



## Capítulo 70



**ARGUEDAS:**  
LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO III

*Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*. Tomo III  
Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,  
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,  
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores

© Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,  
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,  
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores, 2013

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Concepto gráfico: Lala Rebaza

Diseño de interiores: Mónica Ávila Paulette

Carátula en base al afiche *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: junio de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores

ISBN: 978-612-4146-39-8

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-07738

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300396

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

# Jugar el juego de los hombres. De *mak'tillos* a *mak'tas* en «Los escoleros» de José María Arguedas

EDUARDO HUAYTÁN MARTÍNEZ  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú



La problemática de la identidad en la narrativa de Arguedas ha sido ampliamente explorada en la variable étnica y social<sup>1</sup>, pero no se ha puesto el mismo énfasis en la variable de género. Pienso que la descripción de este componente identitario enriquece la comprensión de una identidad compleja descrita solo en parte<sup>2</sup>. En este sentido, mi análisis explora cómo el narrador y los personajes del cuento «Los escoleros» van forjando una identidad masculina determinada en un marco de pugnas por el poder y la subversión del orden en el contexto dicotómico de comunidades y haciendas en la sierra sur del Perú a inicios del siglo XX. Cabe acotar que articularé mi análisis de «Los escoleros» en un constante diálogo

---

<sup>1</sup> Al respecto, solo basta recordar los trabajos fundamentales de Antonio Cornejo Polar o Ángel Rama.

<sup>2</sup> Identidad problemática que ha sido definida a través de categorías como *heterogeneidad no dialéctica* o *transcultural*. Pero lo que estas categorías obviaron fue el sustrato de género; por ejemplo, la experiencia heterogénea o transcultural experimentada en un proceso migratorio no es vivida de la misma manera por hombres, mujeres u homosexuales.

con los cuentos «Agua» y «Warma kuyay», pues estos completan el conjunto de *Agua* (1935), primer libro de Arguedas<sup>3</sup>.

En este sentido, afirmo que *Agua* se configura como un conjunto orgánico de relatos, en el cual los narradores personajes no solo «viven» el tránsito de una identidad blanca (*misti*) a una india, de niño a *mak'ta* (Cornejo Polar, 1997), sino que también muestra el dramático tránsito de la identidad de género masculina: un proceso liminal de niño-adolescente a hombre. Este es un eje clave y articulador de todo el proyecto del primer libro de Arguedas.

### Entre Principales, indios y *mak'tillos*

En este trabajo entiendo la masculinidad como una configuración de prácticas dentro de un sistema de relaciones de género. Por esta razón, es un consenso afirmar que no existe una sola forma de masculinidad sino varias en tiempos y espacios culturales particulares; es decir, y en tanto se elabora y actualiza en actos performativos, para intentar definirla se debe considerar los factores de clase, edad, raza o preferencia sexual (Badinter, 1993; Bourdieu, 2000; Fuller, 2001).

Los estudios sobre masculinidades han organizado tres grandes tipos de masculinidades que se definen y constituyen mutuamente: *hegemónicas*, *dominantes* y *subalternas*<sup>4</sup>. En los cuentos de *Agua*, opto por definir la masculinidad

---

<sup>3</sup> Los cuentos, al estar inscritos en el indigenismo, tienen un referente histórico real. Se mencionan las comunidades ayacuchanas de San Juan, Acola y la hacienda Viseca. *Agua* representa el mundo real de la sierra peruana visto en su más pequeña célula: la comunidad. Luego este universo se irá expandiendo a pueblos, capitales de provincia hasta llegar a ciudades costeras (Lima y Chimbote) para entrar en el marco de lo nacional total. En todas estas ampliaciones perdurarán las tensiones dualistas: principal/comunero, costa/sierra, Perú/imperialismo. Al respecto, véase Cornejo Polar (1997), así como Forgues (1989).

<sup>4</sup> Masculinidades hegemónicas: son normativas, corrientemente aceptadas, un modelo aspiracional. La hegemonía es probable que se establezca solo si hay alguna correspondencia entre el ideal cultural y el poder institucional (véanse Kaufman, 1995 y Connell, 1997). Se basan en el poder social de los hombres, pero son asumidas de manera compleja por hombres individuales que también desarrollan relaciones armoniosas y no armoniosas con otras masculinidades (Kaufman, 1995, p. 125). Además, «La masculinidad hegemónica no es un tipo de carácter fijo, el mismo siempre y en todas partes. Es, más bien, la masculinidad que ocupa la posición hegemónica en un modelo dado de relaciones de género, una posición siempre disputable» (Connell, 1997, p. 39).

Masculinidades dominantes: son las que sostienen y usan los medios de violencia. Dos patrones se derivan de esta situación: en primer lugar, muchos miembros de grupos privilegiados usan la violencia para sostener su dominación. Hay una justificación, se está ejerciendo un derecho, se sienten autorizados por una ideología de supremacía. Segundo, la violencia llega a ser importante

de los hacendados como dominante y no como hegemónica (más adelante argumentaremos a favor de esto). Esta masculinidad dominante es modelada por los hacendados don Braulio («Agua»), don Ciprián («Los escoleros») y don Froylán («Warma kuyay»). Frente a esta, emergen masculinidades subalternas y alternativas que intentan subvertir el orden y el poder a partir de la insurgencia (Pantaleón y Ernesto en «Agua»), la rebeldía (Juan y Teófanés en «Los escoleros») o, por el contrario, no se atreven a intentar modo alguno de acción (Kutu y Ernesto en «Warma kuyay»). Todos los relatos tienen un mismo programa narrativo que es afrontado de diferentes maneras, pero con un mismo saldo negativo para las identidades subalternas. Una característica común de estos personajes es que construyen su identidad de género masculino a partir de la negación u oposición de la imagen del Principal; el lugar privilegiado que ocupa este es el centro de disputa en todos los relatos. Ese impulso subyace o es el motor del gran conflicto narrativo: la búsqueda de justicia en el orden de las cosas. Si Pantaleón y Kutu muestran una masculinidad consolidada, en el resto de personajes, Ernesto, Juan, Banku y Teófanés, el denominador común será el tránsito vital de la adolescencia a un estado de maduración más próximo a la hombría; es decir, Arguedas pondrá énfasis en el proceso liminal de construcción de la masculinidad: cómo estos adolescente se van haciendo hombres bajo la sombra asfixiante del Principal.

El conflicto en los tres relatos y el despliegue *performativo* final de las masculinidades tiene como detonante la disputa de tres entidades de connotaciones femeninas: *k'ocha* agua, («Agua»), la vaca la Gringa («Los escoleros») y la india Justina («Warma kuyay»). La disputa, en desigualdad de posiciones, tiene, de un lado, a los hacendados que ejercen el control de los cuerpos, no solo de mujeres sino también de otros hombres, a través de la violencia. De otro lado, están los personajes que intentan construir una identidad masculina diferenciada, a partir de la negación de la masculinidad del Principal: Pantaleón reivindica el derecho al agua pero también es un agente armonizador de hombres, mujeres y niños a partir de la música; Juan y Ernesto, con menos recursos, están limitados

---

en la política de género entre los hombres. La violencia puede llegar a ser una manera de exigir o afirmar la masculinidad en luchas de grupo (Connell, 1997).

Masculinidades subalternas: «Toda versión de las masculinidades que no corresponda a la [hegemónica] o dominante sería equivalente a una manera precaria de ser varón, que puede ser sometida al dominio por aquellos que ostentan la calidad plena de *hombres*» (Fuller, 2001, p. 24). Además, «lo hegemónico y lo dependiente se definen y constituyen mutuamente [...] para poder definirse como un varón logrado es necesario contrastarse contra quien no lo es» (2001, p. 24).

por la adolescencia, no han alcanzado plenamente la hombría y la virilidad para violentar el orden desde la fuerza física y dar muerte al hacendado (idea obsesiva en ambos), pero encuentran una alternativa que consiste en ir construyendo esa masculinidad a partir del juego, y, finalmente, la construcción más subalternizada de masculinidad es la del indio Kutu, que evade la confrontación al no querer sacrificar su cuota de poder. No obstante, todos fracasan.

Como ya acoté, me concentraré en «Los escoleros», pero siempre en constante vinculación con los otros cuentos de *Agua*. A continuación, describiré y analizaré la masculinidad de los Principales en el conjunto de los cuentos, luego la masculinidad subalterna de los adolescentes Juan, Teófanos y Banku en el cuento escogido.

### La masculinidad dominante de los Principales

En los tres relatos la figura del Principal<sup>5</sup> es el eje articulador de las demás masculinidades, es decir, la construcción de las identidades masculinas subalternas pasa por la interacción con él, ya sea obedeciéndole, temiéndole, rebelándose o enfrentándolo. Opto por definir a esta masculinidad como dominante, pues «si bien su presencia en la memoria es densa, no constituye un modelo de masculinidad hegemónica» (Ruiz Bravo & Neyra, 2001, pp. 216-217)<sup>6</sup>. Pues en las subjetividades del conjunto de hombres subalternos no representa un horizonte a imitar, una narrativa por la cual transitar, alguien a quien emular. Por el contrario, las masculinidades subalternas protagónicas intentan construir su identidad de género negando, aboliendo, diferenciándose de aquel. Además, la masculinidad dominante de los Principales sostiene y ejerce su supremacía a través de la violencia. Se sienten avalados por una ideología de supremacía; ellos se asumen criollos, por tanto, su poder les ha sido heredado desde tiempo colonial.

Los cuentos de *Agua* proponen una figura unidimensional de hacendado: tanto Braulio Félix, Ciprián Palomino y Froylán (no se especifica el apellido) son

---

<sup>5</sup> El narrador optará por esta forma de significar a los dueños de las haciendas en lugar de llamarlos *hacendados*, *gamonales*, *terratenientes* o *patrones*. Revisando la tradición oral constatamos que *Principal* era la norma dialectal para denominarlo en la zona ayacuchana y sur-andina.

<sup>6</sup> Patricia Ruiz Bravo, en su trabajo sobre la masculinidad de los patrones de hacienda en todo el Perú, describe las particularidades del patrón de la sierra sur. En la memoria de los pobladores estos son recordados como encarnación de todo mal: abusivos, poderosos, que gobiernan sus dominios sin ningún límite ni control.

orgánicamente malvados, omnipotentes, explotadores y autoritarios<sup>7</sup>. Podrían ser uno solo, intercambiables en uno y otro relato sin alterar el devenir narrativo de los demás personajes. Las percepciones sobre estas figuras son realizadas desde los narradores personajes, Ernesto en «Agua» y «Warma kuyay» y Juan en «Los escoleros». A partir de esta mirada adolescente subjetiva emergen personajes planos, arquetípicos, y una misma actitud hacia estos: los Principales son una entidad malvada a cuestionar y a vencer. Es decir, los narradores personajes tienen una mirada que testifica y atestigua a modo de denuncia, se solidarizan con la comunidad y son partícipes del conflicto; pensemos en la primera línea del cuento «Agua»: «Cuando yo y Pantaleoncha llegamos a la plaza [...]». El narrador acompaña como testigo directo al indio y lo nombra con afecto (el diminutivo quechua *cha*).

En este punto cobra importancia la base autobiográfica de los cuentos de *Agua*. El narrador en primera persona en todos los relatos debe entenderse como «la postura estética que afirma la validez de la obra literaria en tanto encierra valores de verdad y autenticidad» (Cornejo Polar, 1997, p. 41). Además, la conciencia ideológica del autor implícito está muy emparentada con las posturas del indigenismo político de las primeras décadas del siglo XX. Si Mariátegui nos dice que «El Perú tiene que optar por el gamonal o por el indio. Este es su dilema. No existe un tercer camino [...] Lo que les importa primordialmente a los hombres nuevos es que el Perú se pronuncie contra el gamonal, por el indio» (2007, p. 186), Arguedas asume esta consigna mariateguista de modo tajante en el proyecto de *Agua*.

La figura del Principal tiene mayor caracterización en los cuentos «Agua» y «Los escoleros» en relación a «Warma kuyay». Los narradores personajes degradan su imagen a partir de adjetivaciones negativas. Juan en «Los escoleros» afirma: «¿Es que don Ciprián era malo, tenía alma de Satanás y ahora le estaba dando vueltas a la Gringa; y la miraba hambriento, con sus ojos verdes, verde sucio, como los charcos podridos» (Arguedas, 1988, p. 45). Además, hay un gran odio canalizado en una impotencia igual de intensa que se manifiesta en el reiterativo deseo de muerte:

---

<sup>7</sup> Ya desde su primera novela, *Yawar fiesta* (1941), pero en especial en *Todas las sangres* (1964), este tipo de configuración cambia radicalmente. En su proyecto novelístico hay una mayor descripción y caracterización de la dimensión personal e identitaria del Principal. Esto hace que las dualidades buenos/malos o Principales/indios de un indigenismo ortodoxo cedan su lugar a descripciones con mayor matiz y complejidad. En el Encuentro de Narradores Peruanos (Arequipa, 1965), Arguedas afirmaría acerca de la caracterización de este personaje: «no como una bestia, como un instrumento cruel, sino como un ser humano que tiene defectos y tiene virtudes, lo mismo que el indio» (Forgues, 1989, p. 169). Quizá *Agua* aún represente un estadio maniqueo y simplista de representar a un tipo.

«¿Y por qué los comuneros no le degüellan en la plaza, delante de todo el pueblo? [...] ¡Cómo a sapo le reventaríamos la panza a pedradas!» (1988, p. 54). Estas afirmaciones son sustentadas con la descripción de actos cotidianos. Por ejemplo, en «Agua», de don Braulio se nos dice que los domingos, día de repartición del agua: «fueataba [azotaba] a cualquiera, encerraba en la cárcel a dos o tres comuneros y reventaba a tiros en el corredor. Todos los mistis y los indios escapaban de la plaza; los borrachos se arrastraban a los rincones [...] don Braulio hacía retumbar la plaza con su risa y después se iba a dormir. Don Braulio era como dueño de San Juan» (p. 24).

El narrador-personaje, a modo de contraste, también muestra cómo se vive en la ausencia del Principal. En «Los escoleros», durante un viaje de don Ciprián Palomino, la alegría renace en la hacienda, la libertad florece y la música se instala:

Esos días en que el patrón recorría las punas eran los mejores en la casa. Los ojos de los concertados, de doña Cayetana, de Facundacha, de toda la gente, hasta de doña Josefa, se aclaraban. Un aire de contento aparecía en la cara de todos; andaban en la casa con más seguridad, como dueños verdaderos de su alma. Por las noches había juego, griterío y música, hasta charango se tocaba (p. 55).

Pero cuando don Ciprián Palomino se encuentra en sus dominios, las libertades se reducen. En el plano de la relación con otros hombres de la hacienda (comuneros, concertados y pongos), el Principal cuestiona la hombría de estos. Es un hombre que hace llorar a otros hombres: «Cada vez que veía llorar a esos hombres grandes, me asustaba del corazón de don Ciprián [...] los comuneros se dejaban ganar con el miedo y se ahumildaban; uno tras otro se sometían» (p. 56). Este ejercicio de humillación consiste no solo en un desprecio racial y étnico, que se manifiesta implícita y explícitamente en todos los relatos, sino también en la degradación de su condición de hombres a través de la provocación del llanto. Además, el narrador nuevamente opone un pasaje presencia-ausencia del Principal, y lo que esto concita en relación a la *performance* de las masculinidades subalternas:

Los comuneros no eran disimulados para ella, no eran callados y sonsos como delante del Principal; su verdadero corazón le mostraba a ella, su verdadero corazón sencillo, tierno y amoroso. ¿Acaso el Crisucha que bailaba esa noche con tanta prosa, levantando airoso la cabeza y dando vueltas a Margacha como un gallo fino a sus gallinas, era igual al otro Crisucha, a ese que saludaba humilde al patrón, encorvándose, pegándose a la pared como una chascha frente al Kaisercha? [...] ¡Su mirar no más engallina a los comuneros! (p. 60).

Ante la ausencia del hombre dominante, estos indios pueden explayar su masculinidad con libertad e incluso intentar flirteos y galanteos frente a las mujeres de la hacienda, son como «gallos finos». Pero la sola presencia de aquel los lleva *performar*, a partir del miedo, formas corporales propias de lo femenino en el imaginario común: sumisión, humildad, temor. Es decir, el Principal ejerce su poder y control feminizando, «engallinando», a aquellos que podrían resultar potenciales contendores de su «dominancia». El Principal les gana la voluntad y la dignidad a estos hombres en una de sus aristas más preciadas, el ejercicio de su hombría.

Si bien se ha dicho desde las ciencias sociales que en la hacienda sureña solía emerger la imagen paternal del hacendado (Anrup, 1990), al hacer el correlato con los cuentos de *Agua* no hallamos esa imagen de un padre que da y castiga, que se congracia y que reprende, sino un hacendado que encarna un patriarcado en el sentido más tradicional, ortodoxo y radical: «sistema derivado de la legislación griega y romana, en el cual el jefe masculino del hogar tiene un poder absoluto, tanto legal como económico, sobre sus miembros de ambos sexos» (1990, p. 60). Los Principales de los cuentos de *Agua* no solo detentan el poder autoritario y violento sobre los demás a partir de la constitución de su masculinidad monolítica, sino que este poder es exclusivo y privativo de aquel. Alcanzar este tipo de masculinidad es solo posible a través de lazos filiales: no puede ser replicada por otro que no sea Principal (hijos o sobrinos) o a partir de una autorización de aquel (capataces). Solo se pueden vislumbrar los ligeros esbozos de una masculinidad subalterna en su ausencia. Desde el otro lado, los indios no solo son subalternos de este poder, son sojuzgados por este, sino que también se encuentran marginados de cualquier posibilidad de asumirlo. Su misma adscripción étnica los imposibilita. En contraste con los espacios urbanos contemporáneos, en el espacio rural andino de las primeras décadas del siglo XX, espacio-tiempo de los relatos de *Agua*, la masculinidad dominante no se presenta como un horizonte *aspiracional* democrático; entre otras razones porque el sistema patriarcal encarnado por la figura del Principal basa su poder en el ejercicio autoritario, exclusivo y excluyente de la violencia.

## Los *mak'tillos* y el juego de/para ser hombres en «Los escolares»

En este apartado debemos diferenciar dos conceptos: virilidad y hombría<sup>8</sup>. Mientras la virilidad se representa como natural, universal e invariable, como el núcleo básico de la masculinidad (sexualidad activa y fuerza física), ya que todo varón nace con órganos sexuales masculinos y posee mayor grado de fuerza en relación a su par femenino; la hombría se representa como un producto cultural, en el cual los significantes claves son la fortaleza, el vigor y la valentía. Es un estatus que todo varón debería alcanzar para ganar el título de hombre de bien, respetable, honorable. La hombría se define, por ejemplo, por la responsabilidad frente a la familia y la capacidad de trabajar para sí y para los otros. Se confirma a través del reconocimiento de la esposa, del grupo de pares y del mundo institucional (Fuller, 2001, pp. 28-29).

«Los escolares» narra los avatares de Juan, Teófanos y Banku en defensa de una vaca, La Gringa. El elemento en disputa por los hombres continúa siendo un objeto de connotaciones femeninas, acentuándose en este caso su fertilidad: «La Gringa era la mejor vaca del pueblo; el padre de Teófanos que fue arriero, se la trajo, tiernecita, de la costa; y como tenía algunas chacritas de alfalfa y maíz creció bien cuidada y gorda; se hizo grande y cuando tuvo su hijo, daba una arroba de leche al día» (Arguedas, 1988, p. 44). También se acentúa su rol materno: «a ella quieren tiernamente los mak'tillos; ella los alimenta con su leche; ella los jala en las cuestras; con ella juegan. Es la que fundamentalmente da calor» (Marín, 1973, p. 44).

El padre de Teófanos ha muerto y la vaca se ha convertido en un bien valorado económica y afectivamente dentro de la familia. La viuda ha sido hostigada por don Ciprián para que se la venda. Precisamente, la defensa de la vaca motiva

---

<sup>8</sup> Roland Forgues propone que en la narrativa de Arguedas el orden colonial y poscolonial se vale de la desvirilización del indio (comunero, serrano, peruano) y la divinización del blanco (gamonal, costeño, extranjero) para mantener su cuota de poder. Con respecto a lo primero afirma: «Más allá del concepto de machismo, al que [Arguedas] se opone más o menos implícitamente, la idea de desvirilización del indio abarca un significado muy amplio, relacionado con la infancia, la condición de huérfano, la expropiación de la tierra y la pérdida de la herramienta de trabajo [...] En la primera oposición [la narrativa inicial de Arguedas] asistimos a una desvirilización del comunero en el momento en que los recursos de la comunidad son utilizados para provecho del hacendado» (1989, p. 153). A partir de estas ideas, Forgues es el autor que más se aproxima al análisis desde la perspectiva de género, pero encontramos limitaciones en el uso que hace de la categoría «desvirilización». Este autor nunca aclara la definición de «desvirilización» o «virilización». Además, en esta investigación opto por agregar, como complemento al concepto de «virilización», la categoría de «hombría».

la necesidad de Juan (el narrador-personaje), Teófanos y Banku de construir apremiantemente su hombría: «Don Ciprián va a matar seguro a la Gringa, su alma de diablo se ha encaprichado. Yo, Teofacha, Banku, mak'tillos no más somos; como hormiga negra somos para el patrón, chiquitos; de dos zurriagazos ya no hay mak'tillos» (Arguedas, 1988, p. 45). A diferencia de «Agua» y «Warma kuyay» en el que aparecen figuras masculinas viriles, ya constituidas a nivel biológico como hombres, que se enfrentan (Pantaleón) o temen al principal (Kutu), en «Los escoleros» tenemos a estos escolares faltos no solo de virilidad sino también de hombría. Estas carencias dificultan cualquier acto de rebeldía emancipadora o subversiva. Asimismo, si en «Agua» Ernesto tiene en Pantaleón un referente para construir su masculinidad, en el presente de «Los escoleros» no existe referente alguno en la comunidad, pero sí en el pasado. Los escoleros conservan en la memoria la gesta heroica de Pascual Pumayauri<sup>9</sup>, quien se enfrentó en defensa de una laguna y fue baleado por don Ciprián:

—¿[T]e acuerdas, Juancha, de don Pascual Pumayauri? Regresó de la costa y quiso levantar a los ak'olas y a los lukanas contra don Ciprián. Don Pascual era comunero rabioso, comunero valiente, odiaba como enemigo a los principales. Pero los ak'olas son maulas, son humildes como gallo cabestro. Le dejaron abalear en Jatunk'ocha a don Pascual. Él quería tapar la laguna para los comuneros, contra el Principal; pero don Ciprián lo tumbó de espaldas sobre el barro de Jatunk'ocha, y en el mismo pecho le metió su balita (1988, p. 69).

Este pasaje, rememorado por Teófanos, nos remite inevitablemente a Pantaleón y su enfrentamiento contra don Braulio. Pantaleón y Pascual no solo encuentran similitud en el parecido de sus nombres, también en la defensa de un mismo recurso, en su trágico y violento final. Este hecho hace de los cuentos de *Agua* un conjunto orgánico, un mismo universo narrativo en el que los personajes aparecen transfigurados en uno y otro relato. Y no solo en este caso particular, también podemos

---

<sup>9</sup> De todos los cuentos de *Agua*, el modelo de personaje indio que perdurará en el proyecto novelístico del autor será el de Pascual y Pantaleón. En *Todas las sangres* los veremos transfigurados en Rendón Willka. Todos son indios que toman conciencia de la situación de las comunidades a partir de su experiencia migrante en la costa y que retornan para luchar contra las injusticias seculares. Además, Pascual es el héroe del cuento «Los comuneros de Ak'ola» (1934), el cual no formó parte del corpus de *Agua*. Pascual se enfrenta a don Ciprián, principal de Ak'ola y Lucanas. El derecho al agua será eje central del conflicto argumental con el mismo final trágico para el hombre indígena. Sin duda, «Agua» y su héroe Pantaleón tuvieron su génesis en este relato anterior.

mencionar la figura del Principal o el mismo Ernesto en dos de los cuentos y sus similitudes con Juan.

De este modo, Pantaleón y Pascual encarnan un modelo de masculinidad heroica. Sus actos se basan en gestas de carácter épico, sacrificio de la vida por el bien colectivo. En dicho modelo los actos de entendimiento pacíficos y dialógico ceden su lugar a la violencia, a la imposición por la fuerza. En este estadio resultan fundamentales la potencia corporal, marcada por la virilidad, y el temple y la actitud varonil, marcada por la hombría<sup>10</sup>. Entonces, si la carencia de virilidad, pero sobre todo la carencia de hombría es parte de la identidad de Juan, Teófanés y Banku, ¿qué hacen ellos para cambiar ese estado? Si para las mujeres puede existir un momento biológico determinado para que se asuman como tales, la primera menstruación (capacidad potencial para poder procrear), para los hombres los límites entre el niño, adolescente y el hombre no están claramente delimitados por un hecho biológico tan consistente. El adolescente, proyecto de hombre, en las sociedades tradicionales debe pasar por duros rituales de iniciación y debe siempre estar garantizando su status de hombría. El estado liminal, de tránsito, en el varón es mucho más difuso y complejo (Badinter, 1993).

Por esta razón, la clave del relato está en el juego, que resulta siendo un proceso de reingeniería corporal y subjetiva; es decir, es un poderoso rito de pasaje. «Los escoleros» está poblado de juegos como el *wikullo* o el *kuchi mansay* que no son simple divertimento, un fin en sí mismo, sino un ejercicio constante de pruebas para ir dejando de ser *mak'tillos* y ser *mak'tas*, «hombres de verdad», o en su defecto ir modelándose a partir de las pequeñas victorias lúdicas<sup>11</sup>.

En relación a «Los escoleros», Silverio Muñoz (1982) propone que esta práctica lúdica dota de conciencia a los adolescentes para una respuesta crítica en lo social de los abusos del Principal. Pero no solo debemos concebir estos juegos como forma de despertar conciencia social, sino fundamentalmente como ritos de iniciación

---

<sup>10</sup> Una vez más la identidad de género se reactualiza a través de situaciones relacionales con el Principal. Ante él solo hay dos posturas: o se es *héroe*, máximo grado de masculinidad, o se está en el polo opuesto, la figura abyecta al encarnar significantes femeninos, ser un *engallinado*.

<sup>11</sup> El juego es un tópico recurrente en la narrativa de Arguedas. Si en los relatos de *Agua* aparecen el *kuchi mansay* o el *wikullo*, en *Yawar fiesta* tenemos el *toropukyay*, en *Los ríos profundos*, el *zumbayllu*. Queda pendiente el análisis de estos juegos en relación a la construcción de la identidad de género masculina.

masculina que tienen por objeto ayudar a cambiar el estatus y la identidad de los personajes, para que puedan renacer como hombres.

Se trata de un verdadero ejercicio de resocialización. No obstante, a pesar del título de cuento, la escuela en sí misma no es el espacio de socialización, sino que lo es el amplio paraje de la comunidad. Este es el ámbito real en el que los *mak'tillos* modelan y afianzan la eclosión de su identidad masculina. Estos escoleros no solo juegan para adquirir conciencia social del abuso existente en su comunidad, sino que también se están educando para ser hombres a partir de estos ritos lúdicos propiciatorios que van calibrando el proyecto de hombres que algún día, más pronto que tarde, esperan ser. Además, se quiere ser hombre para estar en la capacidad y con las competencias necesarias para enfrentarse con el Principal y no por el mismo hecho de serlo. El ritual central, fundamental y culminante en la fantasía de estos adolescentes será darle muerte, «ganarle», pero, una vez más, al tenor de todos los relatos será un proyecto inalcanzable.

Dos juegos centrales en el relato son el *wikullo* y *kuchi mansay*. «Los escoleros» se inicia con Juan y Banku jugando el *wikullo*, que consiste en lanzar un afilado planeador hecho de las hojas del maguey y hacerlo atravesar el río Wallpamayu. Banku es el adolescente que mejor ha ido modelando los albores de su hombría, es el líder (mayordomo) y referente del grupo, pues para ojos de sus pares ya no es uno de ellos: «era el escolero campeón en *wikullo*. Gordinflón, con aire de *hombre grande*, serio y bien aprovechado en leer. Bankucha era el “Mak'ta” en la escuela; nosotros a su lado éramos *mak'tillos* no más, y él nos mandaba» (Arguedas, 1988, p. 41; las cursivas son mías).

El juego da prestigio al ganador, en especial si se vence al más *mak'ta*. A pesar de sentirse menos que Banku, en desigualdad de posiciones, Juan se impone: «Levanté mi *wikullo*, me agaché, encorvando el brazo, hice una reflexión rápida, me estiré como un arco, con todas mis fuerzas, y arrojé el *wikullo*. Recto, de plano, se lanzó silbando, y fue a caer de filo sobre el barranco del frente, a veinte metros del río» (1988, p. 42).

El haber mostrado mayor destreza lo dota tanto de virilidad (ha mostrado la fuerza inherente de su masculinidad latente) como de hombría (pues le ha demostrado a su par que tiene la capacidad y destreza para vencerlo en un ritual que demanda práctica). Esta pequeña victoria, de apariencia insignificante, es tan densa en significados para la construcción de la identidad de género de Juan y Banku

que ha herido y ha puesto en entredicho la jerarquía y el prestigio de este último. Juan es consciente de todo aquello y se disculpa: «Yo por casualidad no más he atravesado el barranco, pero tú eres mak'ta, mayordomo, capataz de escoleros» (p. 43). Finalmente, Banku acepta su derrota con hidalguía: «Juancha, desde tiempo has estado alcanzándome, eres buen mak'ta. Si mañana o pasado no te igualo vas a ser primer wikullero en Ak'ola» (p. 43). Este juego, en apariencia tan simple y anecdótico, le ha permitido a Juan transitar de *mak'tillo* a *mak'ta* a los ojos de un adolescente autorizado como Banku. Juan se ha iniciado en uno de los tantos rituales que lo irán calibrando para el modelado de una identidad de género en ciernes.

Hacia la entrada del epílogo se muestra otro juego: el *kuchi mansay* (amansar chanchos). Este juego más colectivo y público, por tanto, más decisivo y trascendente que el *wikullo*, consiste en juntar a todos los cerdos del pueblo en el coso de la plaza y dejar al más grande para que Banku lo dome. La ausencia del Principal será una vez más el momento propicio para las libertades, en este caso para modelar las destrezas propias de los hombres: «Nosotros, los escoleros ak'olas, corríamos por las calles buscando chanchos mostrencos, con la cara al sol, libres, felices, porque el Diablo de Ak'ola estaba lejos. Los otros mistis eran nada, calatos, rotosos, solo cuando estaban borrachos y al lado de don Ciprián se hacían hombres y abusaban» (p. 63).

El cerdo más grande es «el chanchito rubio de doña Felipa» (p. 63), la anciana beata del pueblo: «por su tamaño parecía un burro maltón; tenía una trompa larga, casi puntiaguda; orejas anchas como hojas de calabaza; y cuando corría esas orejas sonaban igual que matracas; pero era flaco y chúcaro, cabizbajo y traicionero» (p. 63). El encargado de llevarlo al coso es Juan, el que va secundando en destrezas masculinas a Banku y el más próximo en alcanzar la jerarquía de este. Finalmente, se produce la lucha entre el *mak'ta* Banku y el animal:

El *kuchi* barría el suelo con el cuerpo del Banku; pero el *mak'ta*, de repente, puso una pierna sobre el lomo filudo del cerdón, se enderezó después y cruzó las piernas sobre la barriga del *kuchi* [...] Ya casi al llegar a la esquina, el cerdón se tumbó, cansado; Banku rodó por encima de la cabeza del chanchito y cayó de pecho al suelo; pero se paró ahí mismo; levantó el brazo derecho y empezó a danzar silbando la tonada del Tayta Untu. [...] ¡Era un *dansak'* padre! (p. 65).

Banku doma, dirige, danza y todo lo hace con la misma sobresaliente destreza. No existe en la comunidad un referente igual, la comparación solo es posible con un referente externo: «Pero el mayordomo de los escoleros ak'olas era de raza, tenía el corazón de los comuneros wanakupampa, indios, lisos y bandoleros» (p. 64). La potencia de la masculinidad de Banku puede incluso resultar desbordante frente a los códigos de convivencia. Este despliegue encarna una amenaza para el orden; recordemos que la masculinidad dominante es privativa del Principal y Banku presagia poner en duda ese status con sus destrezas varoniles lúdicas y no a través de la violencia. No obstante, un sujeto social *misti* pone coto a esta *performance* de connotaciones subversivas: don Simón Suárez, alcalde de Ak'ola, se enfurece y carajea. Teófanos contesta: «Borracho está el misti maldecido» (p. 65). El Alcalde intenta reprenderlo, pero tropieza en su borrachera y cae. Todos los comuneros ríen. Juan recuerda que aquel acto de burla no hubiera sido posible delante de Ciprián Palomino, que todos habrían temido a excepción de ellos: «no habían Principales para nosotros, todos era mistis maldecidos» (p. 65). En sus términos, lo que Arguedas parece proponer es cómo el género en tanto estrategia de supervivencia es una representación que conlleva consecuencias claramente punitivas porque en la ruptura o la repetición subversiva de un estilo se hallarán posibilidades de transformarlo (Butler, 1998). En «Los escoleros», los límites representacionales de la masculinidad subordinada son delimitados a razón de mantener y garantizar el sistema de hacienda encarnado por el Principal<sup>12</sup>. Aquel que sobrepasó aquellos límites implícitos de la masculinidad será castigado.

De otro lado, es relevante acotar que las proezas de Banku son narradas por Juan, quien a pesar de haberlo derrotado en una oportunidad, lo sigue admirando. Juan secunda a Banku y este es su modelo de masculinidad, pero, a diferencia de la relación entre Pantaleón y Ernesto, Juan y Banku son pares. Banku está en un proceso liminal, no ha culminado su «desarrollo» para ser hombre. Un anciano

---

<sup>12</sup> Quizá en Banku está la esperanza de los derrotados, es el que quebrará la narrativa de derrota secular que se forja en este universo aldeano del conjunto de los relatos. En los años en que Arguedas escribe los cuentos de *Agua*, la Revolución rusa y la Revolución mexicana parecen marcar el derrotero de la historia: «Esos hombres, como lo confesará muchos años más tarde José María Arguedas, creyeron que “la justicia social estaba a la vuelta de la esquina” [...] Cuando Arguedas escribe *Agua* tiene una definida y apasionada creencia en el triunfo inmediato de los explotados. Mucho después, en una conferencia en La Habana, recordaba que “nosotros comenzamos a escribir hacia 1934, cuando creíamos que la justicia social estaba a la vuelta de la esquina, [cuando] teníamos una fe formidable que la justicia social la iba a conquistar el hombre en muy poco tiempo”» (Cornejo Polar, 1997, p. 46).

de la comunidad grita eufórico: «¡El muchacho va resultar!» (Arguedas, 1988, p. 65). El cuerpo y la performatividad de Banku se nos presenta como «una encarnación de posibilidades a la vez condicionadas y circunscritas por la convención histórica» (Butler, 1998, p. 300).

Retomando el conjunto, en «Agua», Ernesto encontraba un referente ya consolidado en Pantaleón, y en «Warma kuyay», Ernesto no lo encuentra en Kutu. En «Los escolares», los referentes oscilan entre el pasado frustrado, representado por la tragedia de Pascual Pumayauri; y un presente expectante, representado por la esperanza puesta en Banku. Un modelo real en el presente del relato no existe. Resulta sintomático que en el epílogo, en el momento en que don Ciprián ya raptó a La Gringa; Banku desaparezca de escena abruptamente para no aparecer más y sin explicación alguna por parte del narrador personaje. Los únicos que enfrentarán al Principal y serán castigados por ello serán Juan y Teófanos. Más allá de concebir la ausencia de Banku como una deficiencia en la estructura narrativa, que lo es, debemos concebirla en consonancia con el gran conflicto de los relatos: la ausencia y el fracaso de los proyectos masculinos subalternos.

### Los *mak'tillos* y el juego de verdad

El rapto de la Gringa ha sido consumado. Como consecuencia, el llanto y el deseo recurrente de dar muerte al principal se hacen presentes: «mi corazón lloraba. Mi corazón sabía reconocer, hasta en el negro de la noche, a todos los que quería. Todos los mak'tillos somos iguales. [...] ¡Pero le voy a matar mamaya, con wikullo de piedra, en el camino que va a la pampa!» (Arguedas, 1988, p. 68). Es necesario destacar que el llanto del varón no es condenado. La constitución de una masculinidad hegemónica en el universo de *Agua* no pasa por aquel tan mentado «los hombre no lloran». El llanto no es un pasivo a considerar en el proceso de la construcción de la identidad masculina, pero sí el miedo al principal.

Ambos adolescentes planearán lanzarle *wikullos*, no de maguey sino de piedra. En el clímax del relato, la furia y el odio los excita y los potencia, adquiriendo connotaciones de epifanía y éxtasis: «El Teofacha parecía hombre grande, hombre de cuarenta años enrabiado, decidido a matar» (1988, p. 69). De modo implícito, la hombría es puesta en práctica al personificar una figura heroica que enfrenta al hombre dominante de su pequeño mundo. Así se va forjando esta identidad masculina modélica, la valentía los hace superiores al resto de la comunidad:

«Con nuestra voz delgada de escoleros hablábamos el ajo indio. En nuestro adentro nos sentíamos de más valer que todos los ak'olas, que todos los lukanas, que los sondondinos, los andamarkas» (p. 69).

Sin embargo, lo descrito permanecerá en el plano de lo pensado, lo enunciado, en el plano de la imaginación lúdica previa. El juego no será actuado en el plano de la acción real pues el miedo les gana. El rol que desempeñarán Juan y Teófanos será solo el de meros mediadores de la negociación entre doña Gregoria, la madre de Teófanos, y don Ciprián. Paradójicamente, el rol central recaerá en la figura de esta mujer. Será ella y no un hombre es la que encara, acusa y le gana el ánimo al principal:

-[...] La Gringa ha estado en mi chacra, y de ahí la has sacado, anoche, como ladrón de Talavera. [...] ¡Talacho, ladrón!

El patrón no tenía ya la mirada firme y altanera con que asustaba a los lukanas; parecía miedoso ahora, acobardado, su cara se puso más blanca (pp. 69-70).

Resulta sintomático que sea una mujer la que toma un rol activo y de confrontación, rol que ningún hombre, a excepción de Pantaleón y Pascual, se atrevió a asumir en el universo total de los relatos. La presencia de hombres que luchan y que además venzan es un ideal irrepresentable en el conjunto argumentativo, y de modo especial en «Los escoleros». La pequeña victoria de doña Gregoria no alcanza para la devolución de la vaca, sino solo para el sinceramiento de Ciprián Palomino:

-Dile a la viuda que le voy a mandar ochenta soles por la Gringa. De verdad la Gringa no ha hecho «daño» en mi potrero, pero como principal quería que doña Gregoria me vendiera su vaca, porque para mí debe ser la mejor vaca del pueblo. Si no, de hombre arrearé a la Gringa hasta Puerto Lomas, junto con el ganado [...] (p. 70).

La madre de Teófanos no aceptará el dinero. Don Ciprián ultimaré a la Gringa y ordenará encarcelar a Juan y Teófanos. El autor implícito reivindica la acción de los dos escoleros adolescentes. A pesar de la derrota, este acto de inmolación crea una narrativa diferenciada en la memoria de la comunidad y sin reminiscencias previas más allá del acto heroico de Pascual Pumayauri: «Los comuneros más viejos del pueblo no recordaban haber visto nunca a dos escoleros de doce años tumbados sobre la paja fría que ponen en la cárcel para la cama de los indios presos» (p. 71). Este acto crea en Juan la auto-percepción de ser «los mejores escoleros de Ak'ola, los campeones del wikullo [...]» (p. 71). A pesar de la expectativa frustrada,

de la no realización de aquello que habían ido practicando desde el juego, el azote y el encarcelamiento se constituyen como otro doloroso ritual que los inicia en su camino hacia ser hombres. Un antes y un después a partir de este hito y no solo a partir del juego real no *performado*. La pregunta que permanece flotando de modo perturbador es qué tipo de hombres serán en el futuro estos adolescentes derrotados, colmados de frustración, rabia y dolor.

En definitiva, *Agua* se presenta como un proyecto orgánico que se sostiene en un eje fundamental de múltiples significaciones: las disputas por el poder masculino. Si bien no estamos frente a una novela, los cuentos tienen el espíritu de *Bildungsroman*. Todos los relatos muestran un ejercicio de aprendizaje, el tránsito de la adolescencia hacia el re-nacimiento como hombres, el despertar de una conciencia sobre los abusos de poder y de su lugar en el mundo. Siempre desde la perspectiva de adolescentes que comparten un mismo perfil de oposición ante los Principales, figuras unidimensionales, sin matices, encarnación del mal en su más puro estado. La identidad masculina de estos adolescentes y demás personajes subalternos se construye a partir de actos heroicos y negando la masculinidad del Principal. Además, al tenor de la narrativa indigenista, el final trágico, la derrota del hombre indígena y de los «proyectos» de hombre indígena, en su correlato con la realidad es el único final posible.

Finalmente, planteamos una interrogante: ¿cómo está relación entre masculinidades puede ser pensada en la novelística de Arguedas? A modo de hipótesis, pienso que la tendencia marcada en *Agua*, la lucha social y cultural jugada y decidida en gran parte en el plano de la constitución de la identidad masculina, continuará siendo una constante en las novelas. Si la totalidad de la narrativa de Arguedas ha sido descrita como enfrentamientos duales en un proceso de ampliación (indio/gamonal, costa/sierra, Perú/imperialismo), estos marcos socio-culturales en las novelas seguirán siendo encarnados por hombres en roles protagónicos de hegemonía y dominación (Principales) o subordinación y complicidad (indios). No obstante, se hará más complejo al mostrar un mayor repertorio de masculinidades (mestizos, migrantes, autoridades estatales, blancos de la costa, etcétera) que, precisamente, se encontrarán en relación gradual a estos polos protagónicos. Solo por citar algunos ejemplos, en *Yawar fiesta* don Julián se opondrá a los indios comuneros de Puquio; en *Diamantes y pedernales*, don Aparicio encontrará su rival en don Mariano; o en *Todas las sangres*, a don Bruno se le opondrá la mítica figura de Rendón Willka. Lo que quiero remarcar es que desde las dinámicas de género también podemos

entender la alta carga conflictual y de disputas en el proyecto narrativo de José María Arguedas.

## Bibliografía

- Anrup, Roland (1990). *El taita y el toro: en torno a la configuración patriarcal del régimen hacendario cusqueño*. Estocolmo: Universidad de Gotemburgo.
- Arguedas, José María (1973). *Cuentos olvidados*. Lima: Imágenes y letras.
- Arguedas, José María (1988). *Agua*. Lima: Horizonte.
- Badinter, Elisabeth (1993). *XY. La identidad masculina*. Bogotá: Norma.
- Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith (1998). *Actos performativos y construcción del género*. *Debate feminista*, (18), 296-314.
- Cornejo Polar, Antonio (1997). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.
- Connell, Raewyn (1997). La organización social de la masculinidad. En Teresa Valdés y José Olavarría (eds.), *Masculinidades. Poder y crisis* (pp. 31-48). Santiago de Chile: Isis Internacional-FLACSO.
- Forgues, Roland (1989). *José María Arguedas: del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico*. Lima: Horizonte.
- Fuller, Norma (2001). *Masculinidades. Cambios y permanencias*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Kaufman, Michael (1995). Los hombres, el feminismo y las experiencias contradictorias del poder entre los hombres. En Luz Gabriela Arango, Magdalena León y Mara Viveros (comp.). *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino* (pp. 123-146). Bogotá: Tercer mundo.
- Mariátegui, José Carlos (2007). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Marín, Gladys (1973). *La experiencia americana de José María Arguedas*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Muñoz, Silverio (1982). El juego como propedéutica social en «Los escoleros». *Revista de Crítica literaria latinoamericana*, 6 (12), 42-53.

- Portocarrero, Gonzalo (2004). Lucha por la descolonización sin rabia ni vergüenza: el legado pendiente de José María Arguedas. En Carmen María Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy* (pp. 25-41). Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Rowe, William (1996). *Ensayos arguedianos*. Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Ruiz Bravo, Patricia & Neira, Eloy (2001). Enfrentados al patrón: una aproximación al estudio de las masculinidades en el medio rural peruano. En Santiago López, Rocío Silva Santisteban y otros (eds.), *Estudios culturales. Discursos, poderes y pulsiones* (pp. 211-231). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.