. Santiago: Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1984.
- Kristal, Efraín. *Temptation of the Word. The novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.
- Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Barral, 1977.
- Sommers, Joseph. "Literatura e ideología: la evaluación novelística del militarismo en Vargas Llosa". *Hispamérica* (Gainsburgh), vol. 4, N° 1 (1975), 83-117.