

***MELODRAMATIC AFFECTION. THE EMOTIONAL POLITICS OF
MASCULINITIES IN JOSÉ MARÍA ARGUEDAS AND MARIO VARGAS
LLOSA***

by

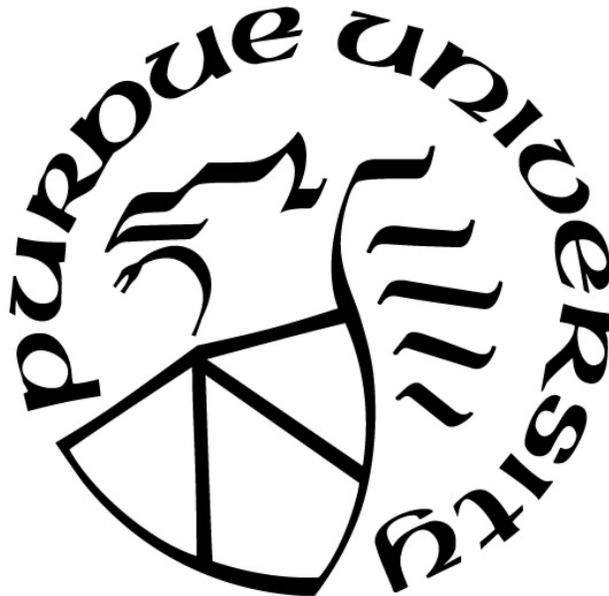
Eduardo Miguel Huaytán Martínez

A Dissertation

Submitted to the Faculty of Purdue University

In Partial Fulfillment of the Requirements for the degree of

Doctor of Philosophy



School of Languages and Cultures

West Lafayette , Indiana

May 2023

**THE PURDUE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL
STATEMENT OF COMMITTEE APPROVAL**

Dr. Song No, Chair

School of Languages and Cultures

Dr. Marcia Stephenson

School of Languages and Cultures

Dr. Patricia Hart

School of Languages and Cultures

Dr. Paul Dixon

School of Languages and Cultures

Approved by:

Dr. Jennifer M. William

Dedicated to Benggi Bedoya

ACKNOWLEDGMENTS

I would first like to thank my advisor and mentor, Dr. Song No, for always believing in me. Besides her kindness, his dedication to me has been significant since day one at Purdue and my comings and goings. I also would like to thank Dr. Marcia Stephenson, Paul Dixon and Iñigo Sánchez Llama for his invaluable comments on my work and his guidance on Latin American and Peninsular literature. Additionally, I am lucky to have Dr. Yonsoo Kim and Dr. Patricia Hart for their continuing support in me. I am also grateful for all the people who have supported me throughout the years at Purdue. I would like to thank Dr. Lori Czwionka, Kely Paez, Cecilia Tenorio, Joni Hipsher, Joyce Detzner, and Twyla Gibson, for your patience and kindness. I feel so grateful to be around to all my wonderful and amazing friends who make me feel at home at Purdue. Last but not least, I would like to thank my wife Benggi Bedoya for all the support and love that she gives me unconditionally. I am extremely fortunate to have such a wonderful, supportive, smart, and inspiring wife in my life. Thank you, Benggi, for always being there for me.

TABLE OF CONTENTS

ABSTRACT.....	7
CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO 2. EL ANDE Y EL MAR O LOS MODELOS, LOS JUEGOS Y LAS COMPETENCIAS ADOLESCENTES.....	29
2.1. “Los escoleros” (de <i>Agua</i>): Entre mak’tillos, indios y principales.....	30
2.1.1. Principales <i>versus</i> indios y mak’tillos.....	31
2.1.2. Los Principales y sus dominios.....	33
2.1.3. Los maktillos y el juego de/para ser hombres en “Los escoleros”	42
2.1.4. El juego verdadero de los mak’tillos	51
2.2. Competencias y afectos adolescentes en “Día domingo”	54
2.2.1. Pequeños hombres entre el alcohol, el odio y el amor.....	58
2.2.2. De la tierra al mar: Triangulación amorosa en un barrio limeño	66
CAPÍTULO 3. CIUDADES, ESCUELAS, MUJERES Y PEQUEÑOS HOMBRES	78
3.1. Principales, curas, chicheras y adolescentes internos en <i>Los ríos profundos</i>	79
3.1.1. El padre Linares y las chicheras: masculinidades antagónicas.....	87
3.1.2. Escuela, adolescentes y curas militares: violencia y perversión obscena.....	98
3.1.3. Hombría, sexualidad y juego	102
3.2. Pedagogía, sexualidad y economía afectiva masculina en <i>La ciudad y los perros</i>	108
3.2.1. El colegio, la ciudad o las maquinarias modeladoras de hombres.....	109
3.2.2. El Esclavo, el Poeta y el Jaguar o las batallas por la masculinidad hegemónica....	113
3.2.3. Homosocialidad masculina: homofobia, homoerotismo y triángulos afectivos en el enclave militar.....	119
CAPÍTULO 4. LA SEXUALIDAD ADOLESCENTE: UNA EXPERIENCIA DOLOROSA	135
4.1. De maestros y aprendiz en <i>Amor Mundo</i>	136
4.1.1. Educación y despertar sexual en “El horno viejo”.....	139
4.1.2. El fracaso del discípulo: caída y confesión en “La huerta”	145

4.1.3. Sexualidad alternativa en “El ayla” y las pocas respuestas en “Don Antonio”	150
4.2. <i>Los cachorros</i> : luces de hombría/ sombra de virilidad.....	158
4.2.1. Un niño perfecto llamado Cuéllar.....	161
4.2.2. Un pequeño hombre (aparentemente sin imperfecciones).....	166
4.2.3. Un pequeño hombre imperfecto.....	172
4.2.4. El camino a la adultez.....	176
CONCLUSIONES	186
REFERENCIAS.....	195

ABSTRACT

This dissertation concentrates on the writings of José María Arguedas and Mario Vargas Llosa, the two most important Peruvian authors in the 20th century. While many prior critics studied the representation of the racial and the social identities depicted in the fictions of these two writers, the masculine identity and the central role of the emotions have received little interest.

The analysis develops the links between indigenous and mestizo masculinities and emotions in their novels and short stories published between 1935 and 1969: *Agua* (1935), *Los jefes* (1959), *Los ríos profundos* (1958), *La ciudad de los perros* (1963), *Amor mundo* (1967) and *Los cachorros* (1967). I propose the term *melodramatic affection* to describe a device that shapes the ideological substratum and outlines its melodramatic formalization and emotional deployment. In that sense, under the realistic and sophisticated Avant-garde styles of narrating, there are melodramatic schemes and an emotional repertoire that help to convey the authors' ideological point of view regarding Arguedas' defense of indigenous identity and the Vargas Llosa's condemnation of the abuse of power.

Furthermore, the influence of Latin American melodrama —romantic poetry, popular music, radionovela, Mexican cinema— is traced with the intensification of some emotions such as hatred, fear, pain and shame. Those affect the masculine characters and the plots, have political implications in relation to the institutional power represented, and connect with readers intellectually and emotionally.

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

Mis años de estudiante en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú) fue marcando por el distanciamiento de la novela total y la ideología liberal vargasllosiana y la admiración por la obra de Arguedas que iba creciendo a medida que la conocía mejor. Afectos y rechazos ya no desde una lectura ingenua, sino quizá demasiado racional. El cambio de percepciones sobre uno y otro autor fue progresivo, pero no espontáneo. La escuela de literatura sanmarquina como muchos departamentos de literatura, incluso en Estados Unidos, encaran la crítica a partir de un marco teórico anclado a un compromiso progresista, aunque contadas veces se hace explícito y se medita esta postura. Hoy en día la crítica al poder liberal y sus discursos desde las humanidades parece solo ser posibles a través de perspectivas teóricas más próximas a la izquierda. En el Perú, estas tendencias —en un plano político, social, cultural e intelectual— podían encontrar su personificación en las figuras de los dos narradores peruanos más importantes del siglo XX. Indudablemente hablo de José María Arguedas y Mario Vargas Llosa.

Por mucho tiempo para mí solo fue posible concebir a estos dos autores como figuras opuestas e incluso antagónicas en el imaginario cultural del Perú. Esta perspectiva sumaba mucha crítica sería detrás que explícita o implícitamente había demarcado el lugar de cada autor: desde los trabajos de Ángel Rama (1981, 1982) y Antonio Cornejo Polar (1974, 1981) o los trabajos posteriores de Jean Franco (2006), Mabel Moraña (2013) y Rodja Bernardoni. Incluso ambos escritores peruanos podían venir a representar los rostros más visibles y actuales de un desencuentro fundado en Cajamarca en 1532: entre el Ande periférico y la costa central, entre la revaloración de lo tradicional y su clausura moderna, entre la mística del quechua y la practicidad del español.

Además, tanto Vargas Llosa como Arguedas, con más énfasis el primero que el segundo, se habían encargado de distanciarse y oponerse mutuamente. Cada cual había planeado entretejer su lugar en la historia a punta de un entramado no solo ficcional, sino a través de ensayos y diarios. Vargas Llosa a fines de la década de 1990 remarcó esa raya escritural en *La utopía arcaica* (1996). Allí realiza una crítica abierta y cancelatoria del proyecto cultural arguediano. Desde la orilla opuesta, y varias décadas antes, el Arguedas agónico de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) sutilmente se distanció del entonces novedoso proyecto de Vargas Llosa y de la mayoría de los rostros del Boom. En uno de los diarios, Arguedas improvisa una taxonomía de escritores latinoamericanos basada en tipos de escritor, proyectos escriturales y sus formas de aproximación al mundo narrado. De su lado sitúa a escritores como Rulfo, Guimarães Rosa, García Márquez que vendrían a encarnar una sensibilidad popular y arraigada en la oralidad, más cercana y solidaria a las clases y etnias que representan. Son escritores, en palabras del mismo Arguedas, que escriben de “adentro para afuera”. En la orilla opuesta, Carpentier, Fuentes, Cortázar y Vargas Llosa, aunque no incluya a este último de modo explícito, estarían más próximos a una mirada quirúrgica y alejada de los referentes que describen. Son escritores que enfrentan la escritura de “afuera hacia adentro”. Escritores profesionales que escriben para vivir y, por el contrario, no viven para escribir.

La dinámica de las identidades —su construcción, su asimilación, su oposición— es una temática importante para los dos escritores peruanos en sus cuentos, novelas y ensayos. Sin embargo, una de las distancias centrales que diferentes críticos han señalado entre uno y otro autor ha girado alrededor del carácter de las identidades que definen la diversa nación peruana. Los méritos de Arguedas para representar a las identidades andinas a lo largo de sus novelas y cuentos, y los deméritos de Vargas Llosa por una concepción exotista y barbarizante de identidades andinas y selváticas como en el *Informe de la comisión investigadora* (1983) sobre el caso Uchuraccay o

en novelas como *El hablador* (1987) y *Lituma en los Andes* (1993). En su análisis esta crítica ha centrado su atención en la arista étnico-racial (blancos/ indígenas/ negros/ mestizos) y social de la identidad (ricos/ pobres, hacendados/ sirvientes clases alta/ media/ baja); sin embargo, la arista de género (hombres/ mujeres, heterosexuales/ homosexuales) fue poco considerada en el planteamiento del antagonismo entre uno y otro autor.

En este proyecto intento alumbrar, en primer lugar, las sombras sobre la identidad masculina adolescente en las obras de Arguedas y Vargas Llosa. Mi lectura —sobre la masculinidad, las relaciones (de género) entre adolescentes, su *performance* sexual y su posterior desarrollo adulto— devela un camino más bien de cercanías y coincidencias que de distancias y diferencias entre uno y otro autor en cierto número de obras en las cuales los personajes principales son adolescentes: los cuentos de *Agua* (1935), algunos de los cuentos de *Los jefes* (1958), las novelas *Los ríos profundos* (1958) y *La ciudad y los perros* (1962), y los relatos breves *Los cachorros* (1967) y *Amor mundo* (1967). Es un consenso que este grupo de obras no son menores y prescindibles en el amplio trabajo ficcional de Arguedas y Vargas Llosa; por el contrario, resultaron significativas para sus vigorosas carreras.

Entonces intento develar, en primer lugar, los puntos de contacto entre uno y otro autor en sus representaciones de la identidad masculina adolescente, su aprendizaje y su desenvolvimiento sexual. A medida que releía a uno y a otro desde la mirada propuesta fue un agrisulce hallazgo constatar que el antagonismo —de dos escritores que había leído con pasión y querencia en diferentes momentos de mi vida— se iba disolviendo, más bien, ambas narrativas se aliaban en su solo contrapunto para mostrar y acaso denunciar los dramáticos y violentos tránsitos de la niñez hacia la adultez: el tortuoso y amenazante camino de aprender a ser hombre en el Perú de la primera mitad del siglo XX. Las representaciones sobre las masculinidades en Arguedas y Vargas Llosa

colocan en un segundo plano las distancias entre una representación situada en un espacio costeño de mayor influjo occidental y otra arraigada a un espacio andino de mayores negociaciones con aquel influjo. Las diferencias entre un adolescente andino y otro costeño se liman en la expresión de su identidad masculina y su sexualidad.

En segundo lugar, alejarme de una mirada antagónica entre Arguedas y Vargas Llosa me llevó a descubrir otro punto que diluía las diferencias, esta vez en el plano estético y que marcaba los modos de representación de las masculinidades: una vocación marcadamente melodramática o, en términos de Peter Brooks, una “imaginación melodramática” para narrar el mundo adolescente en ambos autores, mucho más intensa en el segundo que en el primero. Aunque ya existen lecturas que han revisado el melodrama en ambos autores —Bush (2010) y Portugal (2011) para Arguedas; Gerdes y Holzapfel (1990) y Birkenmaier (2008) para Vargas Llosa— no específicamente en las obras de nuestro corpus y mucho menos leyendo la masculinidad en clave melodramática para finalmente arribar a la expresión de los afectos en relación con el género y la sexualidad. Dicho en pocas palabras, mi lectura sobre las identidades masculinas se terminará de entender con una diada que, aparentemente, se aleja de las coordenadas y modos de la masculinidad hegemónica, me refiero al melodrama y el valor de la economía afectiva.

Además del repertorio de rasgos “excesivos”, esquemáticos y anacrónicos que se remontan al teatro popular del siglo XVIII; el melodrama es “un sistema ficcional que da sentido a la experiencia” y que se desarrolló luego de la Revolución Francesa y sus dramáticos procesos de transformación y secularización (Brooks). Bajo ese turbulento contexto, el melodrama facilita el entendimiento de las vorágines de la época a través del develamiento de “lo moral oculto”: “the domain of spiritual forces and imperatives that is not clearly visible within reality, but which they believe to be operative there, and which demands to be uncovered” (Brooks 21). Esto es, aquello

que requiere ser entendido de una realidad compleja y de cambios, post revolucionaria, y donde lo sagrado ha sido removido de su centralidad, el melodrama y su repertorio de esquematizaciones y polarizaciones ayuda a develar la realidad por medio de un reclamo de moralidad. Uno de los “excesos” más relevantes del melodrama es la hipérbole de la expresividad de las emociones, es decir, existe una íntima relación entre melodrama y afectos, rasgos no solo señalados por Peter Brooks para la tradición francesa y norteamericana, sino en la tradición del melodrama latinoamericano por Jesús Martín Barbero (1991), Hermann Herlinghaus (2002) o Carlos Monsiváis (2006). Al respecto, el ensayista mexicano señala: “En sus versiones filmicas, radiofónicas, televisivas, el melodrama —victoria incesante del expresionismo— unifica al límite la proclamación de los sentimientos, y en esa misma medida los inventa” (2006: 56). ¿Pero cuáles son los sentimientos, afectos o emociones recurrentes que “inventa” o canaliza? ¿Cómo los “inventa”? ¿No será que el afecto es parte constitutiva del melodrama y no solo producto? ¿Qué decir del creador y su propio repertorio melodramático originado en sus experiencias lectoras, audiovisuales o de vida alimentadas por esa misma experiencia de consumo cultural? ¿Con qué otros sistemas de representación el melodrama convive? Y lo que es más valido preguntarse: ¿cómo aquel melodrama surgido en un periodo y lugar determinado y que luego se convertirá en un sistema de largo alcance, en temporalidad y amplitud, ha ido cimentando la experiencia afectiva tanto de creadores como de espectadores/ oyentes/ lectores que terminarán reproduciendo esos mismos códigos melodramáticos que los educaron sentimentalmente, ya sea en sus vínculos personales, en la mayoría de casos, y en sus creaciones culturales, los pocos inclinados a la creatividad artística?

Intentaré responder algunas de esas preguntas a partir de la propuesta de una categoría que llamo *afecto melodramático* y que será aplicada para pensar la representación de las

masculinidades y la sexualidad en parte de la narrativa de Arguedas y Vargas Llosa. Dado el largo alcance temporal y de sedimentación que ha tenido el melodrama en Latinoamérica, ya no es suficiente describir los artefactos culturales solo desde la enumeración y análisis de los rasgos y reformulaciones melodramáticas, o desde una “imaginación melodramática” para graficar sus alcances; sino pensar desde el llamado “giro afectivo” (Tiniceto Clough), que establezca un trazado entre lo que la tradición del melodrama aportó a escritores de diferente anclaje como Arguedas y Vargas Llosa, y lo que estos devuelven a lectores en sus artefactos culturales a partir del fuerte influjo afectivo que reciben de aquella y que trasciende hasta las prácticas culturales cotidianas¹. Es decir, entiendo el *afecto melodramático* como el influjo que tiene sobre la estética de la obra el melodrama y su arsenal de afectos sin que el autor tenga incluso plena consciencia de esos rasgos melodramático-afectivos que, a veces contra su voluntad, se filtran en su modo de representación. El *afecto melodramático* es uno de los dispositivos que modelan el sustrato ideológico y delinean su formalización discursiva. Hablo de *Afecto melodramático* y no imaginación melodramática por el lugar central que le otorgo a la parte afectiva en el melodrama, no para solo enumerar las emociones recurrentes vinculadas aquella, sino el efecto que produce como resultado.

¹ La guerra, el trauma, la masacre, el contra/terrorismo es el contexto en el que Patricia Tiniceto Clough propone el “giro afectivo” en *The Affective Turn. Theorizing the Social* (2007), volumen editado junto a Jean Halley. Para Tiniceto Clough el “giro afectivo” es un reto que la teoría crítica debe asumir y que encuentra en Gilles Deleuze y Félix Guattari hitos claves y con temprana anterioridad en Baruch Spinoza y Henri Bergson. A partir de la traducción que hace Brian Massumi de los autores de *Capitalismo y esquizofrenia*, Tiniceto Clough dice “affect refers generally to bodily capacities to affect and be affected or the augmentation or diminution of a body’s capacity to act, to engage, and to connect, such that autoaffectation is linked to the self-feeling of being alive—that is, aliveness or vitality” (2). Cecilia Macón resume la “agenda del giro” afectivo en los siguientes términos: “El giro afectivo puede ser entonces presentado como un proyecto destinado a indagar en formas alternativas de aproximarse a la dimensión afectiva, pasional o emocional –y discutir las diferencias que pueda haber entre estas tres denominaciones– a partir de su rol en el ámbito público” (9). Es interesante llamar a colación que aquel contexto convulsionado que describe Tiniceto Clough ha sido en realidad parte de la cotidianidad latinoamericana desde su fundación como espacio geopolítico que aspiraba a una autonomía a partir de los procesos de independencia del siglo XIX.

Para el análisis de artefactos culturales del siglo XVIII y quizá hasta las primeras décadas del XIX resulta pertinente el término melodrama e “imaginación melodramática”, porque comenzaba a modelar la educación sentimental y afectividad de las comunidades luego de grandes transformaciones que trajeron la revolución y los procesos de independencia en Latinoamérica². Llegado el siglo XX, ese modelado ya está posicionado profundamente en la subjetividad no solo de los estratos populares, sino en todos los estamentos sociales. Para entonces, los creadores comienzan a generar en muchos casos sin plena consciencia, sus obras desde una *afectividad melodrama*, pues ya tienen en sí una afectividad en gran parte modelada por el melodrama, una cierta educación sentimental que da forma a la economía afectiva de la familia para expandirse en la esfera pública —desde prácticas educativas en el colegio hasta la presencia profunda y masiva del cine y la música popular— en un ida y vuelta fluido y persistente³. Esta, en el siglo XX ha sido introyectada fundamentalmente por la poesía, el folletín, la radionovela, el cine, el *thriller*, los *talk*

² Monsiváis en “Se sufre porque se aprende” (2006) dibuja un trazo fino del melodrama en sus diversos soportes mediales. El ensayista mexicano enfatiza el rol pedagógico del melodrama para educar las emociones, siempre otorgándole un rol conservador y preservador de la tradición: “El melodrama, originado en el siglo XVIII, se expande en la América latina del siglo XIX, gracias a la acción concertada de las novelas, el teatro, las representaciones religiosas, la enseñanza de historia elemental, las canciones populares y las fábulas de pueblo y barriada (en este sentido, “fábula” es el chisme que se convierte en leyenda)” (2006: 27). Matthew Bush (2014) le da una importancia crucial al melodrama desde la formación de las literaturas nacionales latinoamericanas en el siglo XIX: “Melodrama is, in fact, a basic building block in the foundation of Latin American literature as it emerges concurrently to the inception of the Latin American nation states and, therefore, serves as the first narrative mode through which the tales of the new Latin American nations are told. For this reason, it is necessary to begin to consider melodrama, not as the exception, but as the rule of Latin American literature — not as the dramatic oddity, but as an inevitable contributor at the core of Latin American narrative, the ‘high’ and the ‘low’ all at once” (22).

³ Pienso la categoría de *afecto melodramático* más vinculada con la “intermedialidad” que con la intertextualidad (elementos de un medio que aparecen en otro medio). Hermann Herlinghaus (2001) a partir de Dick Higgins y su concepto de *intermedia*, propone el término intermedialidad como categoría epistemológica, la intermedialidad: “son aquellas estrategias y procedimientos (discursivos o no) que organizan, sin trascender las fronteras de un medio, una asimilación estética o funcional de códigos, elementos narrativos y performativos de otros medios” (39). A su vez, Herlinghaus desecha el término “imaginación” porque excluye todo lo que escapa a la coherencia u homogeneidad discursiva; es decir, “la cultura sentimental”: “las manifestaciones de cuerpo, deseo, sexualidad, amor y excesiva teatralidad, expresiones latentes en lo “impuro” de lo popular durante muchos siglos” (39). De esta forma, el crítico alemán hace operativo el melodrama para graficarlo como un dispositivo discursivo de largo alcance, el *carácter intermedial del melodrama*, su “versatilidad de atravesar diversos géneros y medios de comunicación” (40).

shows, la música popular (bolero, corridos, tango, baladas), la telenovela y en la educación básica en los cursos de religión, historia y literatura (Monsiváis 2002, 2006). Theresa Brennan propone la noción de “contagio afectivo”, en esta, el sujeto, como lugar que afecta y es afectado, absorbe la intensidad socio-afectiva de su entorno. En relación a los escritores, no solo se nutren de recursos discursivos sofisticados o altamente valorados como los de la vanguardia de la primera mitad del siglo XX o el realismo decimonónico aprendidos en la escuela, la universidad o la lectura sistemática por cuenta propia, por ejemplo; sino beben del pezón del repertorio que brinda la educación regular y la cultura popular (el cine, la radionovela y la música popular), una urbana en el caso de Vargas Llosa y otra rural-urbana de fuerte influjo andino en el caso de Arguedas⁴. Su afectividad está plagada de los modos del melodrama, no solo se escribe desde la razón, sino desde el afecto, y este, en la tradición Latinoamericana, es un *afecto melodramático*, entendido como un dispositivo desde el que se recrea un efecto también melodramático, una “estética del exceso”, con repertorios no solo formales, sino una serie de repertorios emocionales y modulaciones de estos, amplificadas, la mayoría de veces, a través del caro recurso de la hipérbole y que impregnan de emociones a los objetos⁵. El *afecto melodramático* hará, en ocasiones, que la expresión de la emocionalidad masculina no sea cuestionada o sea como un agujero negro, un punto ciego, dentro del paradigma patriarcal: los hombres lloran a mares y es válido, los hombres se prodigan

⁴ José María Arguedas vive la experiencia de la urbe desde muy temprano a través de breves, pero constantes viajes a ciudades importante como Lima, Cusco, Ica, Huancayo y Abancay; incluso estudió en importantes colegios de estas tres últimas ciudades. No es arriesgado decir que Arguedas no solo está profundamente empapado por la experiencia cultural de las comunidades indígenas y las haciendas, sino de la experiencia cultural que toda urbe brinda a través del teatro, la radio y el cine.

⁵ Ana Peluffo en su libro *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina* (2016) hace un sobresaliente estado de la cuestión de libros y artículos académicos que han revisado el tema de las emociones desde el análisis cultural sobre todo en la tradición anglosajona, sin embargo, no deja de lado algunas aproximaciones interesantes dadas desde la tradición latinoamericana. La crítica argentina hace un estudio a la vez diacrónico que abarca varios momentos del XIX hasta la lectura que Borges hace de *María*, la novela romántica de Jorge Isaacs. A su vez, Peluffo opta por una lectura sincrónica para arribar a una sugerente propuesta: “en el siglo XIX latinoamericano, conviven diferentes y antitéticos paradigmas emocionales que se cruzan y entrelazan de forma casi rizomática impidiendo su periodización. Modelos sentimentales, cínicos y estoicos de subjetividad circulan dentro del corpus literario de un mismo autor/ autora, y a veces, dentro de un mismo texto (2016: 28).

afectividad, los hombres se enamoran con mayor intensidad que las mujeres, etc. La tarea es hacer una revisión de esos afectos o emociones y pensar la relación con los cuerpos que reciben y producen estos estados. Entiendo la emoción fundamentalmente a partir del libro *The Cultural Politics of Emotion* (2004) de Sara Ahmed, quien propone una dimensión dinámica en relación entre emociones y “objetos”, muy similar a la propuesta de Deleuze y Guattari: “Emotions are both about objects, which they hence shape, and are also shaped by contact with objects” (7). A su vez, las emociones tienen un efecto sobre las superficies y límites que permiten diferenciar lo de adentro como lo de afuera y como aquellas superficies y límites son establecidos (10). Ahmed propone una lectura somática y emotiva de la otredad, de otros cuerpos con los cuales siempre estamos en interacción y que por tanto “afectamos” somos “afectados” por ellos y, por tanto, tomamos determinada postura de sus “superficies” y “límites”.

El afecto melodramático, en algunos casos de la tradición latinoamericana, puede ser una de las llaves para abrir y develar la propuesta ideológica del autor. El creador usa los códigos del melodrama, pero donde se juega no solo la representación de la energía afectiva de los personajes y “lo moral oculto” como propuesta, sino las proyecciones afectivas del mismo autor en el modelado de ellos y la construcción de intrigas que se basan en la ley del exceso, la polaridad, la esquematización, los caprichos del destino, la tensión en la acción, el sensacionalismo, el pathos en el lector. El creador puede llegar a hacer no solo uso del melodrama, sino abusos para defender una agenda política-cultural determinada⁶. El impulso creativo, ideológico, de los casos de Arguedas y Vargas Llosa, más allá de su adscripción al indigenismo o a la narrativa urbana y Boom respectivamente, más allá de sus arraigos realistas (más en Arguedas) o vanguardistas (más Vargas

⁶ Vargas Llosa transita del uso al abuso del melodrama, se vale de diversas polarizaciones (civilización/ barbarie; democracia/ dictadura; libertad/ opresión) que no le permiten hilar fino en el entendimiento de la realidad social contemporánea. Los abusos del melodrama son rastreables en *El Hablador* o *Lituma en los Andes* o más recientemente en sus artículos que semanalmente se publican en *El país* de España.

Llosa); más allá de sus programas políticos y culturales, muy próximos en las novelas y cuentos de mi corpus de análisis, está copado por el melodrama, tradición tan cara en Latinoamérica como han señalado dos voces importantes como Monsiváis (2006) y Martín-Barbero o en años recientes Matthew Bush (2014). En pocas palabras, el melodrama no solo es influjo central en manifestaciones culturales populares, sino también en las llamadas cultas⁷.

Mario Vargas Llosa ha hecho uso consciente del melodrama como parodia y homenaje, al menos, en dos novelas publicadas en la década de 1970: *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor*⁸. El escritor Pedro Camacho es la parodia del escritor melodramático, más bien diríase escribidor, aquel creador industrial de radionovelas, frente al Mario narrador-personaje que va buscando formas de escritura o modelos del escritor que sueña ser: “Pedro Camacho que trabaja incesantemente para satisfacer la demanda del público; y el escritor Mario que no logra tener un público a causa de su desconexión con él y que aprende del ejemplo de Camacho cómo captar este público que lo elude” (Birkenmaier 691). Sin embargo, incluso en sus novelas de mayor influjo vanguardista, solemnidad y agenda política —*La ciudad y los perros* o *Conversación en la catedral*— Vargas Llosa muestra rasgos melodramáticos que se filtran a voluntad y, en algunos casos, sin plena consciencia de hacer uso de los mismos. Dicho en pocas palabras, el *afecto melodramático* opera tanto en el narrador, el autor implícito y el autor real de esas obras; el autor real ha crecido en un espacio cultural de fuerte influjo melodramático y hará llegar esos trazos

⁷ Martín-Barbero en *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (1991) trae a colación la valoración del melodrama que tiene Alejo Carpentier y la genealogía melodramática que propone a Onetti, Sábato y Borges. En cita a Carpentier: “Viendo cómo vivimos en pleno melodrama—ya que el melodrama es nuestro alimento cotidiano—, he llegado a preguntarme muchas veces si nuestro miedo al melodrama (como sinónimo de mal gusto) no se debía a una deformación causada por las muchas lecturas de novelas psicológicas francesas escritas en los primeros años del siglo. Pero la realidad es que algunos de los escritores que más admiramos jamás tuvieron miedo al melodrama” (242-43).

⁸ Algunas aproximaciones al melodrama en Vargas Llosa son los trabajos de Dick Gerdes and Támara Holzapfel en “Melodrama and Reality in the Plays of Mario Vargas Llosa” (1990), “Transparencia del subconsciente: escritura automática, melodrama y radio en *La tía Julia y el escribidor* (2008) de Anke Birkenmaier o uno de los apartados del libro *Arguedas/ Vargas Llosa: dilemas y ensambles* (2013) de Mabel Moraña.

melodramáticos a partir de la mediación del autor implícito y el narrador. En pocas palabras, en una “sociedad melodramática”. De otro lado, la narrativa de Arguedas también recurre a códigos melodramáticos, aunque no hubo, por parte del escritor de *Todas las sangres*, una meditación y uso tan intensificado como en el de Vargas Llosa, pero en un número nada despreciable lo hace, *Todas las sangres*, los cuentos iniciales (*Agua*) y finales (*Amor mundo*), *Los ríos profundos*⁹.

Puede ser una tentación leer las biografías de Arguedas y Vargas Llosa desde el melodrama, lector/ lectora haga el ejercicio de recordar los pasajes más importantes de la vida de estos autores y reconocerá pasajes que pueden resultar perfectas escenas para inicio o clímax de telenovela o película del ciclo de oro mexicano. Incluso, una lectura atenta de algunos escritos filtra aspectos de su vida en diferentes ocasiones, Arguedas en entrevistas y fundamentalmente en los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*; Vargas Llosa en *El pez en el agua* o ensayos como *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary* y las novelas arriba mencionadas. Sin embargo, solo quiero hacer un breve recuento de parte del repertorio cultural disponible que los jóvenes Arguedas y Vargas Llosa tomaron espontáneamente, en sus primeras lecturas, para modelar parte de su *afecto melodramático*. Sin bien Arguedas accede recién a la educación básica regular a los nueve años, su vocación literaria es rápidamente modelada por la tradición literaria occidental, especialmente parte de la afectividad melodramática le viene de esta tradición¹⁰. En esos años, inicios de la década de 1920, a la par que vive el mundo de los comuneros de Viseca, también lee y memoriza el poema “Amor” de Manuel González Prada que apareció en un almanaque *Bristol*¹¹. Años después, durante

⁹ Quiero rescatar lecturas resientes que Alberto Portugal y Matthew Bush han realizado en clave melodramática de la obra de Arguedas, el primero en “*AGON: la imaginación melodramática de José María Arguedas*” (2011) y el segundo “Cohesión y contradicción: los excesos narrativos de *Todas las sangres*” (2011). Haré referencia a estos trabajos a lo largo de los capítulos.

¹⁰ En adelante, las referencias biográficas son tomados del artículo “Apuntes biográficos de José María Arguedas” de Carmen María Pinilla.

¹¹ Ana Peluffo ha realizado una lectura en clave afectiva de Manuel González Prada en “Dandies, indios y otras representaciones de la masculinidad en Manuel González Prada” (2007). La crítica argentina remarca las tensiones en el poeta y ensayista entre un sentimentalismo lacrimógeno de filiación romántico-victoriana y la visión anti-

la convalecencia por la amputación de su índice derecho, lee fervorosamente las novelas de Víctor Hugo. Se aprende de memoria la larga carta de amor de Mario a Cosette, en *Los Miserables*¹². Un personaje crucial en su vocación es el cura mercedario Armando Bonifaz, director del colegio Miguel Grau de Abancay. Hombre bastante culto y preparado, citaba constantemente a poetas peruanos y europeos, tanto en clases, como en homilias; famoso por su verbo florido. El estudiante entabla una relación cercana con el cura, es muy probable que le proveyera de un repertorio de poetas que en esos años debió de ser aquella que venía del canon afectado y lacrimógeno del romanticismo del siglo XIX y primeros años del siglo XX en su vertiente modernista. El paso del joven Arguedas, luego por colegios de Ica y Huancayo, será sobresaliente. Durante sus años en el colegio Santa Isabel, continúa leyendo a González Prada y Víctor Hugo, se suman poetas modernistas como Rubén Darío y José Santos Chocano. Luego vendrá lecturas más “serias” y que la crítica ha remarcado, lee con centralidad a José Carlos Mariátegui.

En el caso de Vargas Llosa, los referentes serán similares. En *El pez en el agua*, se pueden tener pistas de los trazos melodramáticos que marcan la subjetividad de un precoz lector. Además de la lectura febril de historietas, Vargas Llosa recuerda los ejercicios de memorización, motivados

sentimental de la nación y sus otros. El poema “Amor” se inscribiría en esa vertiente melodramático de su producción escritural. Basta releer unos versos de aquel breve poema para notar el caro uso de las polaridades para graficar el sentido de un amor desgarrado: “Si eres nieve, ¿por qué tus vivas llamas? Si eres llama, ¿por qué tu hielo inerte?/ Si eres sombra, ¿por qué la luz derramas?/ ¿Por qué la sombra, si eres luz querida?/ Si eres vida, ¿por qué me das la muerte?/ Si eres muerte, ¿por qué me das la vida?”

¹² Isabel Roche, en *Character and meaning in the novels of Victor Hugo* (2007), hace una revisión de los personajes que por gran parte de la crítica han sido despreciados en su construcción, uno de los aspectos más criticados de su técnica, desde Goethe hasta Lukács, es la falta de verosimilitud. Rocha va a proponer que no se debe de leer solo a Víctor Hugo desde un paradigma realista, sino desde una mistura de “modos” que le son propios a su narrativa, a saber, el melodrama y el romance. Recalca que sus personajes arquetípicos y sus elementos melodramáticos no los usa para reforzar verdades morales, sino para problematizarlas. Por esta razón, sus personajes no solo reflejan polaridades externas, en relación a otros personajes, sino ellos mismos son atravesados por esas polaridades. Finalmente, los personajes subvierten sus roles arquetípicos (los héroes se suicidan, los villanos quedan libres y los niños desaparecen) y encarnan valores morales ambiguos. En Rocha advierte que en *Los miserables* otro dispositivo melodramático usado es el develamiento de la verdadera en Jean Valjean que, sin embargo, no se condice con la restauración del orden social y la igualdad. El develamiento de la identidad pone en peligro al personaje más que asegurar un status social.

por su abuelo Pedro, de poemas de Ramón de Campoamor o Rubén Darío y la presencia de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda como lectura prohibida; años después confesaría en diversas entrevistas que leía a escondidas los intensos poemas del poeta chileno. Cuando ya es casi un adolescente, además de las novelas de aventuras—Salgari, May, Verne—, el joven Vargas Llosa lee a Gustavo Adolfo Bécquer, José Santos Chocano, Amado Nervo, José Zorrilla. Al igual que Arguedas, un fuerte influjo del romanticismo y el modernismo modela su educación sentimental y afectiva. Toda esta energía emocional lo terminarán volcando en melodramáticos poemas de amor que no llegan a sus remitentes, en el caso Vargas Llosa (*El pez en el agua*), o que no tiene la respuesta afectiva esperada, en el caso de Arguedas (Pinilla). De sus años en el colegio militar, también menciona el influjo de *Los miserables*, aunque Vargas Llosa recuerda con más afecto a Alejandro Dumas por todas las emociones que le provocó las aventuras de los mosqueteros. Años después, sin embargo, terminará dedicándole uno de sus libros de ensayo a la monumental novela de Víctor Hugo, estoy hablando de *La tentación de lo imposible* (2004). La razón quizá la encontremos en sus memorias: “Un tabú semejante me contuvo de leer *Los Miserables* durante muchos años. Pero, el día que lo hice, descubrí que también para un adulto de hoy era una obra maestra” (132). En cuanto a la influencia de las industrias filmicas y musicales, Vargas Llosa alude sus constantes visitas al cine, ya sea en Cochabamba (con su familia) o en Miraflores, como parte de sus rituales de socialización y enamoramiento; también menciona al bolero, género melodramático por antonomasia, y el mambo como bandas sonoras de su camino a la adultez¹³.

A grosso modo, Arguedas y Vargas Llosa comparten un repertorio de autores que transitaron por el melodrama, ya sea en sus novelas o poemas, un fuerte influjo del romanticismo,

¹³ Hay referencia en sus novelas, como en otros escritores contemporáneos referencias al bolerista chileno Lucho Gatica.

que no es otra cosa que un momento del melodrama de fuerte presencia en Hispanoamérica. Por ello, un *afecto melodramático* permea la forma de la escritura de estos autores, ya sea por las marcas biográficas de la que ellos mismos dan cuenta en su obra narrativa como ensayística, como se construyen como personajes de un melodrama; también ya sea por el entorno cultural en el cual estuvieron inmersos, el fuerte influjo de los poetas románticos y modernistas o la educación en un colegio en Abancay en Arguedas, su repertorio más próximo para ser marcado por el melodrama. Llamativo es que, en el caso de Arguedas, su adscripción al espacio andino, no lo hace impermeable a los influjos del melodrama; como es más natural dada a la experiencia urbana de Vargas Llosa. Entonces, propongo entender el *afecto melodramático* como una “estructura de sentimiento”. Cuando Raymond Williams (1988) desarrolla la idea de “Estructura de sentimiento” está pensando en un género o forma que nunca corresponde por completo a un solo sistema ideológico o social, sino que, más bien, muestra presiones y niveles provenientes de la dinámica entre lo *dominante*, lo *emergente* y lo *residual*. En cuanto a la elección del término “estructura”, el énfasis está en presentar el análisis como una serie de relaciones internas, entretrejidas y en constante tensión: “del pensamiento tal como es sentido y del sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente dentro de una continuidad viviente e interrelacionada” (Williams 1988: 180). En este ir y venir del pensamiento al sentimiento y viceversa, asimismo entre estéticas narrativas hegemónicas, emergentes y residuales, se formaliza en el caso de Vargas Llosa y Arguedas a través de salidas y entradas al melodrama. Ambos escritores optan por narrativas realistas y modos de narrar asentados en el siglo XX, especialmente Vargas Llosa y su arsenal de técnicas narrativas que caracterizaron al Boom, sin embargo, estas formas de narrar acreditadas y sofisticadas son salpicadas de dispositivos melodramáticos.

El *afecto melodramático* nos permite entender cómo en el trabajo de la ficción aparece, no solo el melodrama —ya remarcado por varios críticos en ambos autores y a los cuales iremos haciendo referencia a lo largo del libro—, sino esas emociones y formas melodramáticas que sin plena voluntad y consciencia ambos autores proyectan en sus obras. El *afecto melodramático* no solo nos permite leer las marcas melodramáticas, “el modo melodramático” del que habla Brooks, sino que nos permite darle mayor peso a la importancia de la política de los afectos, tan marcados y cercanos al melodrama, pero no que ha sido puesto en primer plano por los críticos que han hurgado en él y, viceversa, no ha sido vinculado por los teóricos del “giro afectivo”. Es decir, cómo a partir de una conciencia afectiva melodrama se implanta una política de los afectos, en el caso de Arguedas y Vargas Llosa son algunos afectos en particular —el dolor emocional, el odio, la ira, la culpa y la vergüenza, las sensaciones del amor sentimental (o melodramático) y la pasión— los que delinear los límites y superficies de cuerpos, ya sean estos otros sujetos, lugares y objetos, y el tipo de relación y valoraciones que se establecen con estos. En última instancia, para los fines de esta disertación, el *afecto melodramático*, permite o es el modo paradójico de representar las masculinidades y sus manifestaciones sexuales, y digo paradójico, porque usualmente ha sido vinculado a la intensidad afectiva y desbordada de lo atribuido a lo femenino. El *afecto melodramático* crea un efecto de representación sobre las masculinidades, coloca en primer plano, no la raza ni la clase, como usualmente la crítica quiso leer a estos autores, sino que la partida es la identidad de género. Se posa la energía efectiva sobre el género y la sexualidad, y da marcha a la representación de las masculinidades a partir de un esquema dual de tajantes oposiciones — Bien/Maldad; Vicio/ Virtud; Femenino/ Masculino, Heterosexualidad/ Homosexualidad; Hombria y virilidad plena/ Plena carencia de Hombria e infravirilidad; Potencia/ Impotencia sexual)—, de expresividad hecha exterioridad y cuerpo, de flujos y reflujos lagrimales, sanguíneos, salivales y

seminales; es decir, fluidos que se expelen a causa de intensidades afectivas. Pero, en el caso de Arguedas y Vargas Llosa es un *afecto melodramático* que también se da lugar para la fluidez del ejercicio de la sexualidad y para que los personajes, de vez en cuando, rompan con las polaridades y la trama nos regale una ruptura del anacronismo narrativo del melodrama. Es decir, crea una serie de tensiones, entre modos de narrar no melodramáticos de un lado y ruptura de las esquematizaciones propias del melodrama. Cabe recordar que estamos frente artefactos literarios no folletinescos—género narrativo por antonomasia del melodrama en el siglo XIX—, sino de alto crédito simbólico, aunque se remilgarán en ciertos rasgos de la literatura de cordel. Como hacía alusión Peluffo (2016), en un mismo artefacto cultural pueden convivir diversas orientaciones—afectivas, estilísticas— y movimientos, incluso a veces contradictorias. Las obras no solo pueden llegar a ser conmovedoras sino “conmovidas” por diversos discursos.

Pensar en la importancia del melodrama en Latinoamérica es conectar los artefactos culturales tradicionales, masivos y populares—de los cuales usualmente se ha leído sus rasgos melodramáticos—, con los artefactos de la literatura institucional y canónica o el cine arte que aparentemente se encuentran alejados del género. Martín-Barbero nos advierte que la imaginación popular la totalidad de la experiencia social en melodrama. A su vez, es sencillo comprobar cómo los medios de comunicación leen desde el melodrama la violencia y la masifican de ese modo, reactualizando siempre una imaginación melodramática que cada individuo toma y desecha de acuerdo a su experiencia marcada por la clase, el género y la raza. Las carencias estructurales y las desidias gubernamentales hacen que muchas escenas y tragedias de la vida cotidiana sean plausibles de ser amplificadas, explicadas o deformadas por el melodrama. Todos en mayor o menor medida estamos inmersos en el mundo no solo del melodrama, sino del *afecto melodramático*, no hablo solo de melodrama, pues solo hablar de melodrama sería hablar de un

dispositivo de representación, aunque potente, que da orden en un mundo caótico (“lo moral oculto” de Brooks) o que deforma la realidad (Monsiváis) o que nos habla del reconocimiento (Martín-Barbero); pero en ese deformar, metaforizar (los monstruos asesinos o violadores) o hiperbolizar (los dantescos incendios), está modelando los afectos. Dar énfasis en el *afecto melodramático* es encontrar una categoría que describa cómo el melodrama educa sentimental y afectivamente y cómo esa educación deja sus huellas de la representación; es decir, qué afectos se representan o qué afectos acompañan de cerca, casi como una diada o parte de su constitución en el melodrama, o qué afectos intensifica o son especialmente amplificados para acercarnos al mundo.

De otro lado, para delinear qué se entiende por adolescencia en este libro me sostengo en los alcances dados por Jorge Eslava (2008) y Camila Muñoz en sus investigaciones sobre adolescencia en la literatura peruana. Uno y otra parten de un acercamiento etimológico: *adolescens* es el participio del verbo *adulescere*, que quiere decir “crecer”, “desarrollarse”, abarca el tránsito de acelerado crecimiento físico y psicológico; el vocablo también alude al hombre joven. En cita a Stanley Hall, Camila Muñoz añade que la “etapa comienza con la pubertad, alrededor de los 13 años, y termina al llegar a la adultez, entre los 22 y los 25 años” (11). Eslava, por su parte, basándose en un documento de UNICEF acota el periodo entre los 12 y 18 años. A su vez, dice que “Su comienzo suele ser determinado mediante los cambios físicos que ocurren desde los diez o doce años, en relación a la maduración sexual” (2008: 36). El rango de edad de los personajes de Arguedas y Vargas Llosa oscila desde la adolescencia temprana hasta los 15 y 16 años, el único caso en el cual ese periodo se extiende hasta sus límites es en el trágico personaje de *Los cachorros*. Eslava recalca que la adolescencia es un fenómeno de índole biológico, psicológico y cultural, y Muñoz advierte la importancia de considerar la adolescencia como una construcción sociocultural que varía según el tiempo o sociedad en la que se vive. Siendo, como el escritor peruano y la crítica

chilena señalan, un proceso crucial hacia la adultez y en el que se define en gran medida la subjetividad del sujeto, es un terreno prolífico para leer las masculinidades y develar lo que nos dice de los sistemas y relaciones de género en el Perú en la primera mitad del siglo XX desde la mirada sumamente aguda de Arguedas y Vargas Llosa. Puede sonar dramático quizá, pero como dice De Keijzer, en cita de Norma Fuller (2017), la adolescencia “Se trata, pues, de un período peligroso en el que corre el riesgo de autodestruirse física o moralmente” (13).

Las ideas propuestas de lo que se ha venido a llamar estudios de género sostiene la argumentación de los capítulos que dan forma a este libro. A partir de la década de 1970 y fundamentalmente desde 1980 hacia delante se desarrolla una teoría de base feminista que ha dado cuenta de los significados sociales y culturales de ser mujer y por extensión, desde la década de 1990 con mayor intensidad, de ser hombre. Esta teoría ahonda en las nociones de sistemas, relaciones e identidades de género. En las líneas por venir se definen un grupo básico de conceptos que recorren el libro. Se va de lo sistémico a lo particular.

El “Sistema sexo/ género” es el conjunto de disposiciones por el cual una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos culturales de la actividad humana (Rubin 1986). Dicho de palabras simples, el “Sistema sexo/ género” traza el tránsito de machos y hembras de la especie humana a hombres y mujeres inmersos un espacio sociocultural determinado. O de otro modo, el “Sistema sexo/ género” hace posible la identidad de género, los patrones de feminidad y masculinidad, a partir de la diferencia sexual biológica del *homo sapiens*. Las ideas de Rubin son de interés pues perfilan un trabajo cultural en el “Sistema de sexo/ género” al incluir mucho más que la reproducción en sentido biológico. A su vez, un sistema de género incluye patrones, formas y conductas en las relaciones sociales entre hombres y mujeres, prácticas asociadas a la vida cotidiana como costumbres, vestimenta, adorno y tratamiento sobre cuerpo, creencias y

argumentaciones, sentidos comunes. En un segundo momento, la historiadora Joan Scott postula que la categoría de género debe ser pensada en un marco histórico de cambios sociales y culturales permanentes. Esto es, se configura como una categoría particular y cambiante según determinados contextos y entramados sociales. A inicios de los noventa, Judith Butler (1999) profundizará en este carácter fluido y siempre por hacer de la identidad de género: “El género es una complejidad cuya totalidad se posterga de manera permanente, nunca aparece completa en una determinada coyuntura en el tiempo” (70). Además, Según Scott, cuatro elementos han de ser considerados cuando se piense en la categoría de género: a) *Símbolos culturales* disponibles que evocan representaciones múltiples; b) *Conceptos normativos* que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos. Estos conceptos se expresan en doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas, que unívocamente delimitan el significado de varón y mujer, masculino y femenino; c) *Las instituciones y organizaciones sociales*, que no se restringen al sistema de parentesco, sino el mercado de trabajo, la educación, etc. d) *El género como identidad subjetiva*: las formas en que fundamentalmente se construyen las identidades genéricas. Esta identidad subjetiva está íntimamente relacionada con una serie de actividades, organizaciones sociales y representaciones culturales históricamente específicas. Finalmente, Scott entiende que el género es el campo primario dentro del cual o por medio del cual se articula el poder: control diferencial sobre los recursos materiales y simbólicos o acceso a los mismos. Al entrar a tallar el poder, Scott anota que el género debe redefinirse y reestructurarse en conjunción con una visión de igualdad política y social que comprenda no sólo el sexo, sino también la clase y la etnia/ raza.

Parte del “Sistema sexo/ género” patriarcal se estructura en la *performance* (Butler 1999) de la identidad masculina, la categoría central empleada en este libro, y esta tiene como núcleos centrales de su desempeño a la hombría y la virilidad. La masculinidad debe ser entendida como

una configuración de prácticas dentro de un sistema de relaciones de género: la forma que tienen los hombres de relacionarse entre pares y con las mujeres. En ese sentido, no existe una sola forma de masculinidad, sino varias en tiempos y espacios culturales específicos. Al ser elaborada y actualizada en la *performance* cuando se intenta definirla se necesita considerar los factores de clase, edad, raza, orientación sexual o edad (Badinter, Bourdieu, Fuller 2001).

Los estudios sobre masculinidades han organizado tipos que se definen y constituyen mutuamente. A grandes rasgos pueden ser dominantes, hegemónicas y subalternas (Connell 1997, Kaufman, Fuller 2001). La primera se basa en la práctica de una violencia explícita para mantener una cuota de poder que aspira a ser exclusivo; el segundo es la encarnación de un tipo masculino que, en teoría, podría ser alcanzado por la mayoría de los hombres, encarna un ideal; el tercero es aquella que se vincula con las dos anteriores por su posición subordinada. Además, para hilar mejor en el análisis es necesario tomar en cuenta dos conceptos que se articulan en ella: la virilidad y la hombría. Norma Fuller (2001) afirma que, en la perspectiva de los hombres peruanos, mientras la virilidad se representa como natural, universal e invariable, como el núcleo básico de la masculinidad: sexualidad activa, potencia sexual, capacidad penetrativa y fuerza física; ya que el gran porcentaje de hombres nace con órganos sexuales masculinos y posee, por lo general, 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, la valentía y la honra. Es un estatus que todo varón debería alcanzar para ganar el título de hombre de bien, respetable, honorable. Se confirma a través del reconocimiento del grupo de pares y del mundo institucional. Con esta serie de conceptos como base, emprendo la lectura de la obra de Arguedas y Vargas Llosa acotada en este libro.

El hilo argumentativo está trazado a partir de un desarrollo en cuatro capítulos. El primero se aproxima a los “Los escoleros” de *Agua* y “Un día domingo” de *Los jefes*, cuentos que no solo se encuentran entre los primeros esbozos del trabajo ficcional de Arguedas y Vargas Llosa, sino de sus representaciones sobre las masculinidades adolescentes. El capítulo central desarrolla la lectura de *Los ríos profundos* y *La ciudad y los perros*, dos novelas importantes para profundizar y amplificar las formas de la identidad de género adolescente delineadas en los cuentos. Finalmente, en el último capítulo, el foco de atención alumbra sobre *Los cachorros* y *Amor mundo* —narraciones breves, pero no menos significativas. Allí es de interés la representación de la crisis de la sexualidad adolescente para configurar una identidad en camino a una adultez fracturada.

CAPÍTULO 2. EL ANDE Y EL MAR O LOS MODELOS, LOS JUEGOS Y LAS COMPETENCIAS ADOLESCENTES

José María Arguedas tenía 24 años cuando publica *Agua* en 1935 y Mario Vargas Llosa un año menos cuando publica *Los jefes* en 1959. Ambos libros son premiados fuera del Perú y, visto a la distancia, fueron el augurio de sus exitosas carreras como escritores. *Agua* obtiene el segundo lugar en el concurso organizado por la *Revista Americana de Buenos Aires*. *Los jefes*, el primer lugar del concurso de narrativa breve Leopoldo Alas en España. *Agua* inscribe a su autor en el indigenismo de la primera mitad del siglo XX. *Los jefes* sitúa a Vargas Llosa en la narrativa urbana que en la década de 1950 vendría a ocupar el lugar protagónico en la narrativa peruana. A pesar de ser obras de momentos y propuestas políticas y estéticas distintas, los personajes adolescentes ocupan un lugar central en ambos proyectos cuentísticos. Dos cuentos significativos para el análisis trazado en este libro son los “Los escoleros” de *Agua* y “Día domingo” de *Los jefes*. En ambos cuentos, los juegos, ejercicios y competencias, los modos y la premura de ser hombre, o al menos demostrarlo, y los afectos envueltos en esta empresa son centrales para la configuración de los personajes adolescentes y el desarrollo del hilo de la narración. Una misma obsesión sobre la identidad masculina es puesta en marcha en estos entonces jóvenes e inexpertos escritores que seguirán desentrañando en sobras sucesivas y consolidarán sus carreras. Además, ambos autores bajo una particular “estructura de sentimiento” que he llamado *afecto melodramático* esquematizan sus relatos a partir de un repertorio de dispositivos melodramáticos y posicionan, de modo exaltado, afectos como el odio y el dolor.

2.1. “Los escoleros” (de *Agua*): Entre mak’tillos, indios y principales

El peruano Antonio Cornejo Polar (1996) y el uruguayo Ángel Rama (1982) intentaron explicar la complejidad de la identidad en la narrativa de José María Arguedas a partir de conceptos como “heterogeneidad no dialéctica” o “transculturación narrativa”. Dichas categorías fueron pensadas para la revisión de las variables étnicas y sociales de la identidad, y dieron importantes luces al respecto; pero no para los significados de ser hombre y mujer en la obra de Arguedas, al omitirlos redujeron la comprensión de una identidad compleja que, hasta ahora, ha sido descrita solo en parte por la crítica peruana y latinoamericanista. La heterogeneidad o transculturalidad experimentada, por ejemplo, en un proceso de crecimiento vital o en un movimiento migratorio no es vivido de la misma manera por hombres y mujeres; los usos de la masculinidad y feminidad respectivamente en dicho contexto tendrán sus propias lógicas de adaptación, resistencia y reconfiguración. En un intento por ir compensando esa omisión, en este capítulo, de un lado, exploro cómo el narrador recrea las identidades masculinas de los personajes del cuento “Los escoleros” de *Agua*, cómo se produce un estrecho vínculo de la masculinidad con el posicionamiento de clase y la adscripción étnica; por otro lado, propongo una lectura de la economía afectiva que circula en la relación entre hombres y su modo melodramático como forma de expresión.

Agua es un conjunto orgánico de relatos—“Agua”, “Los escoleros”, “Warma kuyay”—, en los cuales desde la mirada de Ernesto se narra los abusos de los hacendados y el intento vano de subvertir ese orden injusto. En ese contexto, el narrador personaje no solo “vive” el tránsito de una identidad blanca (misti) a una identidad india, de niño a ma’ktillo (Cornejo Polar 1997), también retrata el dramático tránsito de la identidad de género masculina: un proceso liminal de niño-adolescente a hombre, de m’aktillo a ma’kta. Esta es un llave maestra y articuladora de todo el

proyecto del primer libro de Arguedas y de narraciones posteriores como *Los ríos profundos* y *Amor mundo*. La otra clave es el modo melodramático de la narración y la intensidad afectiva como rasgo característico del vínculo entre hombres; lo que en este trabajo llamo *afecto melodramático*. En *The Cultural Politics of Emotion*, Sara Ahmed nos dice que las emociones modelan los objetos y a la vez aquellas son modeladas por los objetos; es válido decir que el melodrama modela la representación de las emociones y, a la vez, las emociones modelan a las formas del melodrama.

El espacio escénico de *Agua* son las comunidades y haciendas en la sierra sur del Perú a inicios del siglo XX, aquel acotado espacio que Arguedas irá extendiendo a lo largo de su obra hasta abarcar el marco transnacional en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. El ánimo tensional en “Los escoleros” y el resto de los cuentos del primero libro de Arguedas es un marco de pugnas por el poder y la subversión del orden hacendado¹⁴.

2.1.1. Principales versus indios y mak'tillos

Agua es un intento de retrato pormenorizado de los hacendados de la sierra sur del Perú en las primeras décadas del siglo XX, tema recurrente en otros relatos y novelas como *Yawar fiesta*, *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*. Estos encarnan el rol de una masculinidad que se sostiene en el uso de la violencia y que es lícito denominar dominante: un pequeño grupo privilegiado se vale de sus prerrogativas para sostener su dominación y se justifica a sí misma al afirmar que se está ejerciendo un derecho (Connell 1997). Encuentran su personificación en Braulio en “Agua”, don

¹⁴ Los referentes históricos del cuento son reales. Se mencionan las comunidades ayacuchanas de San Juan, Acola y la hacienda Viseca. *Agua* representa el mundo 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 aspirar a la representación de la nación en su totalidad. En todas estas ampliaciones perdurarán las tensiones dualistas: principal/ comunero, costa/ sierra, Perú/ Imperialismo (Cornejo Polar 1997; Forgues 1989).

Ciprián en “Los escolares” y don Froylán en “Warma kukay”. Los principales se sienten autorizados por una ideología de supremacía. Frente a esta presencia amenazante emergen masculinidades subalternas y alternativas que intentan subvertir el orden y el poder, ya sea a partir de la insurgencia, Pantaleón y Ernesto en “Agua”; la rebeldía, Juan y Teófanés en “Los escolares” o, por el contrario, no se atreven a intentar modo alguno de acción como Kutu y Ernesto en “Warma kuyay”.

Los relatos se emparentan por un mismo programa narrativo de confrontación entre hacendados versus indios y adolescentes solidarios con la causa indígena. La matriz de los relatos es “una lucha (*agon*) fundamental” (Portugal 256). Esta oposición es afrontada de diferentes maneras, pero con un mismo saldo negativo para las identidades masculinas subalternas: la derrota indígena y la frustración como afecto de cierre de un ciclo adolescente. Los personajes realizan su identidad de género masculina a partir de la negación u posición de la imagen del Principal. El lugar privilegiado que ocupa es el centro de disputa en todos los relatos. La búsqueda de justicia en el orden de las cosas es el impulso subyacente o el motor del conflicto narrativo; si Pantaleón y Kutu muestran una masculinidad consolidada al ser ya hombre hechos, en el resto de los personajes —Ernesto, Juan, Banku y Teófanés— el denominador común es el tránsito vital de la adolescencia a un estado de maduración más próximo a la hombría y virilidad adulta. Arguedas pondrá énfasis en el proceso liminal de construcción de la masculinidad adolescente. Dicho de otro modo, el hilo de los relatos se desenvuelve a medida que los adolescentes intentan hacerse hombres bajo la sombra asfixiante del Principal, donde el dolor es una emoción de partida para alcanzar la masculinidad anhelada, inalcanzable. El dolor ha sido visto como una emoción privada y solitaria, otros no pueden sentir lo que siento (Ahmed). En Arguedas, el retrato del dolor infringido por la figura del Principal es un asunto público, de una colectividad indígena y sus aliados indigenistas,

que se busca transmitir, por estos últimos, a la comunidad letrada capitalina. El modo de transmitir el dolor, en Arguedas, es a través de una representación melodramática.

El conflicto en *Agua* y el despliegue final de las masculinidades es detonado por la disputa, entre hombres, de tres entidades de connotaciones femeninas: k'ocha agua en “Agua”, la vaca la Gringa en “Los escolares” y Justina en “Warma Kuyay”. La economía afectiva puesta en estas dos últimas oscila entre el cariño, el amor y arriba hasta el deseo en el caso de la última. La disputa en desigualdad de posiciones muestra, de un lado, a los hacendados que ejercen el control violento de los cuerpos de hombres y mujeres, por tanto, produce determinadas emociones, y de otro lado, muestra a los personajes que intentan construir una identidad masculina diferenciada, a partir de la negación de la masculinidad del Principal y su economía afectiva: 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 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 la alternativa de ir construyendo esa masculinidad a partir del juego y, finalmente, la construcción más emasculada de masculinidad es la del indio Kutu, que evade la confrontación al no querer sacrificar su cuota de poder alcanzada por ser capataz. Sin embargo, el saldo final es el fracaso en todas las situaciones y los afectos vinculados a él como la rabia y la frustración.

2.1.2. Los Principales y sus dominios

Principal es la palabra escogida por Arguedas para significar a los dueños de las haciendas en lugar de llamarlos hacendados, gamonales, terratenientes o patrones. En una revisión de la tradición oral hecha por Patricia Ruiz Bravo y Eloy Neyra, como parte de un trabajo sobre masculinidades y patrones de hacienda en diferentes zonas del Perú, se constata que “Principal” era parte de la norma

dialectal para denominarlo en la zona ayacuchana y sur-andina del Perú. La figura del Principal es el eje articulador de las demás masculinidades en los tres relatos de *Agua*; es decir, la construcción de las identidades masculinas subalternas pasa por la interacción con aquel; ya sea obedeciéndole, rebelándose o enfrentándolo. En la memoria de los pobladores sureños, los principales son recordados como encarnación de todo mal: abusivos, poderosos, que gobierna sus dominios sin ningún límite ni control. La masculinidad de los Principales en *Agua* es dominante, pues en la sierra sur “si bien su presencia en la memoria es densa, no constituye un modelo de masculinidad hegemónica” (Ruiz Bravo y Neyra 216-17). Los principales en las subjetividades del conjunto de hombres subalternos no representan un horizonte a imitar, una narrativa hegemónica 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. La masculinidad dominante de los Principales sostiene y ejerce su supremacía a través de la violencia. Se sienten avalados por una ideología de supremacía; se asumen criollos de altura con un poder que les ha sido heredado desde tiempo colonial.

El *afecto melodramático* en *Agua* se vale del recurso de la polarización entre el Bien y el Mal en la construcción de los personajes y la centralidad afectiva del odio, nacido del dolor, que en el epílogo se torna frustración y rabia, en menor medida aparece el miedo¹⁵. Matthew Bush, en *Pragmatic Passions. Melodrama and Latin American Social Narrative*, por su parte, afirma que “that melodrama functions (...) as a modern means of understanding social and historical processes that are too abstract to grasp in any sort of quantitative manner. Melodrama thus provides a

¹⁵ A este recurso melodramático, Ben Singer lo denominó “polarización moral”: “In melodrama black is black and white is white; and the black is of coal-like hue and the white akin to driven snow; there are no half-tones in the coloring” (45).

narrative structure that facilitates an understanding of the social” (14-15). Entonces, el componente melodramático en Arguedas también es útil para un entendimiento cristalino, a la vez simplificado, de la situación del indígena frente al poder abusivo de los principales andinos.

Los cuentos proponen una figura unidimensional de hacendado, tanto Braulio Félix, Ciprián Palomino y Froylán (no es especificado el apellido) son orgánicamente malvados, omnipotentes, explotadores y autoritarios¹⁶. 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 encarnaciones del Bien: Ernesto en “Agua” y “Warma kuyay” y Juan en “Los escolares”. 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, encarnan indistintamente un valor moral degradado. José Alberto Portugal ve en el modo melodramático de Arguedas el dispositivo más eficaz para la expresión formal del sustrato simbólico, una veta que aparentemente trabaja con el realismo, pero “más bien orientados a la representación de un drama radical, hiperbólico” (261). Además, el melodrama indigenista, de paradigma realista, en Arguedas devela el sustrato simbólico de la identidad y, especialmente, de las relaciones de género entre hombres y la afectividad que se produce en esa

¹⁶ Ya desde su primera novela, *Yawar Fiesta* (1941), pero en especial en *Todas las sangres* (1964), este tipo de configuración cambia. El proyecto novelístico se caracteriza por 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 de rasgos melodramáticos 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 1988: 169). Matthew Bush (2010) considera que en *Todas las sangres* el Arguedas *transculta* el melodrama: “haciendo que este modo de narrar exceda su estructural tradicional (lo que es evidente en la complejidad final de la novela) y trascienda sus reglas de caracterización (como se ve en la ambivalencia del heroico Rendón Willka)” (295). *Agua* represente un uso más ortodoxo del melodrama que se reproducirá en partes de *Los ríos profundos* y completamente en *Amor mundo*. Pareciera que una joven voz autoral, el José María de veinticuatro años, posa una energía afectiva que a través del ímpetu y la furia desbordada decide saldar cuentas con los hacendados de su pasado y su memoria.

dinámica perversa. Todo esto en gran parte acondicionado por el dispositivo que vengo llamando *afecto melodramático*.

La mirada empática y emotiva de los narradores creados por Arguedas testimonia y atestigua a modo de denuncia y se solidarizan con la comunidad, además, aquellos narradores son partícipes del conflicto. Desde la primera línea del cuento “Agua” se reconoce al narrador personaje caminando al lado de Pantaleón, a quien llama cariñosamente “Pantaleoncha”. El narrador adolescente acompaña como testigo directo al indio y lo nombra con el afecto que el diminutivo del quechua (“cha”) le otorga. En *Agua* juega un papel estelar la base autobiográfica a partir de la cual fueron ideados los relatos: “una postura estética que afirma la validez de la obra literaria en tanto encierra valores de verdad y autenticidad” (Cornejo Polar 1997: 41). Además, la conciencia ideológica del autor se emparenta con las posiciones del indigenismo político de las primeras décadas del siglo XX. A fines de la década de 1920 José Carlos Mariátegui en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* interpela a su lector para que tome una postura: “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” (186). Arguedas, lector del Amauta, asume esta consigna de modo tajante en el proyecto de *Agua* y en su obra sucesiva¹⁷. El joven Arguedas interpela a sus posibles lectores desde un frente melodramático y afectivo. El joven escritor busca solidaridad y movilización afectiva por parte de sus lectores capitalinos, a quienes va dirigido los cuentos. Anhela una conexión emocional entre esos dos espacios desconectados, como recuerda Cornejo Polar (1997),

¹⁷ Javier García Liendo en *El intelectual y la cultura de masas. Argumentos latinoamericanos en torno a Ángel Rama y José María Arguedas* rastrea la influencia de la empresa editorial de José Carlos Mariátegui en José María Arguedas. La revista *Amauta* fue intensamente distribuida en las provincias peruanas creando un circuito de lectura fuera de Lima: “Amauta estaba organizada desde un tratamiento socialista de la información y la cultura, cuyo fin último era la conformación de un bloque político cultural” (108). A partir de esta experiencia: “Arguedas ve en esa revista el modelo para imaginar la construcción de un espacio cultural” (109).

lo único de indígena en las novelas y cuentos indigenistas es la temática. Arguedas busca crear un canal, una medialidad entre esos dos espacios desconectados que ya diagnosticaba el ensayista y poeta Manuel González Prada (1844-1918) a penas 50 años antes de la publicación de *Agua*, luego de la debacle de la guerra con Chile (1879-1884). En este posicionarse se suma un estilo afectivo melodramático basado en lucha entre el Bien y el Mal; Portugal también reconoce las intenciones morales del melodrama: “de un lado se expresa en él la necesidad de identificar el mal; de otro lado, se afirma en el melodrama la convicción que hay que combatirlo” (262). Pero al establecerse un antagonismo entre el Bien y el Mal, la subjetividad modelada por el *afecto melodramático* legitima la violencia, el deseo constante de Ernesto es dar muerte al Principal. No es posible imaginar otra salida al antagonismo entre hombres en el mundo representado. En la narración no se halla meditación alguna sobre el sentir de la violencia y su consumación radical en la muerte de otro sujeto—. Solo se halla pura acción y emotividad desbordada.

La caracterización de la figura del Principal cobra densidad en una suma de repeticiones y reiteraciones en los cuentos “Agua” y “Los escolares”, no así en “Warma kuyay”, pero que leída en el contexto del conjunto completan su significado. Los narradores personajes adolescentes degradan su imagen a partir de un enjuiciamiento inclemente, Juan en “Los escolares” sentencia: “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: 45). En primer lugar surge el dolor por la injusticia no reparada que se torna frustración para luego ser odio que se manifiesta en el reiterativo deseo de su muerte: “¿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!” (54). Para Ahmed, el dolor se asocia con experiencias y con determinados sentimientos: “the experience and indeed recognition of pain as pain involves complex forms of association

between sensations and other kinds of ‘feeling states’” (23). En Arguedas, como ya dije, se parte del dolor para llegar al odio, luego a la furia y finalmente a la frustración ante el fracaso de la venganza. Esta postura radical es avalada a través de la descripción de los abusos del Principal:

futeaba 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. (24)

La repetición en la configuración del Principal encarnado en tres personajes, es un recurso que crea un otro, diferente del indígena, y delinea sus límites a partir del odio. El otro a odiar es el Principal que es una figura “otra” que se replica constantemente. Ahmed explica la relación “otro” y odio en los siguientes términos: “The impossibility of reducing hate to a particular body allows hate to circulate in an economic sense, working to differentiate some others from other others, a differentiation that is never ‘over’, as it awaits others who have not yet arrived” (47). A su vez, en estos cuentos iniciales de Arguedas, este odio se torna amor hacia la colectividad amenazada, en este caso los indígenas. Esta dinámica también es muy bien explicada por Ahmed: “we can see that an ‘I’ that declares itself as hating an other (and who might or might not act in accordance with the declaration) comes into existence by also declaring its love for that which is threatened by this imagined other (the nation, the community and so on)” (51). Si los personajes son representados desde la polaridad melodramática, la economía afectiva también aparece en esos términos melodramáticos polarizados: entre el amor y el odio.

En contraste, una vez más desde la polarización melodramática, también se muestra la vida cotidiana idealizada en su ausencia. En “Los escoleros”, durante un viaje de Don Ciprián Palomino, la alegría renace, la libertad florece y la música es una experiencia que se instala en toda la hacienda y se testifica en los estilos que el cuerpo cobra:

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. (55)

Pero cuando Don Ciprián Palomino se encuentra en sus dominios las libertades se reducen y de la música festiva pasamos al silencio o en su defecto al estertor de su risa burlesca. *Agua* también muestra relaciones asimétricas de género entre hombres. El Principal establece su dominio cuestionando la hombría de comuneros, concertados y pongos. Es un hombre que quiebra a otros hombres hasta hacerlos llorar: “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 ahumillaban; unos tras otros se sometían” (56). Esta humillación consiste no solo en un desprecio racial y étnico como la crítica arguediana ampliamente ha dicho y que se manifiesta implícita y explícitamente en todos los relatos, sino también en la degradación de su condición de hombres y sus más caros afectos. El llanto, en diferentes culturas, es una manifestación emocional que los hombres e incluso niños no se pueden permitir, pues no puede haber otro signo corporal más inequívoco de fragilidad y derrota emocional. No obstante, los hombres en la obra de Arguedas lloran, desde ese estado de liquidez afectiva se movilizan los relatos. Son decisivos y no meras anécdotas, especialmente el llanto adolescente. El llanto, además, moviliza afectos, intensifica el odio hasta llevarlo a un estado de furia, pero se llora para luego tomar una decisión que intenta ser llevada a la acción, de modo similar será en “Día domingo” de Vargas Llosa¹⁸.

¹⁸ En *Signos de pasión. Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días*, Beatriz Sarlo hace referencia a una “cultura del llanto” vinculada a la novela sentimental. Para Sarlo, esta es “una cultura que expresa las emociones bajo la forma de líquidos corporales que se vierten como consuelo reparador y no sólo como prueba de desesperación o tristeza” (38). Retomaré otras ideas de Sarlo para entender el llanto y el sentimentalismo en “Día domingo” de Vargas Llosa.

El narrador nuevamente describe, la repetición como exceso y como contraste, un pasaje de lo que acontece en ausencia del Principal. Las masculinidades subalternas vuelven a desenvolverse espontánea y libremente y la tónica afectiva cambia para provocar el encuentro entre hombres y mujeres:

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! (60)

Dos dualidades como polos opuestos —masculino/ femenino, el Principal/ Margacha—, hacen que se despliegue una serie de afectos que van de la ternura y el amor hasta el miedo. Los cuerpos de los hombres son afectados de distinto modo por aquella polaridad, van de lo expansivo o lo contractivo, se feminizan ante la presencia de la masculinidad hegemónica y se masculinizan ante la presencia de una mujer subalterna. Estos indios logran explayar su masculinidad en ausencia del Principal. Intentan flirteos y galanteos a las mujeres de la hacienda. Son los “gallos finos” del corral. Pero la sola presencia de aquel, los lleva modelar, a partir del miedo, formas corporales propias de lo femenino en el imaginario patriarcal: sumisión, humildad, temor. Es decir, el Principal ejerce su poder y control feminizando, “engallinando”, a los indígenas que podrían resultar potenciales contendores de su dominancia. El Principal les gana la voluntad y la dignidad en una de sus aristas más preciadas: el ejercicio de su hombría. En *Los ríos profundos*, se verá el proceso inverso: la masculinización de las mujeres representadas por las chicheras.

Se ha dicho desde las Ciencias Sociales que en la hacienda sureña solía emerger la imagen paternal del hacendado, según Roland Anrup en *El taita y el toro: en torno a la configuración patriarcal del régimen hacendario cusqueño*. Al hacer el correlato con los cuentos de *Agua* es

difícil hallar la imagen de un padre que da y castiga, que se congracia y que reprende, sino se percibe un hacendado de tonos melodramáticos que encarna un patriarca 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” (Anrup 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, además este poder es exclusividad y privativo de aquel. Alcanzar este tipo de masculinidad y ejercerla es solo posible a través de lazos filiales, hijos y sobrinos de su círculo más íntimo. No puede ser replicada por otro que no pertenezca a ese círculo o esta replicación solo es posible a partir de una delegación administrativa de aquel, como puede darse en el caso del capataz. De este modo, solo se pueden vislumbrar los ligeros esbozos de una masculinidad subalterna en su ausencia. Los indios no solo son subalternos y sojuzgados de este poder, sino también se encuentran marginados de cualquier posibilidad de asumirlo; su misma adscripción étnica los imposibilita. En contraste con los espacios urbanos, en el espacio rural andino de las primeras décadas del siglo XX, espacio-tiempo de los relatos de *Agua*, la masculinidad con poder para dominar con los usos de la violencia no se presenta como un horizonte aspiracional de rasgos democráticos. En el sistema patriarcal de la hacienda andina, la figura del Principal basa su poder en el ejercicio autoritario, exclusivo y excluyente de la violencia.

2.1.3. *Los maktillos y el juego de/para ser hombres en “Los escoleros”*

En este apartado es necesario recordar dos conceptos presentados en la introducción: virilidad y hombría¹⁹. Mientras la virilidad se representa como natural, universal como el núcleo básico de la masculinidad; la hombría se representa como un producto cultural, en el cual los significantes claves son la fortaleza, el vigor y la valentía. Esta diferenciación la tomo del libro *Masculinidades. Cambios y permanencias* de Norma Fuller. “Los escoleros” narra los avatares de Juan, Teófanés y Banku en defensa de una vaca, La Gringa. El objeto de disputa por los hombres es de connotaciones femeninas, acentuándose en este caso su fertilidad: “La Gringa era la mejor vaca del pueblo; el padre de Teófanés 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”. (44)

Gladys Marín en un temprano libro sobre Arguedas, *La experiencia americana de José María Arguedas*, ha reparado en este personaje: “a ella quieren tiernamente los mak’tillos; ella los alimenta con su leche; ella los jala en las cuestas; con ella juegan. Es la que fundamentalmente da calor” (44). El padre de Teófanés ha muerto y la vaca se ha convertido en un bien valorado económica y afectivamente dentro de la familia. Sin embargo, la viuda ha sido hostigada por Don Ciprián para que se la venda. La defensa de la vaca motiva la necesidad de Juan, el narrador-

¹⁹ Roland Forgues en su libro *José María Arguedas: Del pensamiento dialectico al pensamiento trágico. Historia de una utopía* propone que en la narrativa de Arguedas el orden colonial y postcolonial 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 explotación 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: 153). A partir de estas ideas, Forgues es el autor que más se aproxima al análisis propuesto en este libro, pero su perspectiva es limitada en el uso que hace de la categoría “desvirilización”. Forgues nunca aclara la definición de “desvirilización” o “virilización”. Además, en este libro se opta por agregar, como complemento al concepto de “virilización”, la categoría de “hombría”.

personaje, Teófanos y Banku de construir apremiantemente una hombría de connotaciones heroicas: “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” (45). A diferencia de “Agua” y “Warma kuyay” en los que aparecen figuras masculinas viriles, ya constituidas a nivel biológico como hombres realizados, ya sea que se enfrenten como Pantaleón o le teman al Principal como Kutu, en “Los escoleros” se retrata a escolares adolescentes de virilidad y hombría. Estas carencias dificultan cualquier acto de rebeldía emancipadora o subversiva. Asimismo, si en “Agua”, Ernesto encuentra 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 conversan en la memoria la gesta heroica de Pascual Pumayauri²⁰. Pascual se enfrentó en defensa de una laguna y fue baleado por don Ciprián:

—¿te 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 abalea 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. (69)

Este pasaje rememorado por Teófanos hace inevitablemente pensar en Pantaleón y su enfrentamiento a 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

²⁰ 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), cuento que no llegó a formar parte 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 dudas “Agua” y su héroe Pantaleón tuvo su génesis en este relato.

personajes aparecen transfigurados en uno y otro relato. No solo en este caso particular, también en la figura del Principal o en el mismo Ernesto, presente en dos de los cuentos y sus similitudes con Juan. Arguedas parece trazar melodramáticamente un mismo guion una y otra vez, un mismo molde o fórmula que no obedece a la lógica del rédito económico folletinesco²¹, pero que posee dichas características; obedece más bien a razones ideológico-afectivas, un compromiso moral con el Bien frente al mal y que en estos cuentos se diseña a partir del dolor y el odio —y un amor implícito hacia los más desvalidos— anclada la experiencia a los recuerdos de niñez, la de sus personajes y la suya propia desde el *afecto melodramático*. 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. 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 el arrojo varonil, marca por la hombría. Una vez más, la identidad de género se actualiza a través de situaciones relacionales con el Principal. Ante él solo dos posturas son posibles: o se es héroe, máximo grado de masculinidad en un contexto bélico, o se está en el polo opuesto, encarnar una figura humillada y abyecta de significantes reconocidos como femeninos, ser un “engallinado”: ser movilizadado por el odio o paralizado por el temor.

La carencia de virilidad, pero sobre todo de hombría es parte de la identidad adolescente de Juan, Teófanos y Banku. En sistemas de género tradicionales las mujeres encuentran un

²¹ Subgénero de la literatura popular surgido en el siglo XIX francés, de alcance masivo, que aprovecha para réditos económicos los recursos melodramáticos. Martínez Rubio al respecto dice: “Es una literatura condicionada por los gustos, aficiones y emociones de ese público masivo, ese público convertido en impulsor y consumidor de esta nueva forma de expresión literaria” (32).

momento biológico reconocible para que se asuman como tales: la primera menstruación como signo inequívoco de capacidad potencial para poder procrear. En *XY. La identidad masculina*, Elizabeth Badinter señala que para los varones los límites entre un niño/ adolescente y un hombre realizado no están claramente delimitados por un hecho biológico tan consistente; los adolescentes en las sociedades tradicionales deben pasar por duros rituales de iniciación y deben estar siempre garantizando su status de hombría. El estado liminal, de tránsito, en el varón es mucho más difuso y complejo.

El juego es en “Los escoleros” uno de esos rituales de reingeniería corporal y subjetiva, un poderoso rito de pasaje hacia la madurez. “Los escoleros” está poblado de juegos como el *wikullo* o el *kuchi mansay* que no son simple divertimento, un fin en sí mismo, sino son pruebas constantes para ir dejando de ser mak’tillos y ser mak’tas, “hombres de verdad” o en su defecto ir modelándose como tales a partir de pequeñas victorias lúdicas²². En relación a “Los escoleros”, Silverio Muñoz propone que esta práctica lúdica dota de conciencia a los adolescentes para una respuesta crítica y social de los abusos del Principal. Es lícito concebir estos juegos como forma de despertar conciencia social, pero fundamentalmente como ritos de iniciación masculina cuyo objeto es facilitar el cambio de estatus e identidad. A pesar del título del cuento, la escuela en sí misma no es el espacio de socialización y aprendizaje como será fundamentalmente en *Los ríos profundos*, *La ciudad y los perros* y *Los cachorros*. Este papel en realidad lo tiene el amplio paraje de la comunidad, este es el ámbito real donde los “mak’tillos” modelan y afianzan su incipiente identidad masculina. Estos escoleros juegan para adquirir conciencia social del abuso existente en su comunidad; sin embargo, también se están educando para ser hombres a partir de estos ritos

²² 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* y en *Los ríos profundos*, el *zumbayllu*. Aún está pendiente el análisis de estos juegos en relación a la construcción de la identidad de género masculina.

lúdicos propiciatorios que van calibrando el proyecto de hombres que algún día, más pronto que tarde, esperan ser. Fundamentalmente el anhelo es ser hombre para estar en la capacidad y con las competencias necesarias para enfrentarse al Principal. El ritual central, fundamental y culminante en la fantasía emotiva 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*. Al inicio de “Los escoleros” Juan y Banku juegan al *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” (41) [Énfasis mío]. El juego da prestigio al ganador, en especial si se vence al más “mak’ta”. A pesar de sentirse menos que Banku, en una posición desigual, 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” (42). El haber modelado 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 está con 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 y se disculpa: “Yo por casualidad no más he atravesado el barranco, pero tú eres mak’ta, mayordomo, capataz de escoleros” (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.” (43). Este juego, en apariencia tan simple y anecdótico, le ha permitido a Juan empezar a transitar de ma’ktillo a ma’kta a los ojos de un adolescente prestigioso 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 o domar cerdos). 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 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, rotos, sólo cuando estaban borrachos y al lado de don Ciprián se hacían hombres y abusaban. (63)

El cerdo más grande es el chanchito rubio de doña Felipa, 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” (63). El encargado de llevarlo al coso es Juan, el que va secundando en destrezas masculinas a Banku y es 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! (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 wanakumpampa, indios, lisos y bandoleros” (64). La potencia de la masculinidad de Banku puede incluso resultar desbordante a los códigos de convivencia. Este despliegue encarna una amenaza para el orden, pues 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. Por ello, un 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” (65). El alcalde intenta reprenderlo, pero tropieza en su borrachera y cae. Todos los comuneros ríen. Juan recalca que aquel acto de burla no hubiera sido posible delante de Ciprian Palomino, el Mal encarnado en Principal, que todos habrían temido a excepción de ellos: “no había Principales para nosotros, todos era mistis maldecidos” (65). En sus términos, lo que Arguedas parece insinuar es cómo el género en tanto estrategia de supervivencia es una representación que conlleva consecuencias claramente punitivas. Sin embargo, como señala Judith Butler (1998): “en la ruptura o la repetición subversiva de un estilo se hallarán posibilidades de transformarlo” (308). En “Los escoleros” los límites representacionales de la masculinidad subordinada son acotados a razón de mantener y garantizar el sistema de hacienda encarnado por el Principal. Aquel que sobrepasé aquellos límites implícitos de la masculinidad será castigado.

En el universo de los cuentos arguedianos, quizá en Banku está la esperanza de los derrotados, el adolescente quizá puede quebrar la narrativa de derrota secular indígena que se forja en este universo de hacendados. 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. Antonio Cornejo Polar en su libro *Los universos narrativos de José María Arguedas* dice:

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”. (46)

Es relevante acotar que las proezas de Banku son narradas por Juan, quien a pesar de haberlo derrotado en una oportunidad aún lo admira. Juan secunda a Banku y 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 de la comunidad grita eufórico: “¡El muchacho va resultar!” (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: 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 ya realizado en el presente del relato no existe. Es sintomático que en el epílogo, en el momento en que don Ciprián ya raptó a la Grinda; 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 son Juan y Teófanos. Más allá de concebir la ausencia de Banku como una deficiencia en la estructura narrativa, que lo es, debe ser entendida en consonancia con el gran conflicto de los relatos: la ausencia y el fracaso de los proyectos masculinos subalternos o alternativos, y la importancia de estos modelos para la construcción narrativa y su correlato

ideológico. A su vez, puede ser emparentado con el “melodrama de derrota”, en el cual no se produce la imposición del bien sobre el mal. Smith en cita de José Alberto Portugal dice que este tipo de melodrama moviliza ciertos afectos como compasión de los protagonistas y autocompasión: “mecanismo que en el caso de Arguedas se ve reforzado en la problemática emotivo-identitaria del protagonista en conexión con la figura del indio” (270). Entonces, la lucha indigenista de Arguedas, esquematizada desde el *efecto melodramático*, intenta movilizar afectivamente la toma de consciencia sobre la situación del indígena a partir de la compasión y la autocompasión, una forma en que se canaliza el fuerte influjo anterior del odio que permanece como un halo sobrevolando en el texto ante la derrota de las comunidades oprimidas. Este mismo fin melodramático de conmover en búsqueda de una interpelación afectiva en el lector lo encuentra Matthew Bush en su libro *Pragmatic Passions. Melodrama and Latin American Social Narrative* cuando analiza *El Tungsteno* de Vallejo: “this form of representing indigenous people’s suffering is used for the exclusive purpose of conjuring melodramatic pity in the reader, thereby convincing him/her of the need for social change” (44). Este mismo recurso es usado por Clorinda Matto de Turner en *Aves sin nido*. Ana Peluffo, en *Lagrimas andinas: sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*, señala que hay un deseo en Matto de Turner “de convertir el sufrimiento [de los indígenas] en espectáculo para que el lector se compenetre, física y sentimentalmente hablando, con la tragedia de los oprimidos” (74). Peluffo habla de “la retórica de las lágrimas”, esta retórica sentimental, desde mi análisis, es válido afirmar que Matto de Turner ya está trabajando desde una *afectividad melodramática*. Otorgarles afectos a los indígenas, para Peluffo, es investirlos de humanidad. En el caso de Arguedas—quien escribe *Agua* treinta años después que Matto de Turner— más que darles estatutos de sujetos, está buscando solidaridad en la lucha de emancipación indígena de la figura del Principal; un acto revolucionario que se

encuadra más en el proyecto indigenista de Mariátegui y los encendidos ensayos de González Prada unas décadas antes.

2.1.4. *El juego verdadero de los mak'tillos*

El rapto de la Gringa ha sido consumado. Como consecuencia, el llanto y el deseo recurrente de muerte al principal como manifestación del odio se hacen presentes, en los cuadrantes del melodrama se produce la amplificación de la afectividad, el desborde emocional²³. Como resultado se produce su expresividad lacrimógena: “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!” (68). La humedad afectiva será el elemento que lubrique una explosión final que moviliza el cuerpo hacia los cuadrantes de la hombría y la virilidad. Por esta razón, el llanto del varón no es condenado como tampoco lo será en algunas ocasiones en la narrativa de Vargas Llosa. La constitución de una masculinidad que intenta salirse de los linderos de la subalternidad en el universo de *Agua* no pasa por aquel tan mentado “los hombres no lloran”. El llanto no es un pasivo a considerar en el proceso de la construcción de la identidad masculina, todo lo contrario; mas sí el miedo al Principal. Ambos adolescentes planearán lanzarle wikullos, ya no de maguey sino de piedra. En el clímax del relato, la furia y el odio los exacerba y los potencia, adquiriendo connotaciones de epifanía y éxtasis: “El Teofacha parecía hombre grande, hombre de cuarenta años enrabiado, decidido a matar” (1988: 69). La hombría es puesta en práctica al personificar una figura heroica

²³ Ben Singer señala que “Melodrama triggers another variety of agitation as well: the agitation that comes from observing extreme moral injustice, the feeling of distress, of being profoundly disturbed or outraged when we see vicious power victimizing the weak, usually involving some kind of bodily violence” (40).

que enfrenta al hombre dominante de su pequeño mundo. Así se va forjando esta identidad masculina modélica que los distingue, la valentía los hace superiores al resto de la comunidad: “Con nuestra voz delgada de escolares 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” (1988: 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. El miedo, aquel pasivo que atraviesa el relato, les gana a estos mak’tllos. El rol que desempeñarán Juan y Teófanés será solo el de meros mediadores de la negociación entre doña Gregoria, la madre de Teófanés, 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. Doña Gregoria será como doña Felipa, la chichera combativa de *Los ríos profundos* (1958), otro paralelismo de anotar entre estos primeros cuentos y aquella novela publicada veintitrés años después:

— (...) 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. (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 realizar en el universo total de los relatos. La presencia de hombres que luchan y además venzan es un ideal irrepresentable en el conjunto argumentativo y de modo especial en “Los escolares”. La pequeña victoria de doña Gregoria no alcanza para la devolución de la vaca, solo para el sinceramiento de Ciprián Palomino en cuanto al carácter prepotente de sus privilegios:

—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. (1988: 70)

La madre de Teófanos no aceptará el dinero. Don Ciprián ultimaré a la Gringa y ordenará encarcelar a Juan y Teófanos. El relato reivindica la acción de los dos escolares adolescentes en la mediación con el Principal. A pesar de la derrota, este acto de pequeña 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 escolares de doce años tumbados sobre la paja fría que ponen en la cárcel para la cama de los indios presos” (71). Este acto modifica la autopercepción que Juan tiene de sí mismo y sus compañeros: “los mejores escolares de Ak’ola, los campeones del wikullo” (71). A pesar de la expectativa frustrada, 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 llevado a la actuación definitiva. La pregunta que permanece flotando es qué tipo de hombres serán en el futuro estos adolescentes derrotados y saturados de frustración, rabia e impotencia.

En definitiva, *Agua* y en el caso particular de “Los escolares” 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 renacimiento 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. Esta lucha entre el bien adolescente y el mal gamonal es plenamente un modo de representación melodramática. La identidad masculina de estos adolescentes y demás personajes subalternos se construye no solo desde una dimensión étnica-social, sino de género, a partir de actos heroicos que van calibrando su hombría y virilidad y la negación de la masculinidad del Principal; gatillados desde un paquete de emociones como el dolor y el odio, también el amor hacia la comunidad indígena. 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, pero que espera movilizar determinados afectos en la comunidad lectora precisamente a través de los recursos del melodrama: compasión y autocompasión. En cuanto al odio es un “bien social”, comunitario, no es un bien privado como analizaré en el cuento de Vargas Llosa. Entonces, desde el *afecto melodramático* se hace circular emociones como el dolor y el odio, finalmente, son circunscritos en los códigos de la polarización moral.

2.2. Competencias y afectos adolescentes en “Día domingo”

Si en *Agua* (1935), José María Arguedas apostaba por la publicación de tres cuentos trazados orgánicamente, Mario Vargas Llosa reúne cinco para dar forma a la primera edición de *Los jefes* en 1959: “Los jefes”, “El desafío”, “El hermano menor”, “Día domingo”, “El abuelo”. En una segunda edición añadiría “Un visitante” y quitaría “El abuelo”. Ediciones posteriores y definitivas incluirán ambos cuentos. De este total, los personajes adolescentes son protagonistas en la mitad: “Los jefes”, “El hermano menor” y “Día domingo”. Sin embargo, en todos a excepción de “El abuelo” el hilo narrativo se despliega a partir de melodramáticas disputas entre hombres. Sebastián Salazar Bondy (2011) en una breve reseña publicada originalmente en el suplemento dominical del diario *El Comercio* señala que los jóvenes de “Los jefes”, protagonistas centrales, son rebeldes

que pagan el precio por su rebelión: “los temperamentos fuertes y firmes intentan poner su sello en la tinta violenta de la vergüenza, de los celos del heroísmo aún gratuito” (39). Ese heroísmo en realidad no es gratuito, obedece la mayoría de veces a la concreción y revalidación de la hombría y la virilidad, es decir, al hecho de actualizar una y otra vez la calidad de hombre. Américo Mudarra acertadamente considera que el hilo conductor de todos los relatos es la conservación o restitución de la honra masculina. Esta defensa cerrada de la honra conduce a la muerte de los personajes centrales en “El desafío” y “El hermano menor”. El mismo destino parece seguirse en “Un visitante” debido a la traición de los códigos masculinos.

En “Los jefes”, el narrador personaje y Lu, estudiantes de secundaria, se disputan el liderazgo del boicot contra el director del colegio; no obstante, la afectividad naciente entre ellos marca un sendero de reconciliación final en el contexto de la lucha solidaria. “El desafío” cuenta el duelo entre Justo y el Cojo que se resuelve con la victoria del Cojo previa instigación del padre de Justo por cumplir el duelo hasta las últimas consecuencias. A su vez, primarán los códigos de honra varoniles sobre los lazos filiales entre padre e hijo. El Jamaiquino, en arreglo con la policía, tiende una treta a Numa para entregarlo ante la ley en “Un visitante”. El final abierto insinúa que la cofradía lumpen de Numa saldará cuentas con el Jamaiquino, quien ha sido abandonado a su suerte por las fuerzas del orden. En “El hermano menor”, los hermanos David y Juan van en búsqueda de un indio de su hacienda que presuntamente ha violado a su hermana. La recuperación de la honra familiar mueve el ímpetu vengativo de David, el hermano mayor que arrastra en su empresa al menor, el dubitativo y temeroso Juan. Finalmente, en “Un día domingo”, Miguel y Rubén, dos adolescentes mirafloresinos, se disputan el amor de Flora a través de diversas competencias varoniles que terminan poniendo en riesgo sus vidas.

En los cuentos de *Los jefes* es notoria la decisión del autor por explotar el carácter heroico de los personajes masculinos, llevarlos a una situación límite, de exceso melodramático que se tiñe de “situaciones” y de suspenso. Son cuentos fácilmente vinculables a los relatos de aventura, al folletín melodramático y al relato sentimental. Estos personajes se enfrentan a un obstáculo ineludible en el que se juegan fundamentalmente la vida y la honra, este último un preciado valor para la hombría. Desde el *afecto melodramático*, además del exceso, el narrador se vale de un elemento del melodrama llamado la “situación”. Ben Singer apoyándose en Lea Jacobs define la “situación” como: “a striking and exciting incident that momentarily arrests narrative action while the characters encounter a powerful new circumstance and the audience relishes the heightened dramatic tension” (41). Singer añade que: “Situation often entails a startling reversal or twist of events that creates a dramatic impasse, a momentary paralysis stemming from a deadlock or dilemma or predicament that constrains the protagonist’s ability to respond immediately” (41). Además, un afecto recurrente, como en el *Agua* de Arguedas, será el odio.

Además, en tres de los cuentos del primer libro de Vargas Llosa, la locomoción y las disputas de los personajes son motivados por “situaciones” límite o excesivas en relación a una mujer: los afectos amorosos de Flora mueven el duelo de Miguel y Rubén en “Día domingo”; la honra de Leonor inicia la búsqueda del presunto violador por parte de sus hermanos David y Juan en “El hermano menor”; Mercedes, la madre de Numa, es vejada por el Jamaiquino para que aquel salga de su escondite en “Un visitante”. Este tipo de triangulaciones tendrá un segundo momento, más sofisticado, en *La ciudad y los perros*. A su vez, no solo perfilan las relaciones e identidades de los personajes, sino que decisivamente mueven el engranaje melodramático de los relatos.

Los Jefes, con los años, ha sido relegada de la atención de los críticos y especialistas de la obra de Vargas Llosa²⁴. Una de las pocas y tempranas referencias al libro aparece el brevísimo prólogo a la primera edición. En éste, el español Juan Planas Cerda considera, acertadamente, que los cuentos se apartan de todo matiz localista para adquirir un significado universal. Sin embargo, este anclaje universal borra referencias directas a la problemática de los antagonismos nacionales y la tensa política de las identidades en el Perú. Continuando con Planas, también dice que dejan notar la “constante acción de lucha”, “enervado apasionamiento de los personajes”. Precisamente, en este capítulo, esa lucha y apasionamiento desbordado serán analizados desde el progresivo desenvolvimiento de las identidades y dinámicas masculinas.

Como han señalado una serie de críticos, entre ellos José Miguel Oviedo o José María Castellet, *Los jefes*, como los cuentos de *Agua*, prefiguran los trabajos posteriores como *La ciudad y los perros*, y *Los cachorros*. Ambos coinciden en señalar las recurrencias de temas y el despliegue de una pericia técnica en la puesta de la narración. Esta pericia técnica ha sido descrita como tributaria de las vanguardistas narrativas, pero no desde la formalización melodramática. *Los jefes* es un primer momento de uso y prueba de recursos del melodrama cuya finalidad es básicamente formal; es decir, el uso de situaciones límite, acciones heroicas y afectivamente desbordadas, “situaciones” y suspenso parecen obedecer más a la construcción de relatos impactantes y llamativos sobre la condición masculina universal, sin un sustrato ideológico que debata la condición nacional peruana como lo hará luego desde *La ciudad y los perros*. De otro lado, desde nuestra propuesta de análisis, es lícito sumar que luego de *Los jefes* se retoman y se van proponiendo de modo más complejo las representaciones de las masculinidades, la sexualidad

²⁴ Sin embargo, Ángel Esteban y Yannelys Aparicio han realizado un interesante estudio introductorio y una edición crítica de *Los jefes* publicada por la Editorial Verbum, un hecho inusual y que vuelve a darle una importancia editorial y crítica al primer libro del Nobel peruano.

adolescente y la importancia de las relaciones homosociales, entre pares masculinos, sobre las relaciones con la contraparte femenina.

2.2.1. *Pequeños hombres entre el alcohol, el odio y el amor*

“Día domingo” se inicia con la escena de Miguel armándose de valor para declararle su amor a Flora. Miguel se había enterado de que Flora iba a ver a pronto a Rubén, otro pretendiente que también está interesado en ella. Ambos pertenecen a la pandilla “los pajarracos”. Aparece la primera “situación” del relato: después de sentirse rechazado y haber llorado sin consuelo en su habitación, Miguel se propone evitar a toda costa ese encuentro, pues podría perder la chance que Flora sea su enamorada. De todos los cuentos de los *Los jefes*, “Día domingo” es probablemente el cuento que mejor encaja en el relato sentimental²⁵. Como en Arguedas, los personajes masculinos se encuentran en situaciones emocionales límite que los movilizan a llorar, por tanto, se encuentran inmersos en una “Cultura del llanto”. En este cuento de Vargas Llosa, será el amor el que moviliza el llanto. Para Beatriz Sarlo, en *Signos de pasión. Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días*: “Una cultura del llanto inventa infinitas modulaciones: se llora de felicidad, de miedo, de angustia, ante expectativas contradictorias, ante signos que violentan esas expectativas: se llora en presencia y en ausencia de la mujer amada. El cuerpo del enamorado exuda lágrimas” (35). Esta “cultura del llanto” se extenderá a lo largo de la obra de

²⁵ Según Beatriz Sarlo, la novela sentimental aparece en el siglo XVIII y se suma a la picaresca, a la novela pastoril, de aventuras y viajes. Se ocupa del amor como sentimiento hegemónico y “le otorga dignidad estética” (10) al sentimentalismo, “lo instala como un tono de lo cotidiano, en la vida de personajes poco excepcionales” (10). Sarlo dice que “los personajes de la novela sentimental expresan sin interrupciones todo lo que sienten. Se inventan nuevas modulaciones del amor y, por su abundancia, la novela sentimental es el género literario donde se expande y se consolida el sentimentalismo (9). Además, según a crítica argentina se pone a disposición de los lectores una cultura y estética afectiva: “La consciencia afectiva, los movimientos pasionales del alma, los conflictos sentimentales, las cualidades de los objetos y las personas que merecen ser amados, son ofrecidos al público como la codificación de un tipo de emoción que la novela expande, vuelve fascinante y propone como modelo de sentimentalidad” (18).

Vargas Llosa y Arguedas, pero el motivo no solo será de temática amorosa y sentimental, se llorará por situaciones de injusticia, vergüenza, frustración. Es decir, será una “cultura del llanto masculino” por razones que otorgan una densidad histórica, cultural y política a los textos.

El cuento se narra desde la tercera persona, pero desde la perspectiva de Miguel. Este posicionamiento genera una complicidad afectiva y solidaria del lector con la causa de Miguel, el héroe que se jugará la vida por el amor de una joven. Existe un componente afectivo que mueve no solo a los personajes sino también a los lectores: “The emotionality of texts is one way of describing how texts are ‘moving’, or how they generate effects” (Ahmed 13).

Miguel va al encuentro de “los pajarracos” a un bar para poner en marcha su plan. El encuentro decantará en un reto cuyo vencedor podrá enamorar a la joven sin rival de por medio. El relato empieza a gestionar una disputa entre Miguel y Rubén que los lleva a iniciar un desafío sostenido en el que Miguel tiene todas las posibilidades de perder. Singer señala que uno de los rasgos de la “situación” es la contraposición de dos voluntades que chocan irremediamente. Precisamente, este relato, y la mayoría que conforma *Los jefes*, es de disputa adolescente, es reconocible esas dos voluntades que pugnan por no renunciar al amor de Flora.

Primero, Miguel reta a Rubén a resistir más los embates del alcohol. Después de varias cervezas de por medio, “los pajarracos” deciden que es un empate. Luego, dejándose llevar por las cervezas y el orgullo masculino, deciden, sin mucho sentido común, ir a nadar para ver quién es más rápido y resistente en las aguas de un Pacífico invernal. Jorge Eslava, en *Adolescentes en la ciudad: una visión de la narrativa peruana del siglo XX*, señala que Vargas Llosa a diferencia de Ribeyro, en sus cuentos, “el adolescente de Vargas Llosa está definido por su acción. Será la exteriorización del comportamiento la que otorga un carácter distintivo y revela la identidad de sus personajes” (110). Efectivamente, para el análisis que se propone en este libro será fundamental

la lectura de las acciones, más que lo que se piensa o medita, para ir delineando la identidad masculina de los personajes. Esta lógica de llevar al límite la acción de los adolescentes y hombres obedece al *afecto melodramático* que como tal no solo decanta en dicha fijación por las acciones, sino al desborde de afectos que empiezan a circular por dichas acciones que mueven a los personajes. Otro rasgo del melodrama que señala Singer es el “sensacionalismo”: “defined as an emphasis on action, violence, thrills, awesome sights, and spectacles of physical peril” (48). Este rasgo que Singer menciona en relación con el melodrama norteamericano, Bush (2014) también lo reconoce en el melodrama latinoamericano y que puede hacerse extensivo a los cuentos de Arguedas y Vargas Llosa:

Latin American melodrama’s characters are constantly in action, rarely paralyzed even when torn asunder by inner monologues or fraught with nagging doubt. Unlike tragedy, which assumes that there is no escape from a catastrophic fate, the protagonists of Latin American melodrama continue to fight the good fight. (30)

El espacio social representado en el cuento es el distrito de Miraflores de la década de 1950²⁶. En este pequeño universo costeño de criollos privilegiados, existen figuras masculinas que muchos aspiran a ser o al menos intentan modelarse a su imagen y semejanza. Uno de ellos es Rubén, parte del grupo de amigos y rival de Miguel; el otro es el Conejo Villarán²⁷. Ambos son eximios nadadores y han cosechado laureles y popularidad que aquilata su masculinidad adolescente. Rubén y el Conejo Villarán irradian esa aura de chicos populares por sus habilidades acuáticas. En contraste con el espacio sociocultural andino de *Agua*, regido bajo un sistema de haciendas, donde la masculinidad con cuotas de poder expandible es la dominante de los terratenientes, en el mundo urbano de Los *jefes*, la posición jerarquizada puede ser abiertamente disputable y puesta en

²⁶ Espacio tan caro y trajinado por otros narradores urbanos de esos años como Julio Ramón Ribeyro, Alfredo Bryce Echenique o Luis Loayza.

²⁷ Este último aparecerá también como personaje masculino mítico en *Los cachorros*, en confrontación secundaria con la imagen resquebrajada de Pichulita Cuellar, el personaje emasculado en la *nouvelle*.

cuestión con menos decibeles de violencia, no está de más recalcar que entre pares de una mismo enclave social y similitud racial. Resulta pertinente llamar a esta masculinidad como hegemónica. Las masculinidades hegemónicas, según Kaufman, es la corrientemente aceptada, es un modelo aspiracional, se suele establecer si existe alguna correspondencia entre el ideal cultural y el poder institucional. Es asumida de manera compleja en relaciones armoniosas y no armoniosas con otras masculinidades. Además, de acuerdo a Connell (1997): “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” (39). En “Día domingo”, Miguel, herido en su orgullo, disputa el sitio privilegiado a Rubén. Miguel pone en duda sus laureles: “Ganaste porque tu padre es presidente de la Federación, todo el mundo sabe que hizo trampa, descalificó al conejo Villarán, sólo por eso ganaste” (81). Como se irá viendo a largo de los capítulos, en las relaciones entre hombres graficadas en las obras de Arguedas y Vargas Llosa, la masculinidad hegemónica es punto de referencia difícil de eludir: es encarnada por un grupo muy limitado de hombres en contraste a un grupo más numeroso que intenta asirla con mucho empeño, contradicción, odio y dolor emocional. Aquellos que buscan asumirla pueden ser inscritos dentro de una masculinidad subalterna. Miguel, desde aquella posición subalterna, como las que ocupaban Juan, Kutu, Pantaleón o Ernesto en *Agua*, intentará seguir minando esa posición privilegiada de Miguel tanto en el bar como en el mar. El pretexto que gatilla la disputa es evitar el encuentro entre Rubén y Flora, sin embargo, a lo largo del relato la presencia y afectos sobre esta irán siendo relegados a un segundo plano. El foco central del relato terminará girando sobre las disputas, afectos y códigos masculinos entre pares. El propio entramado narrativo melodramático no resolverá al final el amorío de los adolescentes con Flora, sino que solo alcanzará a llegar a la resolución de la disputa. Sobre los diferentes enfrentamientos

que se representan en el relato, Salazar Bondy señala que se pasa de lo baladí a lo trascendental. En realidad, el enfrentamiento desde el inicio resulta trascendente, pues traza, de un lado, la “situación” y el “sensacionalismo” del relato, de otro lado, el recorrido de la constante puesta a prueba de la virilidad y hombría de los contendores, en especial de Miguel.

El impetuoso Miguel establece una serie de retos con los que intentará poner a prueba sus propias destrezas de hombre adolescente frente a su rival. El grupo de amigos, similar al grupo de Pichulita Cuellar en *Los cachorros*, está conformado por Francisco, El Melanés, Tobías, el Escolar y Rubén. Los amigos sospechan lo que hay detrás en la llegada inesperada de Miguel al bar. Al verlo llegar a Miguel, muestran una expectativa digna de atestiguar: “después de un instante de sorpresa, se volvían hacia Rubén, los rostros maliciosos, excitados” (74). Sharon Bird dice que el encuentro de hombres en un bar es propicio para la emergencia de algunas características negativas de la masculinidad hegemónica: desapego emocional, competencia y objetivación sexual de la mujer. Efectivamente, en “Día domingo”, se reconocen estas tres características. En especial, la competencia que mueve la acción al límite será un rasgo distintivo del relato que hace posible el despliegue la acción de los personajes.

Miguel muestra más tino y soltura para interactuar en espacios donde solo interactúan hombres. Un término acuñado por Eve Sedwick (1985) para hablar de relaciones exclusivas entre hombres es homosocialidad. Bajo un sistema de género que condena la homosexualidad, los hombres, a diferencia de las mujeres, se encuentran más constreñidos y limitados para establecer relaciones con miembros de su mismo sexo. Sedgwick apunta: “in a society where men and women differ in their access to power, there will be important gender differences, as well, in the structure and constitution of sexuality” (8). Las mujeres pueden crear más fácilmente nexos para mostrar sus afectos; en el caso de los hombres es diferente, para caracterizar esa diferencia Sedgwick

propone el término “homosocialidad” que no es lo mismo que homosexualidad, el primero alude ampliamente a “social bonds between persons of the same sex” (1). En el encuentro en el bar, se deja notar que Miguel ha interiorizado de mejor manera los modos para interactuar con hombres, a su vez, se deja sentado implícitamente que ese aplomo desfallece en espacios donde se comparte con mujeres. Cuando Miguel llega al bar donde los esperan sus pares: “Recuperó el aplomo de inmediato: frente a los hombres sí sabía comportarse” (74). En contraste, aquel aplomo se evanesce durante la torpe declaración de amor a Flora.

El ritual masculino alrededor del alcohol en la pulpería será pieza clave en el relato. Miguel invita: “-Cuncho, bájate media docena de Cristal -dijo Miguel” (76). Dicha invitación le genera el reconocimiento instantáneo de los pares: “Eres un verdadero pajarraco -afirmó Francisco.-Sucio, pulguiento -agregó el Melanés-, sí señor, un pajarraco de la pitri-mitri” (76). “Los pajarracos” hablan sobre los temas que usualmente se suele desplegar en grupos homosociales: “Escucharon al Melanés referir historias sexuales, crudas, extravagantes y afiebradas y se entabló entre Tobías y Francisco una recia polémica sobre fútbol” (76). O simples anécdotas de triunfos o travesuras cotidianas como la contada por el Escolar que hurta las llaves de un colectivo. “Día domingo” enciende los reflectores para dejar ver con suma claridad la relación entre masculinidad y alcohol. Si Flora, en un inicio, gatilla la disputa entre los dos adolescentes, será el alcohol el que lubrique aquella disputa hasta llevarla a picos sensacionalistas que remarcan las dos voluntades opuestas en confrontación. Richard de Viesser y J. A. Smith sostienen que el alcohol es una sustancia que se usa para la construcción de la identidad masculina. Por ejemplo, a la vista de los pares, existe una relación directamente proporcional entre resistencia al consumo de alcohol y la calidad de la masculinidad.

Miguel pone a prueba Rubén luego que este decidiera partir: “Invito a todos [el almuerzo]

o a ninguno. Si se va Rubén, nada” (77). Miguel es consciente que el grupo presionará a Rubén para que permanezca y que este cederá a la presión. Esta es una marca más de esa habilidad para interactuar en espacios masculinos:

Ya has oído, pajarraco Rubén —dijo Francisco—, tienes que quedarte.
—Tienes que quedarte -dijo el Melanés—, no hay tutías.
—Me voy —dijo Rubén. (78)

Norma Fuller (2017) a partir de lecturas de Connell, Haywood, Mac An Ghail afirma que “Los grupos de pares son uno de los ámbitos más opresivos para la producción y regulación de las masculinidades” (12). Miguel, una vez más, intenta desacreditar su resistencia: “Lo que pasa es que está borracho -dijo Miguel-. Te vas porque tienes miedo de quedar en ridículo delante de nosotros, eso es lo que pasa” (78). Rubén replica: “-¿Cuántas veces te he llevado a tu casa boqueando? -dijo Rubén- ¿Cuántas te he ayudado a subir la reja para que no te pesque tu papá? Resisto diez veces más que tú” (78). Hugh Cambell identifica que el bar como una locación propicia para la masculinidad hegemónica, pues se promueve una relación jerárquica. Campbell descubre que en el bar, los hombres muestran disputas verbales y competencias de resistencia al alcohol. Estos dispositivos permiten a los hombres competir por un estatus social. En el caso de los jóvenes, nuevamente con De Viesser y Smith, el grado de consumo de alcohol no solo es marca de masculinidad, sino que los hombres abstemios son vistos como no suficientemente hombres.

La presión sobre la hombría de su rival hace que este termine aceptando el primer reto:

—Resistías -dijo Miguel—. Ahora está difícil. ¿Quieres ver?
—Con mucho gusto -dijo Rubén— ¿Nos vemos a la noche, aquí mismo?
—No. En este momento —Miguel se volvió hacia los demás, abriendo los brazos:
—Pajarracos, estoy haciendo un desafío. (78)

El desafío que propone Miguel sigue girando alrededor del elemento que convoca a los encuentros entre hombres: el alcohol. El “quién bebe más” es la consigna dada para dar un ganador, pero sobre todo para poner a prueba la masculinidad. Miguel anhela demostrar al resto y a sí mismo

que es más hombre que el rival que intenta arrebatarse la posibilidad de concretar su historia de amor con Flora. Intenta alcanzar y arrebatarse el sitio hegemónico que Rubén posee. La apuesta consiste en beber tres botellas de cerveza mientras comen los platillos que Miguel invitó a todos. Miguel no se siente seguro de su resistencia: “bebía después de cada bocado y procuraba mostrar animación, pero el temor de no resistir lo suficiente crecía a medida que la cerveza depositaba en su garganta un sabor ácido. Cuando alcanzaron las seis botellas, hacía rato que Cuncho había retirado los platos” (78).

Un hombre no solo debe serlo, sino fundamentalmente parecerlo. Luego de terminadas las tres botellas, Rubén va por tres más para continuar con la contienda, pero Miguel no puede contener los vómitos y escapa dirección al baño: “vomitó. Luego se lavó la cara, detenidamente, procurando borrar toda señal reveladora. Su reloj marcaba las cuatro y media. Pese al denso malestar, se sintió feliz. Rubén ya no podía hacer nada. Regresó donde ellos” (79). En parte, Miguel ha logrado su cometido, no ha sido derrotado en la demostración de su virilidad, la resistencia de su organismo al alcohol, y ha podido evitar el encuentro entre Flora y Rubén. A pesar de ello, cada palabra y cada gesto implican una disputa:

Rubén dice: —¿Te rindes, mocoso?

Miguel se incorporó de golpe y empujó a Rubén, pero antes que el simulacro prosperara, intervino el Escolar. (79)

El grupo de pares evita una confrontación directa y salomónicamente otorgan el empate en la competencia. Ante el reclamo de Rubén, estos replican: “No eres un campeón tomando cerveza -subrayó el Melanés-. Sólo eres un campeón de natación, el trome de las piscinas” (80). Los amigos reconocen, no sin cierta envidia, los logros que dan prestigio masculino a Rubén. Esta destreza, altamente valorada en el espacio social en el que interactúan, lo coloca en una posición de hegemonía frente al grupo de pares: “Ya sabemos, maravilla -dijo el Escolar-. Has ganado un

campeonato de natación. Y todas las chicas se mueren por ti. Eres un campeoncito” (80).

Miguel y Rubén se enfrascan en una discusión que decanta en el desafío final. La honra herida de Miguel no se ha aplacado con las pequeñas victorias que ha conseguido frente a su rival. Más bien, vuelve a poner en duda la hegemonía de su rival en disonancia incluso con lo que el grupo de amigos piensa:

Este no es campeón de nada -dijo Miguel con dificultad. Es pura pose.
—Te estás muriendo -dijo Rubén—. ¿Te llevo a tu casa, niñita?
—No estoy borracho -aseguró Miguel—. Y tú eres pura pose.

Miguel no es capaz de verbalizar la razón de su molestia, más bien, es Rubén quién traerá a colación la disputa primera, el cortejo de ambos a Flora: “-Estás picado porque le voy a caer a Flora -dijo Rubén-. Te mueres de celos. ¿Crees que no capto las cosas?” (80). Este hecho, la develación del triángulo por parte de Rubén, a pesar de que Miguel quería mantenerlo en un plano íntimo mueve la competencia hacia otro nivel y dinámica.

2.2.2. De la tierra al mar: Triangulación amorosa en un barrio limeño

René Girard propone los conceptos “triángulo de deseo” y “deseo mimético” para entender los lazos afectivos y los deseos que se juegan en una relación. Para Girard, el “triángulo de deseo” explica la unidad básica de una pareja que no es una relación de dos sino de tres. Otro concepto importante es el de “deseo mimético” como parte de la dinámica afectiva que se establece: el deseo que es provocado por el deseo del rival más que por el deseo al objeto amado en sí mismo: “Triangular desire is the desire which transfigures its object” (17). La triangulación afectiva en “Día domingo” se diseñará a partir de los recursos melodramáticos que mencioné en el apartado anterior.

En el pasaje que da inicio al cuento, Miguel decide declarar torpemente su amor a Flora, luego de saber que ella se verá con Rubén: “—Flora —balbuceó—, he esperado mucho tiempo

este momento. Desde que te conozco solo pienso en ti. Estoy enamorado por primera vez, créeme, nunca había conocido una muchacha como tú” (71). Este amor adolescente que no ha podido ser verbalizada hasta ese momento es transmitido al saber de la presencia de un tercero, a su vez, intensifica el afecto que Miguel está depositando en Flora, y moviliza el ímpetu del personaje: “La temida imagen de Flora y Rubén juntos, le dio valor, y siguió andando” (74).

Eve Sedgwick (1985) retoma el concepto de Girard para hablar de “triángulo erótico”. Sedwick dice que el nexo no solo es significativo entre los rivales y el objeto de deseo, sino entre los rivales mismos: “the bond that links the two rivals is as intense and potent as the bond that links either of the rival to the beloved” (21). El “triángulo erótico” que será una dinámica central en *La ciudad y los perros*, como se verá en el segundo capítulo, encuentra un primer esbozo menos sofisticado en “Día domingo”. La triada Miguel-Flora-Rubén forma un triángulo sobre el cual el foco de atención marca fundamentalmente la participación y la interacción homosocial heterosexual entre Miguel y Rubén. Flora permanecerá como un sujeto de poca voluntad en gran parte del cuento. La noción de masculinidad hegemónica de Connell (1987) destaca las relaciones de poder en un doble nivel: uno interno que se establece entre hombres (hegemonía interna) y otro externo que se da entre hombres y mujeres (hegemonía externa). Miguel y Rubén ejercitan ese poder masculino externo sobre Flora. Ella será más motivo que presencia y la única decisión que toma es su indecisión para contestarle a Miguel. Esta pasividad se ve reforzada por la decisión que toman los personajes masculinos sobre su destino. Un vaso comunicante se establece con el similar rol de Justina en “Warma kuyay”, uno de los cuentos de *Agua*. Al igual que con Justina, son los hombres las que se las disputan o autorizan el acceso a ella²⁸. Esta autorización sobre el acceso al

²⁸ En “Warma kuyay”, Kutu ofrece entregársela a Ernesto, pues sabe de la atracción sexual que aquella provoca en el adolescente. En la terrible situación de violaciones que padece Justina por el Principal, Kutu no tiene poder alguno de impedirlo. El capital masculino del Principal es superior; sin embargo, Kutu puede autorizar la transacción de Justina

cuerpo de una mujer, en este caso Flora, sellará el pacto entre estos dos pequeños hombres al final del relato. Dicho de modo simple, Flora será el trofeo erótico, objeto valioso y como tal inanimado, al fin y al cabo, que se disputan dos sujetos con plena voluntad. Una vez más con Bird, los hombres utilizan el desapego emocional durante las competencias para objetivizar a las mujeres: “[m]en often compete with one another in efforts to gain the attention and affections of women and in boasting their sexual exploits” (128). En síntesis, ninguno de los dos, especialmente Miguel, repara sobre los deseos de Flora y lo que ella decidirá más adelante. Dicho de otro modo, su lugar de objeto y la distancia emocional que ambos establecen con ella hace que ellos mismo decidan el futuro amoroso de la adolescente.

En el relato se va decantando que la relación y los nexos afectivos entre hombre resulta más significativos que la relación que los dos pares de hombre establecen con la mujer en disputa. Miguel toma la decisión y el valor de decirle a Flora lo que siente a partir de saber que Rubén también la pretende. Su necesidad afectiva de ser correspondido se intensifica cuando surge un tercero en el binomio, a su vez, y esto es más importante, el vínculo entre los hombres también se hace más intenso, claro que no necesariamente en un sentido positivo, aunque al final lo será. En otras palabras, en una primera instancia, lo que mueve con pasión y determinación a este joven amante son los afectos del amigo por el mismo objeto de deseo. En una segunda instancia, ese sentimiento se vuelca hacia aquel. Su mira y su energía afectiva cambian de receptor para hacerse obsesiva la figura de Rubén: “Ahora. Al llegar a la Avenida Pardo. Me atreveré. ¡Ah, Rubén, si supieras como te odio. Y la noche anterior había llorado, por primera vez en muchos años, ¡al saber que se preparaba esa innoble emboscada!” (70). El odio, a diferencia del proyecto de *Agua* en el cual es irreductible, se transforma en otra emoción conciliadora en el epílogo. Una diferencia

como un objeto que le pertenece. En estas relaciones, entre hombres dominantes y subalternos, siempre existirá una posición más degradada que recae en las mujeres indígenas.

sustantiva: es una emoción no marcada por un antagonismo basado en la clase y la raza como en Arguedas, aquí son dos chicos blancos de clase alta urbana cuyo efecto se ve movilizadado por una coyuntura particular, privada, una disputa amorosa y no tiene una sedimentación histórica de antagonismos. Ahmed señala que: “What is at stake in the emotional intensities of love and hate, then, is the production of the effect of likeness and unlikeness as characteristics that are assumed to belong to the bodies of individuals” (52). En “Día domingo” el disgusto que siente Miguel por Rubén tiene que ver por el gusto que tiene este por Flora y que es correspondido por aquella. A partir de las lecturas que se han hecho del melodrama, como las de Gawelti, Nowell-Smith o Gerould, Bush (2014) señala que hay un amplio rango en la estructura ideológica del melodrama, que puede ir desde una ideología burguesa hasta revolucionaria. Precisamente, “Día domingo” puede ser enmarcado dentro de las coordenadas de un melodrama burgués donde no se produce ninguna lucha de clases ni se cuestiona el orden social establecido; por el contrario, en Arguedas desde el inicio su *afectividad melodramática* obedece a un carácter ideológico revolucionario.

La energía afectiva de Miguel, intensificada por develamiento del triángulo, lo mueve a llevar todo vínculo con Rubén hacia la competencia. En términos de Michael Messner quien analiza la construcción de la masculinidad en los deportes señala: “Masculine identity construction centered not only on winning [...] game, but also using competition to declare who is the real ‘man’” (116). En gran parte del relato, Miguel borra de su mira la imagen de Flora para hacerse obsesiva la figura de Rubén: “Un rato después contemplaba el lugar donde había desaparecido la frágil figurita celeste, bajo el arco majestuoso de los ficus de la avenida. Era simple competir con un simple adversario, pero no con Rubén” (73).

La competencia entre estos dos adolescentes llegará a su clímax con la competencia de nadado en la playa debajo de los acantilados. El cambio de escenario es notorio: de un espacio cerrado

como el bar, donde lo que primaba era lo que se hacía con el lenguaje verbal, a un espacio abierto y natural, húmedo y fluido, en donde primará ante todo el uso de la energía corporal, la virilidad en su más pura performance, claro que gatillado por el arrojo de la hombría. Para que el duelo se haga posible tiene que volver a primer plano el triángulo. Ante la provocación de Miguel, que pone en duda los laureles deportivos de Rubén, este lo reta: “-En la playa -dijo Rubén-. Ahora mismo. -Eres pura pose -dijo Miguel” (81). Miguel recién aceptará el reto cuando Rubén le dice: “Si ganas -dijo Rubén, te prometo que no lee caigo a Flora. Y si yo gano, tú te vas con la música a otra parte” (81). En última instancia, para hacer posible el reto y cumplirlo a cabalidad, ya no interviene el alcohol, sino la presión de los pares: “Cuando un pajarraco hace un desafío, todos se meten la lengua al bolsillo -dijo Melanés-. Vamos a la playa. Y si no se atreven a entrar al agua, los tiramos nosotros” (82).

A partir de este último y decisivo reto, el cuento se tiñe de un carácter heroico y asistimos al clímax de la acción melodramática con los usos nuevamente de la “situación” y el “sensacionalismo”, y se suma y se enfatiza la polarización “fuerte/ débil” en cuanto a la constitución física de los personajes y sus destrezas corporales: un joven ebrio, sin galardones ganados en el nado, torpe con las mujeres, se enfrenta a un eximio nadador, mejor bebedor y conquistador:

Al bajar por la Diagonal, cruzaron a dos muchachas. Rubén se inclinó, ceremonioso.

—Hola, Rubén —cantaron ellas, a dúo.

Tobías las imitó, aflautando la voz:

—Hola, Rubén, príncipe. (83)

Sin embargo, al llegar a las orillas del Pacífico, Rubén no está totalmente convencido de llevar a cabo la competencia:

—Me voy si éste se rinde —dijo Rubén.

—¿Quién habla de rendirse? —repuso Miguel—. ¿Pero qué te has creído? (84)

El ejercicio de la hombría se termina imponiendo²⁹. A su vez, vuelve a jugar un rol importante el alcohol. La bebida potencia atributos culturalmente dados a la masculinidad, pero también debilita otros: “while it reduces aspects like, decisiveness, interpersonal relationships, intellectual/logical thinking, competitiveness and physical strength, it also increases levels of risk taking, self-confidence, not easily giving up, feeling of superiority and bravery” (Norwegian Church Aid, 48). La competencia marina es signo, de un lado, que toda la collera toma riesgos temerarios, de otro lado, en los participantes se experimenta un exceso de confianza, no se rinden con facilidad, incluso cuando uno de ellos parece desistir, y se experimenta un sentimiento de superioridad y valentía.

Con el aval de los muchachos de la collera, se lanzan a las frías aguas del mar. El relato marca la oposición melodramática de las destrezas, de un lado, de Rubén se marca: “sus brazos aparecían y se hundían entre un burbujeo frenético y sus pies iban trazando una estela cuidadosa y muy veloz” (85). De otro lado, el nado torpe de Miguel: “No recordaba que es preciso aflojar el cuerpo y abandonarse, dejarse llevar sumisamente a la deriva, bracear sólo cuando se salva una ola y se está sobre la cresta, en esa plancha líquida que escolta a la espuma y flota encima de las corrientes” (86). Luego de una tranquila travesía, empiezan a sentir los rigores del frío y los reclamos de sus organismos agotados por el licor. A pesar del agotamiento continúan. El narrador nuevamente establece un contrapunto. Las habilidades de Rubén: “A cada brazada veía con un ojo a Rubén, nadando sobre la superficie, suavemente, sin esfuerzo, sin levantar espuma ahora, con la delicadeza y la facilidad de una gaviota que planea” (87). Mientras Miguel trae a su memoria a la

²⁹ Si en “Los escoleros” la competencia es con el Wikullo o el “Cuchimansay”, aquí se juega un ejercicio de similar característica, pues existe el prerrequisito de dominar un arte en el que se encuentra muy involucrado el cuerpo. No obstante, en “Día domingo” no hay entrenamiento de por medio y aprendizaje. Simplemente ambos tratan de demostrar algo que ya son, y no que van a ser, al menos eso es lo que intenta proyectar Rubén.

joven que pretende para poder seguir su tortuosa y torpe travesía:

quería recordar únicamente el rostro de Flora, el vello de sus brazos que los días de sol centelleaba como un diminuto bosque de hilos de oro, pero no podía evitar que, a la imagen de la muchacha, sucediera otra, brumosa, excluyente, atronadora, que caía sobre Flora y la ocultaba, la imagen de una montaña de agua embravecida. (87)

Sin embargo, la imagen de la adolescente se oculta y se pierde detrás de la infinidad del mar. En ese espacio acuático, solo es posible el binomio entre Rubén y Miguel, y las penurias que ambos comparten en el agua para resguardar su endeble masculinidad que reposa en sus jóvenes y trémulos cuerpos: “Todo el frío de su cuerpo parecía concentrarse en las pantorrillas, sentía los músculos agarrotados, la piel tirante, el corazón acelerado. Movi6 los pies febrilmente. Estaba en el centro de un círculo de agua oscura, amurallado por la neblina” (88). Miguel se siente perdido y está dispuesto a firmar su derrota, pero solo lo dice para sus adentros: “No llego a la orilla solo, se decía, mejor estar cerca de Rubén, si me agoto le diré me ganaste pero regresemos” (89). Y continúa avanzando hasta que alcanza a Rubén, este, a pesar de su mayor destreza, también ha empezado a sentir el rigor de la competencia: “la distancia que lo separaba de Rubén había disminuido y eso lo serenó. Poco después lo alcanzaba; estiró un brazo, cogió uno de sus pies. Instantáneamente el otro se detuvo. Rubén tenía muy enrojecidas las pupilas y la boca abierta” (89). Miguel no dice lo que siente y piensa, antes, decide seguir llevando al límite la disputa:

¿Estás muy cansado? —preguntó Rubén.

—¿Yo? Estás loco. Sigamos.

Inmediatamente lamentó esa frase, pero ya era tarde, Rubén había dicho “bueno, sigamos”. (90)

A los pocos minutos empieza a sentirse realmente perdido y llama a Rubén para que lo rescate, sin embargo, el que está realmente en peligro resulta siendo aquel. El orgullo masculino se ha quebrado y al mismo tiempo el triángulo para sellar una alianza de alta carga homosocial: “y entonces sintió los gritos enloquecidos de Rubén, muy próximos, y volvió la cabeza y lo vio, a

unos diez metros, media cara hundida en el agua, agitando un brazo, implorando: "¡Miguel, hermanito, ven, me ahogo, no te vayas!" (90-91). Acorde al registro melodramático del relato, se invierten los papeles, el fuerte se hace débil y el débil fuerte: "Quedó perplejo, inmóvil, y fue de pronto como si lo desesperación de Rubén fulminara la suya, sintió que recobraba el coraje, la rigidez de sus piernas se atenuaba" (91). Rubén ha sufrido un calambre en el estómago, grita por ayuda: "¡Me voy a morir, sálvame, Miguel! (91).

Miguel va a su rescate: "Sostenía a Rubén con una mano, con la otra trazaba círculos en la superficie. Respiró hondo por la boca. Rubén tenía la cara contraída por el dolor, los labios plegados en una mueca insólita" (91). Se borran definitivamente las diferencias que se habían marcado durante todo el relato y aparece la solidaridad de pares: "-Grita, hermanito -repitió Miguel-. Trata de estirarte. Voy a sobarte el estómago. Ya falta poco, no te dejes vencer" (92). Un contacto corporal inevitable se produce: "Su mano buscó bajo el agua, encontró una bola dura que nacía en el ombligo de Rubén y ocupaba gran parte del vientre. La repasó, muchas veces, primero despacio, luego fuertemente, y Rubén gritó: '¡no quiero morirme, Miguel, sálvame!'" (92). Si a lo largo del relato, la encarnación de una masculinidad hegemónica ha sido jugada en el terreno de la competencia, que permite ganar estatus en oposición a otro, ahora se relación se dinamiza a partir de la cooperación. Steven L. Arxer sobre la cooperación entre hombre dice:

Cooperation, on the other hand, emphasizes similarity among individuals as a strategy to achieve a group goal. In highlighting similarities between individuals, cooperation offers the opportunity to break down boundaries that segregate masculinity and femininity. (...) however, that the theme of cooperation was a strategic platform used by men to increase their status over women and other men. (412)

En "Día domingo", la cooperación termina con la disputa que ha marcado la relación de Rubén y Miguel durante aquella tarde. El cuidado sobre el otro, incluido la manipulación del cuerpo para aliviar, son marcas más dadas a la feminidad. En estas circunstancias es que se termina

aquilatando definitivamente la masculinidad de Miguel, que no había alcanzado ni durante la prueba de alcohol ni en los insultos proferidos contra Rubén ni en el primer tramo de su lucha en el mar: “Y siguió nadando, sin detenerse un momento, cerrando los ojos a veces, animado porque en su corazón había brotado una especie de confianza, algo caliente y orgulloso, estimulante, que lo protegía contra el frío y la fatiga” (92). Dicho de otro modo, salvando a su rival en un acto de cooperación entre hombres, se consolida una masculinidad de largo alcance que quedará impregnado en su memoria de hombre por hacer. Además, el binomio homosocial se ha consolidado y ha clausurado definitivamente el triángulo con Flora. Este binomio quita al relato el cariz pleno de sentimentalidad heterosexual y enfatiza el afecto entre hombres. Un giro que se irá haciendo presente en las narraciones de Vargas Llosa ese ese doble movimiento de entrada y salida de las formas melodramáticas:

—¿Estás mejor?

—Sí, hermanito, ya estoy bien. Salgamos

Una alegría inexplicable los colmaba mientras avanzaban sobre las piedras. (93).

A pesar de ser derrotado, Rubén conserva cierto halo de masculinidad al haber sobrevivido. Es interesante destacar cómo se establece una diferencia incluso con el resto de “Los pajarracos” que ocupan el lugar que usualmente es exclusivo de las espectadoras: “Al poco rato vieron las aristas de los acantilados, el edificio de los baños y, finalmente, ya cerca de la orilla, a los pajarracos, de pie en la galería de las mujeres mirándolos” (93). Rubén le pidió entonces a Miguel que no contara nada, pero admite ante el grupo de pares que ha sido vencido por Miguel. Miguel honra su amistad y guarda el secreto, sellándose una alianza masculina en el que la honra del compañero ha sido puesta en buen resguardo³⁰. Entonces, una vez más, la cooperación entre ambos

³⁰ Rolland Forgues (2009) nota la relación tensa e irregular entre adolescentes en el cuento “Los jefes”. El narrador y Lu pasan por momentos de disputa y final reconciliación en el que las emotividad y sensibilidad afloran: “Cada héroe, cada cual a su turno, reconoce la victoria del otro aceptando, por lo mismo, su propia derrota” (51). El pasaje de

ha servido para que, de un lado, Miguel marque un hito al alcanzar la masculinidad hegemónica, de otro lado, la palabra de honor hace que la masculinidad de Miguel no se vea mellada. Además, la cooperación hace que se selle el contrato con respecto a la disposición sobre el capital que encarna Flora como objeto de deseo. Sobre este cuento, Salazar Bondy (2011) acota: “La prueba es insensata, pero en ella esos muchachos alcanzan el plano de la grandeza, no sólo por su modo de emprenderla, sino también por el perdón y la amistad que prevalecen a la postre” (40). Efectivamente, la amistad es saldada a partir de un acto cooperativo en un espacio altamente homosocial y donde se jugaron complejos mecanismos de la masculinidad. El Melanés, finalmente, verbalizará aquello que Miguel ya sabía muy bien mientras arrastraba a su amigo a la orilla: “Te estás haciendo hombre” (93). El cuento finaliza con la expectativa de ser alabado en el microuniverso miraflorentino, un espacio de clase media urbana y racialmente uniforme, y a espera de ver a Flora. El personaje femenino vuelve a posicionarse sobre el pedestal de los afectos de Miguel después de una alta carga de economía homosocial de orden heterosexual.

Elizabeth Badinter (1993) señala que los adolescentes en las sociedades tradicionales deben pasar por duros rituales de iniciación y deben estar siempre garantizando su status de hombría. El estado liminal, de tránsito, en el varón es mucho más difuso y complejo, pues las marcas biológicas no son tan claras como en las mujeres. El reto en “Un día domingo” funciona como un meridiano ejemplo de duro ritual de pasaje que termina determinando la masculinidad adolescente camino a su concreción adulta. Sin embargo, quizá más significativo sea la recurrente representación de códigos melodramáticos para narrar las complicidades, disputas y la intensidad afectiva entre hombres. Vargas Llosa acierta en los espacios en los que pone a sus personajes para dar rienda

reconciliación entre contendores es similar a la carga emotiva que atestiguamos en “Día domingo”: “Al sentir su mano entre las mías la noté suave y delicada, y recordé que era la primera vez que nos saludábamos de ese modo” (39).

suelta a esos significados. El espacio del bar, un espacio público, pero acotado y cerrado, es propicio, junto a la ayuda lúbrica del alcohol, para el despliegue de ciertas formas masculinas hegemónicas solo posibles en espacios homosociales: violencia verbal y velocidad e ingenio de respuesta, lenguaje obsceno, historias sexuales o de temeridad y aventura, y fundamentalmente, disputas concretas y competitivas para aquilatar el precio de la masculinidad de los pares. El mar, por el contrario, permite la asunción de un espacio más heterogéneo. De un lado el mar es aquel espacio para la disputa y la reconciliación, la competencia y la cooperación. Un espacio metafóricamente más fluido, en el que incluso se percibe un área de pasividad, a la orilla, para que los chicos asumen un rol de poca actividad, femenino, de admiradores. Si Américo Mudarra, en la referencia que ya se menciona al inicio, dice que *Los jefes* es un libro sobre la honorabilidad masculina, se puede afirmar que también es un libro sobre los afectos entre hombres con una dosis alta de acción melodrama.

Los jefes, sin lugar a duda, es un conjunto orgánico donde se acentúan ideas reiterativas que parecen obsesionar al autor y que son llevadas a la ficción desde una *afectividad melodramática* que se expresa en diseños narrativos como el relato sentimental y el melodrama en su forma folletinesca. Una muestra es la realización de una situación límite, un duelo dado también en “El Desafío”. Incluso no es descabellado afirmar que “Día domingo” podría haberse titulado el “Desafío” y no habría incongruencia alguna con lo narrado. Sin embargo, quizá mucho más significativo que la cara competencia es la representación del desborde afectivo que se prodigan entre hombres. La resolución de “Día domingo” es muestra del afecto y la reconciliación entre pares que sintomáticamente posibilitará el allanamiento de la relación entre Miguel y Flora.

La experiencia y experimentación de Vargas Llosa con el melodrama y sus géneros afines como la radionovela, el bolero y el cine, lo lleva a un proceso de intermedialidad y profusión de

afectos que no tienen una dinámica homogénea a lo largo de su narrativa. Más bien, la *afectividad melodramática* de Vargas Llosa tiene fines diversos y me arriesgo a proponer una periodización:

- 1) Un primer momento de uso y prueba de recursos del melodrama con finalidad formal, es decir, uso de tono efectistas, acciones heroicas y afectivamente desbordadas, suspenso y sensacionalismo, que parece obedecer más a la construcción de relatos impactantes y llamativos que a la formalización de un sustrato ideológico que debata la condición nacional y las políticas de las identidades; sin embargo, sí presenta una visión rica y compleja sobre las masculinidades y las relaciones de género, en este periodo se encontraría los cuentos de *Los jefes*;
- 2) Otro momento en el cual se sigue explotando los recursos melodramáticos, pero para defender, esquematizar una visión de mundo sobre temas más cercanos a la complejidad de las identidades y las relaciones de poder en el Perú, aquí se ubicarían novelas como *La ciudad y los perros* y *Conversación en la catedral*;
- 3) Un último momento en el que parodia los recursos del melodrama, su cercanía con la radionovela y el cine, dicha parodia es usada para meditar el quehacer literario, es decir, posee un carácter metaliterario, aquí se encontraría *La tía Julia y el escribidor*, o su visión humorística de las políticas de la sexualidad en un sistema militar en *Pantaleón y las visitadoras*.

CAPÍTULO 3. CIUDADES, ESCUELAS, MUJERES Y PEQUEÑOS HOMBRES

Tanto Arguedas y Vargas Llosa trabajaron *Los ríos profundos* (1958) y *La ciudad y los perros* (1963) a partir de experiencias de adolescencia. Este arraigo biográfico de ambas obras fue hecho más explícito por parte de Vargas Llosa y la crítica alrededor de su primera novela que por Arguedas y la crítica en torno a su segunda novela. Sin embargo, Carmen María Pinilla acota que el padre de Arguedas decidió internarlo en el Miguel Grau de Abancay, el mejor colegio del departamento hacia la segunda mitad de la década de 1920. Este colegio era regentado por religiosos mercedarios de fuerte vocación adoctrinadora. Efectivamente, ambas novelas retratan sistemas educativos de jerarquía análoga. Militares y religiosos ejercen un disciplinado trabajo para educar a los internos a través de métodos violentos y coercitivos. Ambos sistemas buscan, en esa educación, forjar un tipo de masculinidad hegemónica cuyos códigos son el abuso de los más débiles, desde la violencia física y la violencia sexual, y avalan conductas divorciadas con los predicamentos y leyes diurnas que las sostienen. Además, en ambas novelas la ciudad es un escenario alternativo y complementario al espacio escolar en el cual centralmente giran las acciones: Abancay y Lima. Una equivalencia es fácil de poner en foco en cuanto al retrato de los personajes: Alberto/ Ernesto, Palacitos/ El esclavo, Lleras/ Jaguar. El *afecto melodramático* seguiría modelando la forma narrativa y expresividad afectiva de ambas obras. En el caso de Arguedas, será bastante intensificado en el primer capítulo de la novela para ir diluyéndose después; en Vargas Llosa el modo melodramático acompañará toda la composición de *La ciudad y los perros*. Sin embargo, un repertorio de emociones intensificadas aparece a lo largo de ambas novelas. El odio, como ya se vio en el capítulo anterior, la vergüenza y la culpa serán emociones que se emanarán en los textos.

3.1.Principales, curas, chicheras y adolescentes internos en *Los ríos profundos*.

Como se fue esbozando en la lectura de “Los escoleros” en el primer capítulo, uno de los ejes centrales de la obra de José María Arguedas es las tensiones y las relaciones de poder entre aquellos que lo detentan —hacendados, autoridades estatales y eclesiásticas— y los que lo padecen —usualmente mestizos y especialmente colonos y pongos indígenas. El modo expresivo que delinea estas relaciones es el del melodrama y la profusión de los afectos producto del *afecto melodramático*. Dicha diada, básicamente masculina, se irá haciendo más compleja en publicaciones posteriores. En *Los ríos profundos* (1958), se atestigua relaciones entre hombres, mujeres y adolescentes. El foco de atención es la dramática construcción masculina de Ernesto, el niño que camina hacia la adolescencia mientras atestigua y narra la violencia cotidiana de la ciudad y el colegio andino. Continuando con la línea de lectura trazada a lo largo de este trabajo, este capítulo intenta responder cómo se construye la masculinidad del Ernesto de *Los ríos profundos* bajo nuestro lente de afectividad melodramática; cuán diferente es este Ernesto de aquel esbozado en los cuentos y cuál es su reacción ante los abusos del poder hacendado. Para esta tarea, será importante prestar atención a la masculinidad de su padre en la confrontación con el Viejo en la apertura de la novela; luego la heroica empresa de las chicheras para enfrentarse al poder hacendado, finalmente, el enclave del colegio como escenario para las actuaciones del padre Linares —representante visible del poder y aliado de los hacendados— y los adolescentes internos: Ernesto, Lleras, Añuco, El peluca, Romero, Palacitos y Antero.

3.1.1. *El viejo, Ernesto y su padre: el viaje a una antigua confrontación*

El primer capítulo de la novela, “El Viejo”, posee una potencia expresiva y densidad de significados, aunque resulta un capítulo anómalo dentro del conjunto, pues podría ser leído como un relato autónomo con un programa narrativo y clímax resolutivo propio dentro de un espacio

cerrado e irreplicable. A diferencia del resto de la narración sucede en Cusco, ciudad que es el escenario del encuentro de antagonistas en la cual Ernesto y su padre están de paso³¹. Luego de este encuentro, el Viejo retornará a su hacienda de Apurímac; los primeros continuarán el viaje hacia Abancay. A su vez, ambos personajes adultos se diluirán: el Viejo no volverá a ser mencionado sino en las últimas páginas de la novela, y el padre en el tercer capítulo abandonará Abancay para solo ser evocado desde el abandono que angustia a Ernesto.

Por esta anomalía, este primer capítulo es el que más se conecta con los cuentos de *Agua*. Como se recordará, en aquel libro inicial aparecía el microcosmos de la hacienda y la clara y tajante oposición entre los hacendados y algunos indígenas hombres que fracasaban en su intento de enfrentarse a sus múltiples abusos y vejaciones. Aquel conflicto es visto desde la perspectiva furiosa de Ernesto, quien tomaba partido por el bando indígena e instaba a una muestra urgente de hombría. El mismo Arguedas habla de ese odio traslúcido en los cuentos y que he dado cuenta en el capítulo anterior: “*Agua* sí fue escrito con odio, con el arrebato de un odio puro, aquel que brota de los amores universales, allí, en las regiones del mundo donde existen dos bandos enfrentados con implacable crueldad, uno que esquilma y otra que sangra” (Cornejo Polar 1993: 211). En *Agua*, alcanzar a ser un hombre pleno era una obsesión para Ernesto, pues solo así cabía la posibilidad de derrotar la masculinidad dominante y aparentemente invencible de los Principales. Ernesto presionaba a los indígenas hombres para que les den muerte; sin embargo, estos carecían de la hombría necesaria para alcanzar tal fin.

En “El Viejo”, Ernesto es un narrador, testigo y a su vez protagonista que una vez más cuenta, de un lado, la disputa entre hombres adultos de desigual jerarquía y que, de otro lado, se

³¹ Para William Rowe el inicio en el Cusco es apropiado porque dicha ciudad fue la capital del imperio conquistado y, por tanto, “símbolo de la opresión, así como de la esperanza. Las piedras irregulares de las murallas incaicas son las edificaciones españolas levantadas encima, constituyen un emblema del conflicto histórico que le toca vivir a Ernesto” (73).

vale un lente melodramático³². El Viejo, como Don Braulio o Don Félix, es la encarnación de una masculinidad dominante, y su padre de una masculinidad subalterna. Connell (1997) define la masculinidad dominante como aquella que se sostiene a través de los medios de violencia. Para la socióloga, dos patrones se derivan de esta situación: en primer lugar, muchos miembros de grupos privilegiados usan la violencia para sostener una dominación que consideran privativa. Es decir, justifican sus modos a un derecho inherente a ellos. Los hombres dominantes se sienten autorizados por una ideología de supremacía. Segundo, la violencia llega a ser importante en la política de género entre los hombres y puede llegar a ser una manera de exigir o afirmar la masculinidad en luchas de grupo. Por el contrario, las masculinidades subalternas son “Toda versión de las masculinidades que no corresponda a la dominante o a la hegemónica, 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: 24). Además, “lo hegemónico [/dominante] y lo dependiente se definen y constituyen mutuamente (...) para poder definirse como un varón logrado, es necesario contrastarse contra quien no lo es” (Fuller 2001: 24).

A pesar de suceder en una ciudad importante como Cusco, la representación se reduce a una disputa privada en el espacio limitado de la casona del Viejo, donde se reproducen las relaciones de poder de la hacienda. En tanto microcosmos, la presencia de la diversidad de otros actores sociales, a excepción del pongo, está ausente, solo se menciona a un mestizo de “mirada casi insolente” (4). La presencia de este mestizo no es relevante, como sí lo será la presencia de las mestizas cuando el relato se traslade a Abancay.

³² Para Julio Ortega existe tres tipos de narradores en la novela: 1) el “yo” autorial, que responde a la escritura de un texto; 2) el “yo” testigo, que responde por la diferencia de una cultura, su rol está en ilustrar esa enunciación como “verdad” y precisa la denuncia; 3) el “yo” actor, que sostiene el relato, supone al niño protagonista, su función se cumple en la ficción (17). Ortega acota que estos narradores pueden llegar a interactuar simultáneamente y que los tipos de discurso (novela, informa, biografía) pueden desplazarse de uno a otro de los narradores (18).

El narrador vuelve a delinear negativamente la figura del principal, esta vez encarnado en el Viejo, un pariente que los desprecia y los humilla. El Viejo es un hacendado sumamente creyente que se arrodilla al frente de cada iglesia, en ese sentido, esta imagen anticipa la estrecha relación entre la iglesia y la hacienda que luego se desarrollará en el colegio con la presencia del padre Linares; dicho sea de paso, esta alianza clero/ hacienda no había sido desarrollada en *Agua*. El viejo es un hombre avaro y egoísta: “hacía podrir las frutas en lugar de dárselas a los indígenas que trabajaban en su hacienda” (3). Es descrito como un “Anticristo” (10) por Ernesto y su padre. El primero lo compara con el hacendado con el cual vivió años antes, una tenue línea de conexión se tiende con los cuentos de *Agua* a través de este símil. Nuevamente, bajo el paraguas de la polarización melodramática, el hacendado es representado como la encarnación del mal en su más puro estado, sin matices que complejicen la caracterización del personaje, como luego sí será el caso del padre Linares.

El padre de Ernesto y el Viejo se encuentran doblemente vinculados, además de parientes, el primero ha sido escribiente del segundo. El padre lo odia y su viaje al Cusco al parecer persigue como única finalidad “hundirlo”. Es un dato escamoteado por el narrador a través de qué recurso lo hundirá, cabe la posibilidad de imaginar que maneja información comprometedoras que incrimine al Viejo. Sin embargo, al finalizar el episodio, como sucedió con los hombres indígenas de *Agua*, la derrota del hacendado será un deseo más que una realidad. Una vez más, el repertorio de emociones transitará del odio, expandido en furia, a la frustración.

El Ernesto de la novela a diferencia del Ernesto de los cuentos no pone muchas expectativas en el hombre adulto, representado por su padre en este caso. Ernesto parece comprender que su amenaza no llegará lejos y también rehúye a jugar un papel activo en la confrontación: “Nosotros no lo necesitábamos. ¿Por qué mi padre venía donde él? ¿Por qué pretendía hundirlo? Habría sido

mejor dejarlo que siguiera pudriéndose a causa de sus pecados” (5). En ese sentido, el Ernesto de *Los ríos profundos*, en un inicio, muestra un cariz diferente al Ernesto de los cuentos de *Agua*. Como se menciona en el mismo texto, el Ernesto de la novela tiene una experiencia vital previa en la hacienda. Es pertinente asumir que ya ha vivido esas experiencias que marcan al Ernesto de *Agua* o, en todo caso, se podría inferir que resultan siendo los mismos.

El padre, más bien, es el que muestra el odio del Ernesto de los cuentos, pero como aquel su odio no se puede traducir en un enfrentamiento victorioso. Del padre se dice: “Él era arrebatado y generoso; había preferido andar solo, entre indios y mestizos, por los pueblos” (13). Es un cusqueño blanco de “ojos azules”, “manos blancas” y hermosa barba rubia” (84); pero desclasado, no es un hacendado sino un pequeño abogado de provincia sin arraigo, inestable y errante. Su identidad se caracteriza por sus ambigüedades: “Parecía vecino de una aldea; sin embargo, sus ojos azules, su barba rubia, su castellano gentil y sus modales, desorientaban” (27). Haciendo el cruce entre clase y género, su pobreza material y su estrecha relación con indígenas y mestizos ubican al padre dentro de una masculinidad subalterna que nunca alcanzará a subvertir el poder dominante de el Viejo. A pesar de que este le pide perdón, según palabras suyas, el plan inicial de hundirlo ha fracasado.

La contención emocional de Ernesto es rebasada cuando se va solidarizando con la situación del pongo sirviente del Viejo. Ernesto es testigo de una situación de explotación y su mirada sobre tal situación regresa una y otra vez a medida que el relato va caminando. Un rasgo de la descripción del pongo es la intensificación de la mirada sobre él que se va produciendo a medida que se van sumando los encuentros. En un inicio este es descrito de “apariencia frágil” (4); luego se recurre a un símil deshumanizante para describirlo: “Se inclinó como un gusano que pidiera ser aplastado” (11); se recalca su situación como la más subalterna en el enclave social: “A

nadie había visto más humillado que a ese pongo del Viejo” (12); finalmente su existencia aplastada: “el esfuerzo que hacía por apenas parecer vivo” (14). Esta particular intensificación despierta el odio en el Ernesto de la novela y lo aproxima al de *Agua*. En las coordenadas del relato melodramático, aparece el llanto tan presente en los cuentos analizados en el capítulo anterior y que nuevamente nos lleva como lectores a un pathos que busca la solidaridad: “No pude contener el llanto. Lloré como al borde de un lago desconocido” (11). Esta fijación en la situación del pongo, su masculinidad ubicada en el eslabón más subalternizado, y el acto de solidarizarse con aquel hace inevitable no pensar en el causante de tal situación. Tanto el pongo y el Viejo funcionan como espejos que se refractan simultáneamente la condición privilegiada de uno y denigrada del otro. Esta refracción despierta las emociones, luego la solidaridad, finalmente, el deseo de una justicia vengativa en Ernesto. Dicho de otro modo, más que la humillación de haberlos hecho dormir en la cocina y el fracaso del padre, lo que despierta el odio de Ernesto es la humillación de este hombre indígena, sin nombre, simplemente nombrado bajo la situación de explotación en la que se encuentra. Habiéndose desarrollado la mitad del capítulo, se produce el encuentro y el enfrentamiento entre Ernesto y el Viejo, una situación inusual en relación con los cuentos. Ernesto aprovechará el encuentro para desairarlo a través de una disputa llevada en un plano verbal y gestual:

—¿Cómo te llamas?— me preguntó el Viejo, volviendo a mirarme
(...)
—me llamo como mi abuelo, señor— le dije.
—¿Señor? ¿No soy tu tío?
(...)
—Es usted mi tío. Ahora ya nos vamos, señor —le contesté.
Vi que mi padre se regocijaba, aunque permanecía en actitud solemne.
(14)

Ernesto desaira al Viejo al no responder directamente a la pregunta y marca una distancia insalvable al romper el linaje con aquel, situación que no pasa por alto el Viejo. Como señala Julio Ortega, en una lectura de esta escena, se quiebra el sentido de parentesco que denomina un reconocimiento mutuo. Esta situación inquieta y pone en cuestión la posición de poder del Viejo: “Alarmado, pregunta por sí mismo, reclama ser definido no como ‘señor’ sino como ‘tío’, como autoridad familiar y como autoridad del habla” (Ortega 28). A su vez, esta ruptura parental acentúa o hace evidente el espacio sociocultural al cual Ernesto se adhiere desde una base fuertemente emocional que deja fluir su presencia a través del llanto, el indígena, sus intereses colectivos secularmente aplastados por los Principales.

Luego, cuando la incursión en el Cusco está por llegar a su fin, el odio se ha desatado completamente: “Yo esperé que apareciera un *huayronk’o* y le escupiera sangre en la frente, porque estos insectos voladores son mensajeros del demonio o de la maldición de los santos” (15). Este deseo maldiciente incluso se querrá traducir en un enfrentamiento corporal, como tanto lo ansiaba el Ernesto de *Agua*. Es decir, la afrenta de Ernesto anhela encontrar un segundo momento de consumación luego de la primera afrenta verbal. Ernesto mide la envergadura del cuerpo del Viejo y la posibilidad de derribarlo: “El Viejo era imperioso; pero yo le hubiera sacudido por la espalda: Y tal vez no habría caído, porque parecía pesar mucho, como si fuera de acero; andaba con gran energía” (15). Todas estas ideas, como en los adolescentes de *Agua*, permanecerán en el plano de la fantasía.

Si el pongo está emasculado a lo largo del capítulo al igual que el padre, el Viejo no solo muestra una hombría dominante, sino gran virilidad a pesar de su avanzada edad, parece de “acero”, tiene “gran energía”. Frente a este hombre, Ernesto como el Ernesto de los cuentos, de catorce años, no parece tener aún la envergadura física suficiente para vencerlo. Sin embargo, ya

muestra hombría, puesta en toda su dimensión en el pasaje deshonroso de intercambias palabras, pero aún le falta modelar esa virilidad que solo podrá quizá alcanzar cuando sea plenamente hombre. En ese sentido, el Ernesto de *Los ríos profundos* muestra una hombría que el Ernesto de *Agua* no poseía; además, nuevamente se deja ver con claridad la importancia de hacer explícito el capital masculino y su paquete de características y funcionamientos en el momento de mostrar los antagonismos de las identidades que nos definen como nación, una de carácter fuertemente patriarcal. Es decir, el alto valor de la identidad de género y sus dinámicas en la obra de Arguedas para retratar, *desde un afecto melodramático*, el antagonismo étnico y social entre mistis e indígenas, la presencia de la acción y que conduce a un paroxismo afectivo.

El primer capítulo de *Los ríos profundos* está íntimamente emparentado con los cuentos de *Agua* en tanto en el trasfondo ideológico-emotivo y su deuda con los recursos del melodrama. Ambos desarrollan un programa narrativo de similar estructura, motivación, conflicto y resolución. De un lado, se describe una situación de radical subalternidad encarnada en el pongo y una subalternidad intermedia de mayores recursos asumida por Ernesto y su padre, ambos son movidos por un odio visceral que se decanta en frustración; de otro lado, se esboza a un hombre de masculinidad dominante y sin aparentes resquebrajaduras ni matices de cariz melodramático que es afrentado, mas no derrotado. Ernesto, como el de los cuentos, transita de testigo a actor a partir de una postura solidaria con la situación del indígena, pero fracasa al no radicalizar el enfrentamiento, al igual que otros adultos hombres como su padre, Pantaleón o Kutu. El saldo de la performance de su masculinidad como la de su padre queda en deuda. Sin embargo, una red de afectos transita del interior del texto —solidaridad de mistis desclasados con indígenas— hacia el lector, quienes son interpelados desde la conmoción e idealmente llevados hacia la solidaridad empática a través del repertorio de emociones intensificados por la acción melodramática.

3.1.1. El padre Linares y las chicheras: masculinidades antagónicas

Cuando el relato se muda de escenario a Abancay, la construcción de la identidad de género y la identidad masculina en particular se abre a una mayor diversidad. Frente a dos polos moralizantes muy diferenciados y radicalmente opuestos y sin matices —los hacendados versus los indígenas o el viejo versus Ernesto y su padre—, en la ciudad se describen un gran número de hombres, jóvenes y mujeres de diferentes orígenes con mayores o menores cuotas de poder; a su vez se intensifican las interacciones sociales entre estos y estas, aunque siempre desde la tensión y la violencia de aquel que tiene el poder y aquel que lo pretende o lo padece.

La mirada de Ernesto sobre esta diversidad de personajes es ambigua y la postura que tome se carga de matices propios de la realidad. En otras palabras, las ampliaciones del universo espacial arguediano descrita por Cornejo Polar (1997) —de la hacienda al pueblo, de este a la ciudad y de esta a la nación— hace inevitable la ampliación del registro de personajes, por ende, sus masculinidades, sus relaciones y el enjuiciamiento y asimilación que Ernesto realice de estas. El *afecto melodramático* se ve reducido en el ala de recursos melodramáticos; es decir, estamos frente a una novela de matices complejos en la construcción de algunos personajes, las oposiciones polarizantes ya no son tajantes en algunos casos, es decir, ni los personajes son enteramente bondadosos ni malvados. Aunque la profusión de emociones, la acción de carácter épico melodramático y los antagonismos siguen estando presentes. En otras palabras, el narrador modula los recursos melodramáticos: baja la intensidad o presencia de algunos y sigue destacando otros. Es significativo como Ernesto prodiga una gran admiración hacia el padre Linares, el hombre que ostenta más poder en la ciudad, a pesar de que manipula a los indígenas con sus prédicas y es una

extensión del poder de los hacendados. Aquella admiración también se hace extensiva sobre Lleras, hijo de un hacendado que no siente mayor simpatía por los indígenas³³.

En la novela, además de la figura fugaz del Viejo, la masculinidad central y de mayor prestigio y poder es la del padre Linares. El gran poder que se tiende sobre Abancay no descansa en el hacendado de la hacienda Patibamba, cuya presencia no se materializa, es el poder en la sombra, sino en el cura más importante y venerado de la ciudad, representante de los intereses de aquellos: “Elogiaba a los hacendados; decía que ellos eran el fundamento de la patria, los pilares que sostenían la riqueza” (34). Su prédica a los colonos persigue como finalidad última mantener el control y explotación desde un frente hegemónico. Este desplazamiento del poder hacia el padre Linares hace que se establezca una gran diferencia con *Agua*, donde los hacendados materializaban claramente su presencia dominante, eran los que humillaban, torturaban, violaban y asesinaban. Los hacendados son los que siguen monopolizando el poder; sin embargo, los que actúan son sus aliados: el cura en un primer momento y las fuerzas armadas en segundo lugar cuando el intento del primero por contener a las chicheras ha fracasado. También son retratadas su descendencia a través de los personajes de Añuco y Lleras.

La primera referencia del padre Linares, cuando Ernesto y su padre llegan a Abancay, es clave para entender su lugar en la ciudad: “Todas las mujeres y la mayor parte de los hombres estaban arrodillados en las calles ... La mujer le dijo que en ese instante operaban en el Colegio al

³³ Ya desde su primera novela, *Yawar Fiesta* (1941), pero en especial en *Todas las sangres* (1964), la visión totalmente negativa del hacendado cambia. En su proyecto novelístico se atestigua una mayor descripción y caracterización de la dimensión personal e identitaria de este. Esto hace que las dualidades “buenos” / “malos” o “principales” / “indios” de un indigenismo ortodoxo y melodramático 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 1988: 169). *Agua* aún represente un momento melodramático de representar a un tipo que en el primer capítulo de *Los ríos profundos* aún se trazado del mismo modo, pero cuando el relato se traslada a Abancay los personajes que detentan el poder muestran más aristas subjetivas y éticas en su configuración.

padre Linares ... Estuvimos cerca de media hora rezando en la acera” (27). Por otra mujer es descrito como el “santo predicador de Abancay y Director del Colegio” (27). A su santidad, se suman su característica fenotípica y constitución física para ubicarlo en una posición ventajosa. El padre Linares es viril y blanco: “Era rosado, de nariz aguileña; sus cabellos blancos, altos, peinados hacia atrás, le daban una expresión gallarda e imponente, a pesar de su vejez” (35). El padre, como el Viejo, es un hombre mayor que sigue gozando de fortaleza física. Esta imagen contrasta, por ejemplo, con la figura del joven cura afrodescendiente, el hermano Miguel, que es continuamente agredido e insultado por algunos estudiantes con el aval de algunos miembros de la comunidad religiosa. A la constitución física del cura Linares se suma sus destrezas intelectuales, ya que es profesor de matemáticas, castellano y “es el mejor orador sagrado del Cuzco” (27). Su hegemonía cala en ambos géneros y en diferentes grupos sociales y étnicos: “Las mujeres lo adoran; los jóvenes y los hombre creían que era un santo; y ante los indios de las haciendas llegaba como una aparición” (35). El padre Linares se hace de un paquete de virtudes que lo distancian del arquetipo maligno que representaban los hacendados en *Agua*. A través de este personaje clave, el melodrama cede su lugar a una representación más compleja y con matices de por medio.

Su poder simbólico está asentado en una institución religiosa de amplio alcance. El profundo calado en diversos grupos sociales y étnicos es síntoma de una masculinidad no necesariamente dominante. Si bien defiende los privilegios de los hombres dominantes, los hacendados, su masculinidad es hegemónica. El padre no ejerce la fuerza o violencia directa para dominar, sino los recursos persuasivos de la fe, el convencimiento a partir de la prédica. Para Kaufman, la masculinidad hegemónica es probable que se establezca solo si hay alguna correspondencia entre el ideal cultural y el poder institucional. Además, Badillo y Alberti desarrollan el concepto de masculinidad clerical y la definen como aquella que se caracteriza por

contener, de un lado, rasgos asociados con la feminidad, adquiridos y desarrollados durante la formación sacerdotal y sus lineamientos religiosos: el servicio, la generosidad, la empatía, la fraternidad e incluso actividades domésticas. De otro lado, este tipo de masculinidad contiene de manera conjunta rasgos de una masculinidad hegemónica particular, pues es otorgada por la Iglesia y por los feligreses. Dicha masculinidad es exclusiva del sacerdote como representante de Dios, se caracteriza por el poder público y la capacidad de mando, el prestigio, finalmente, es un modelo a seguir por su comportamiento, conocimientos y la cualidad de experto. El padre Linares no es un hombre común, está investido de un halo de santidad que el propio texto recalca, además es poseedor de atributos de masculinidad como de feminidad, pero sin la contaminación del deseo y la consumación sexual que hacen que su hegemonía cale tanto en hombres como en mujeres³⁴. Todo ese prestigio es potenciado por sus cualidades de orador, el padre Linares es competente en el manejo de la retórica para diferentes fines. Las palabras del padre Linares logran calmar y acoger a los estudiantes ansiosos y embargados en la culpa: “A nosotros no pretende hacernos llorar a torrentes, no quiere que nuestro corazón se humille, que caiga en el barro del piso, donde los gusanos del bagazo se arrastran...A nosotros nos ilumina, nos levanta hasta confundirnos con su alma...” (98). El padre Linares también se sirve de las palabras para hacer sentir profundamente culpables a los colonos de las haciendas. La manipulación es escenificada cuando los colonos de Patibamba reciben un sermón luego del motín de las chicheras: “El robo es la maldición del alma; el que roba o recibe lo robado en condenado se convierte; en condenado que no encuentra reposo, que arrastra cadenas, cayendo en las cumbres nevadas de los abismos, subiendo como asno maldito de los barrancos a las cordilleras” (90-91).

³⁴ En la novela, no hay pistas que delaten una vida licenciosa dada al alcohol o el ejercicio de una sexualidad ilícita como, por ejemplo, sucede con el capellán de *La ciudad y los perros*.

La masculinidad hegemónica es siempre un pedestal disputable que mueve el antagonismo a través de la acción, caro recurso melodramático que tanto Arguedas como Vargas Llosa muestran desde sus primeros relatos. En la novela, las chicheras serán la fuerza antagónica del cura Linares. Ellas y no los hombres indígenas o mestizos serán la más importante fuerza contra aquella hegemónica incuestionable. En las chicheras, finalmente, Ernesto encontrará una imagen que no había podido hallar en su padre o el Ernesto de los cuentos en los diferentes hombres que habían fracasado en sus disputas con el poder del hacendado: “Como ellas, tenía impaciencia por llegar. Una inmensa alegría y el deseo de luchar, aunque fuera contra el mundo entero, nos hizo correr por las calles” (77). El autocontrol que Ernesto mostraba en un inicio en el enfrentamiento de su padre contra el Viejo se transforma en una rebeldía manifiesta contra el sistema hacendado, despertada no por la acción de hombres, sino por la acción de mujeres y su agencia para realizar una revuelta: “Cuando desembocamos a la plaza, una gran multitud de mujeres vociferaba, extendiéndose desde el atrio de la iglesia hasta más allá del centro de la plaza... No se veían hombres” (73). Es llamativo cómo se remarca la ausencia de los hombres en esta gesta, no existe una alianza o solidaridad de aquellos, más bien, como se verá luego, un temor verbalizado a estas mujeres. Cabe destacar que el inicio de las protestas es puesta *in media res*, en la plaza central, luego se trasladará por las calles caminando a paso firme en dirección la salinera, finalmente, ingresarán a la hacienda de Patibamba. No es narrado la gestación y los pormenores del levantamiento de estas mestizas, mucho menos el relato vital y el empoderamiento de las cabecillas. Algunas pistas de las condiciones sociales para la gestación de esta movilización las da Julio Ortega, quien señala que el espacio de trabajo de las chicheras, donde confluyen por igual migrantes y distintos tipos de música traídos por estos, es un espacio anti oficial de intermediación étnica y social que se termina vinculando con el acto de rebelión.

Una emoción, como la alegría, inusitada hasta entonces se hace manifiesta: “Mi corazón sangraba a torrentes. Una sangre dichosa, que se derramaba libremente en aquel hermoso día en que la muerte si llegaba, habría sido transfigurada, convertida en triunfal estrella” (85). El anhelado que el Ernesto de *Agua* tanto había deseado finalmente se ha hecho realidad, aunque luego el Ernesto de la novela comprenderá con amargura que el poder hacendado es restituido con la complicidad de un Estado representado por unas fuerzas armadas represivas que ya no buscan persuadir como el cura, sino sojuzgar a través del uso monopólico de la violencia. La expresión de la alegría resultará siendo fugaz, por sobre esta aparecerá recurrentemente el odio, la furia, la frustración, el miedo y la amargura.

La premisa que subyace al discurso explícito pareciera ser que se requieren no una, sino muchas batallas, no una sino muchas doñas Felipas para poder alcanzar la subversión de un orden de vieja data. A su vez, es notorio el lugar fundamental de la presencia, agencia y acción de las mujeres en esas batallas para revertir la situación de secular injusticia. En contraste con Vargas Llosa, en el grupo de obras que se viene analizando, no es posible encontrar personajes femeninos de tal dimensión³⁵.

Las chicheras encuentran su personificación en Doña Felipa, la “cabecilla” (75, 76). Un precedente al personaje de doña Felipa es la mamá de Teófanos en “Los escoleros”. Ella es, como se vio en el primer capítulo, la única capaz de encarar al Principal cuando se lleva a su vaca y no acepta el dinero que quiere darle por ella. Melissa Moore dice que en *Los ríos profundos* se presenta dos discursos antitéticos sobre la mujer: uno que produce arquetipos que encarnan una visión mariana de la mujer (Salvinia, Matilde y Asunta) y otro que se arraiga en una historicidad

³⁵ Es recién en *El paraíso en la otra esquina*, con el retrato ficcional de Flora Tristán (1803-1844) que Vargas Llosa mostrará un protagonista femenino de cariz feminista.

en el marco de cambios transculturales³⁶. Estas últimas son las chicheras, mujeres mestizas que revierten los roles tradicionales de la mujer mariana. Doña Felipa, en realidad, no solo revierte un tipo de feminidad, sino que su identidad tomará el tenor *performativo* históricamente practicado y asociado con la masculinidad para alcanzar el ideal capaz de enfrentarse a los hacendados o sus representantes. A partir de Berger, Wallis y Watson, Judith Halberstam (1998) defiende la idea que la masculinidad es múltiple y que lejos de estar solo relacionado con los hombres, la masculinidad compromete, modula y forma tanto a hombres como mujeres. Por ello, existe la necesidad de concebir la masculinidad no solo como propia de los hombres, sino también de las mujeres. La socióloga acuña el término “masculinidad femenina” para pensar la identidad de mujeres que asumen una serie de estilos y características superficiales y profundas que usualmente son atribuidos a los hombres. Desde su corporalidad, Doña Felipa muestra una virilidad hecha a medida para enfrentar al padre Linares: “su cuerpo gordo cerraba completamente el arco (...) la mujer tenía cara ancha, toda picada de viruelas; su busto gordo, levantado como una trinchera, se movía; era visible, desde lejos, su ritmo de fuelle a causa de su respiración onda” (74). El narrador, focalizada en la mirada de un Ernesto carente de masculinidad, también destaca su actitud bélica y beligerante, totalmente opuesta a la imagen del pongo, por ejemplo, o a las formas “neutras” del padre de Ernesto: “a cabecilla se había terciado un rifle a la espalda” (75). Si en el primer capítulo de la novela no se desata un enfrentamiento real entre el padre de Ernesto y el Viejo, será recién en el capítulo sétimo, “El motín”, que se llevará acabo uno de los puntos más álgidos de los antagonismos en la obra de Arguedas. El padre Linares no podrá controlar esta revuelta planeada desde la propia agencia de las mujeres. Estas mujeres manipulan instrumentos fálicos usualmente

³⁶ David Durand ha realizado una completa e interesante taxonomía de los personajes mujeres en la obra de Arguedas a partir de dinámica entre género, sexualidad y dominación. En el penúltimo capítulo retomaré alguna de sus ideas para explorar la construcción de la masculinidad a partir de las prácticas sexuales en *Amor mundo*.

asociados a lo masculino como cuchillos, rifles. Además, modelan sus gestos lejos de las coordenadas de una feminidad tradicional:

Una mujer que estaba a su lado tenía una larga mancha de sangre en el costado, hacia el hombro izquierdo. También cargaba un rifle.

—¿Qué es esto, mujer? —dijo ella—. ¡Bala de salinero! ¡No sirve!

—Movi6 el brazo violentamente, en molinete, y lanz6 una risotada. (76)

El ejercicio de esta “masculinidad femenina” a la vez implica la renuncia de rasgos culturalmente atribuidos a la feminidad tradicional, que se ver6 simb6licamente en el pasaje en el que las chicheras pisotean las flores, significante relacionado por excelencia con aquellas y s6mbolo tan caro de feminidad en el romanticismo y el modernismo hispanoamericano: “Con los pies descalzos o con los botines altos, de taco, las mujeres aplastaban las flores endebles del ‘parque’, tronchaban los rosales, los geranios, las plantas de lirios y violetas” (73). A su vez, es interesante destacar que se valen de un accesorio femenino para revertir su funci6n; el bot6n no es usado con fines est6ticos, sino de destrucci6n de valores de feminidad. Ante tal despliegue de significaciones m6ltiples, entre estos de hipervirilidad, que contradicen el r6gimen binario de g6nero y su construcci6n cultural, aparece el temor de los hombres: “Las mujeres te pueden degollar” (76), le dice un sujeto a Ernesto cuando sigue afiebrado el mot6n. En el colegio, donde van perfilando dram6ticamente su naciente masculinidad, tambi6n reconocen ese rasgo propio de las chicheras: “Las chicheras son peor que los hombres, m6s que soldados” (107). Es necesario acotar que estas mujeres son percibidas como mestizas y no como ind6genas, es decir, las mujeres con agencia para protestar y retar al poder son mujeres que han construido una identidad mestiza, chola, en la ciudad. Son mujeres que se dedican al comercio citadino y no al trabajo de la tierra o

a la servidumbre del hacendado: “todas eran mestizas, vestidas como las mozas y las dueñas de las chicherías” (72), con “mantas de castilla y sombreros de paja” (73)³⁷.

Frente a Doña Felipa, la líder de las chicheras, el padre Linares estratégicamente se ubica en una posición inferior como de falsa modestia: “No podíamos oír la voz del Padre; pero por la expresión de la mujer comprendimos que le rogaba” (74). Luego utiliza sus recursos retóricos en quechua como acota el narrador-traductor: “—...No, hija. No ofendas a Dios. Las autoridades no tienen la culpa. Yo te lo digo en nombre de Dios” (74). Doña Felipa no se amilana y responde: “— ¿Y quién ha vendido la sal para las vacas de las haciendas? ¿Las vacas son antes que la gente, Padrecito Linares?” (74). Cuando el padre pierde el control y las maldice, ella replica: “¡Malditas no, padrecito! ¡Maldición a los ladrones” (74). Acto seguido la multitud empieza a moverse ante el grito de Felipa: “—¡Yastá! ¡Avanzo, avanzo!” (74). Desde el ejercicio de una “masculinidad femenina”, las chicheras develan al padre Linares como un impostor que en realidad no vela por los intereses de la comunidad, sino de unos pocos que se guarecen tras su sotana. En *Los ríos profundos*, se retrata un enfrentamiento de masculinidades *sui géneris*: “la masculinidad clerical” de Linares versus “la masculinidad femenina” de las chicheras. En ese sentido, estos personajes femeninos también se escapan de los límites propuestos por el modo melodramático. Ann Kaplan en su estudio sobre personajes femeninos en el melodrama cinematográfico de acción dice que “In the male action genres, woman is used either as sign of innocence endangered, or as a sign of

³⁷ Marisol de la Cadena, para el caso del Cusco, da cuenta que entre los años de la década de 1950 y 1970 hubo una vigilancia y acoso constante a las mestizas del mercado: “las mestizas se convirtieron en la contraparte femenina y urbana de los gamonales rurales: sus ganancias económicas fueron vistas como el producto de una manipulación deshonesto de los precios, ‘típica de su raza inmoral’” (200). De la Cadena entiende la identidad mestiza no a partir de un patrón fenotípico sino en el tránsito espacial y social, de las interacciones con otros sujetos que le van dando ese estatus: “las mestizas (y sus parejas) son esas personas que viven en la ciudad, pero cuyas actividades comerciales implican un permanente ir y venir entre la ciudad y el campo. Son mayormente urbanas, pero también rurales (...) las mestizas no son más que mujeres indígenas exitosas” (2004: 203).

evil seductively encapsulated in the female body” (47). Las chicheras claramente no encajan ni en el modelo femenino de bondad ni maldad que el modelo clásico propone en sus diseños narrativos. No obstante, el melodrama hace notar su presencia a través de la polarización de estas figuras opuestas y antagónicas. Esta disputa entre el padre Linares y las chicheras actualiza la lucha Principal vs. indígenas de los primeros cuentos. El melodrama ha sido visto como un género relacionado a revoluciones o acciones que intentan o subvierten el orden, que explica el fenómeno a través de simplificaciones y oposiciones tajantes. El vínculo entre melodrama y Revolución francesa que Brooks realiza, también lo hace Daniel Gerould en *Melodrama and Revolution*. Para el autor, el melodrama también tuvo un lugar muy significativo en la Revolución: “Melodrama flourished in Russia after 1917, just as it had in France after 1789. It addressed the same kind of new public and it identified many of the same enemies: priests, aristocrats, profiteers and former rulers. It adopted the same Manichean view of the world, voiced the same need for heroes and villains, and preached the same simplistic moral lessons (191).

Luego de vencer a los gendarmes, van muy bien apertrechadas en dirección a la salinera, recalándose carácter bélico de las chicheras: “Las cabecillas se había terciado un rifle en la espalda” (75). Sacan la sal y empiezan a repartirla para luego continuar en la hacienda: “Ella [doña Felipa] no se había olvidado de los indefensos, de los ‘pobres’ de Patibamba. Con la violencia del éxito ninguna otra se había acordado de ellos” (77).

El narrador continúa develando el capital masculino de las chicheras estableciendo una serie de paralelos. Por lo usual: “La mujer que es callada cuando los hombres intervienen en los cabildos, chilla, vocifera, es incontenible en las riñas y los tumultos” (76). Sin embargo, en la protesta, las chicheras mantienen el orden y la organización gracias al liderazgo de doña Felipa: “Pero allí estaba ella, cabecilla, regulando desde lo alto del poyo hasta los latidos del corazón de

cada una de las enfurecidas y victoriosas cholas” (76). De otro lado, el motín y sus resultados sustraen masculinidad a los aliados de los hacendados, al poder estatal representado en los soldados y gendarmes. En las chicherías se empieza a cantar luego de la gesta: “El rifle del soldadito/ había sido de huesos de cactus (...) El revolver del salinero estaba cargado de excremento de llama” (82). Las canciones improvisadas establecen un correlato con los hechos que van aconteciendo: “Los hombres se están yendo. En Huanupata están temblando... Los gendarmes también tienen miedo... El Coronel los puede afusilar por lo que se hicieron vencer con las chicheras...” (101). Una vez más con Moore, las chicheras son las que dan inicio a los actores de transformación que subvierten los discursos patriarcales andino o crean un espacio donde las transformaciones son posibles. Cabe agregar que los rasgos de una “masculinidad femenina” dependerá de la situación y el contexto y los actores, pudiendo tener significados incluso disímiles:

Sometimes female masculinity coincides with the excesses of male supremacy, and sometimes it codifies a unique form of social rebellion; often female masculinity is the sign of sexual alterity, but occasionally it marks heterosexual variation; sometimes female masculinity marks the place of pathology, and every now and then it represents the healthful alternative to what are considered the histrionics of conventional femininities. (Halberstam: 9)

En *Los ríos profundos*, la “masculinidad femenina” de las chicheras encarna una serie de valores positivos: una forma única de rebelión social y una saludable alternativa a feminidades sojuzgadas al poder del Principal. Luego de la contraofensiva de los hacendados y sus aliados estatales, y la restitución del orden dominante, nace el mito de Felipa: “Las han visto bajar al trote y con el fusil terciado a la espalda” (113). Ellas se van evanesciendo del espacio concreto de Abancay, pero al mismo se convierten en una entidad de larga duración presente en la memoria. A su vez, Doña Felipa y las otras chicheras se despojan de aquellos instrumentos bélicos de connotaciones fálicas que las virilizaban: “Muy arriba, colgando de un molle, encontraron los dos fusiles” (115). Finalmente, se instala la promesa de una vuelta de carácter mítico: “Pero, doña

Felipa ha prometido volver sobre Abancay. Unos dicen que se ha ido a la selva. Ha amenazado regresar con los chunchos, por el río, y quemar las haciendas” (116). Doña Felipa se torna una heroína popular que es despreciada y al mismo tiempo temida por los señores de la ciudad. Las chicheras, lideradas por doña Felipa, quiebran no solo el orden social, sino de género al asumir una “feminidad masculina”, un tipo de masculinidad que pone en entredicho el binarismo simplista del sistema de género bajo un régimen patriarcal heteronormativo.

En *Los ríos profundos*, Arguedas apuesta por presentar otras masculinidades que amplían la gama y la complejidad de los géneros y sus relaciones. De un lado, aparece la masculinidad clerical del padre Linares, operador de los intereses del poder; de otro lado, la presencia más interesante es la presencia de las mujeres empoderadas que hacen frente a ese poder. Tanto uno como las otras rompen los límites de una representación melodramática en cuanto a la construcción de personajes (ni tradicionales ni planos), aunque la polarización, los antagonismos y la acción continúan estando presentes en el trayecto narrativo. Las chicheras actúan en el espacio público con suma libertad y de diferentes maneras. Para las chicheras la calle es un espacio económico, sus negocios están en el barrio de Huanupata, aunque también es un espacio político, las luchas para el acceso igualitario de bienes básicos. Claramente se ve reflejado en la manera libre que transitan la ciudad de Abancay y más allá de sus límites.

3.1.2. Escuela, adolescentes y curas militares: violencia y perversión obscena

Para Althusser, los espacios geográficos y simbólicos de una sociedad y los individuos que actúan en ella son producidos, normados y regulados en parte por la ideología de los aparatos ideológicos del estado; uno de estos aparatos ideológicos son los centros educativos. Además, la ideología, según Gayle Rubin, opera a través de sistemas; uno de estos sistemas es el de sexo/ género. En *Los ríos profundos*, la escuela regentada por curas cobra un lugar primordial en el intento por

modelador una masculinidad que estructura un sistema sexo/ género que a grandes rasgos puede ser descrito como patriarcal, por lo tanto, de orden heteronormativo y androcéntrico. En ese sentido, la novela muestra a la institución escolar-eclesiástica como un centro promotor de una masculinidad hegemónica de rasgos militares. Johnson citando a Saltman afirma que “Las escuelas no son solo sitios para la producción de masculinidad sino sitios de militarización” (577). Cabe agregar que la militarización, en el caso de *Los ríos profundos*, es un medio para la edificación y promoción de un ideal masculino de carácter hegemónico.

Los juegos violentos y confrontacionales que el padre Linares promueve son de orden militar. En el campo baldío y alledaño a la plaza los alumnos, con el aval del padre director, “juegan a la Guerra” entre peruanos y chilenos. El tiempo histórico, reconocible a partir de los rasgos biográficos de Arguedas a los cuales hacíamos alusión a partir del trabajo de Carmen María Pinilla, debe de ubicarse en la década de 1920. El trauma de la guerra del Pacífico está muy fresco, a menos de 40 años de su fin. Estos adolescentes y jóvenes usan hondas de jebe y luego pelean a puño limpio. En el bando de los peruanos usualmente se ubican los “campeones del colegio” y “sus preferidos” (38); por tanto, se distribuye desigualmente las fuerzas que el padre no trata de equiparar como tampoco lo hace en el universo social mayor. Muchos regresan con la nariz hinchada, los ojos amoratados y los labios partidos, especialmente los más débiles que pelearon representando a los chilenos: “El padre Director sonreía y nos llevaba al botiquín para curarnos” (38). El padre Linares está al tanto de este juego y lo avala, un sentimiento nacionalista y revanchista lo embarga, pues hace que los muchachos en el plano del juego se cobren la revancha contra Chile. Al vencer los peruanos, además se promueve la imagen el “héroe guerrero” una de las figuras centrales de los sistemas de formación militar (Johnson: 581).

Otra forma de forjar hombres con los rasgos de una masculinidad hegemónica, hombría y virilidad inquebrantable, es a través de un deporte de alto contacto como el box. Uno de los más viriles y maduros del grupo es Peluca, de diecinueve o veinte años: “Su cuello era ancho, su nuca fuerte, como de un toro, sus manos eran grandes. Tenía piernas musculosas” (45). A pesar de esta potente virilidad no es capaz de llevar a la práctica una hombría aceptable. Cuando lo obligan a boxear, se rinde al primer golpe. Ante esa carencia de hombría viene la presión del modelo de educación patriarcal: “los propios Padres le exigieron, lo avergonzaron con las palabras más hirientes” (46). Esta presión es tan apremiante que uno de los padres, cual rudo instructor militar, lo agrede físicamente: “el padre Cárnepa, que era aficionado al deporte, no pudo contenerse, le dio un puntapié y lo derribó de bruces” (46).

De otro lado, todo sistema escolar funciona con reglas explícitas, en este caso las de un sistema de internado de características militares y también eclesiásticas, las cuales, por sus propias dinámicas, le dan un cariz totalitario. Para explicar las complejas respuestas de los internos a este orden es necesario traer algunas ideas desarrolladas por el lacaniano Slavoj Žižek (1998, 2011, 2012). En la fórmula del funcionamiento del totalitarismo, dice: “la ley externa regula los placeres para liberarnos de la imposición superyoica del goce que amenaza con inundar nuestra vida diaria. *Carpe diem*, goza el día, consume el goce excedente que nos procuran nuestros sacrificios cotidianos” (1998: 313). Es decir, este es un sistema que en realidad invita a un goce asolapado en aparente oposición a la ley explícita: “El poder, en consecuencia, descansa en un suplemento obsceno; es decir, la obscena ley ‘nocturna’ (el superyó) acompaña necesariamente, como si fuera su oscuro doble, a la ley ‘pública’ (Žižek 2011: 84). El crítico cultural esloveno añade: “El poder se sostiene sobre tácticas reglas obscenas siempre y cuando estas permanezcan en la sombra: en cuanto salen a la luz, empieza a resquebrajarse el andamiaje del poder” (2011: 84). En el

documental *The Pervert's Guide to Ideology* (2012), Žižek brinda ejemplos concretos y cinematográficos en el cual decanta de manera más clara algunos conceptos. Afirma que la disciplina militar no solo se basa en el acatamiento de órdenes, sino que hay algo más, que el crítico esloveno denomina como “distancia irónica”: hacer bromas, burlarse de los superiores, retar las reglas de conducta. En *Los ríos profundos*, Ernesto cuenta que en las noches, cuando el control de los curas se ha flexibilizado: “algunos internos tocaban armónica en los corredores de primer patio; otros preferían esconderse en el patio de recreo, para fumar y contar historias de mujeres” (41). Žižek también advierte que el “suplemento obsceno” es mucho más significativo para convivir con las normas de la ley escrita. El “suplemento obsceno” no socava la disciplina militar, sino que es parte central de su constitución y funciona no solo en comunidades militares sino en toda comunidad humana. Entonces, no solo se instauran reglas explícitas en toda institución y comunidad, sino que para formar una comunidad se necesita reglas implícitas no escritas las cuales no son públicamente reconocidas. Por ejemplo, los rituales que regulan la vida en los colegios: “bautizos”, torturas, humillaciones, abusos físicos y sexuales de los más débiles. Una violencia sádica y obscena en la cual el goce no solo atañe al abusador sino también al abusado. Ernesto describe la violencia de los juegos y acota que los débiles entran en esa dinámica perversa:

Algunos de los juegos eran brutales; los elegían los grandes y los fuertes para golpearse o para ensangrentar y hacer llorar a los pequeños y a los débiles. Sin embargo, muchos de los alumnos pequeños y débiles preferían, extrañamente, esos rudos juegos; aunque durante varios días se quejaban y caminaban cojeando, pálidos y humillados. (41)

Sin embargo, en la novela este suplemento obsceno encuentra su representación más evidente en los intercambios sexuales de los alumnos mayores con la opa Marcelina y la mirada voyerista de los más pequeños. Es síntoma de este suplemento obsceno que Marcelina haya sido traída al colegio por uno de los curas, el padre Cárnepa, que también tiene encuentros sexuales con

ella: “Algunas mañanas la encontraron saliendo de la alcoba del Padre que la trajo al Colegio” (41). Al final de la novela también se devela que el portero del colegio había mantenido intercambios sexuales con Marcelina, incluso estando esta agonizante: “he dormido en su cama cuando ya tenía la fiebre” (172). Entonces, de un lado se encuentra la ley escrita del celibato y algunas normas de represión sexual, sin embargo, al mismo tiempo existe una ley no escrita que tolera prácticas sexuales heteronormativas dentro del colegio religioso que están investidas de violencia y abuso sexual, el ambiguo consentimiento de la opa Marcelina, y perversión, los encuentros colectivos con varios adolescentes y estando agonizante. Sara Castro-Klaren (1983) intuye esta dinámica, pero no alcanza a desarrollar en profundidad: “Parece estar fuera de la conciencia de las víctimas la noción de que si los curas supieran, tal vez harían algo por remediar la situación. Es como si estuvieran convencidos de que los curas aprueban con el desinterés y el silencio” (114). Efectivamente, todos están al tanto de lo que acontece en el patio y en el cuarto de Marcelina, es una “ley implícita” nocturna que se tolera y que complementa la “ley escrita” diurna, la de carácter eclesiástico, normada por valores cristianos. Una dinámica muy similar de regulación de la ley y autorización que aparentemente va en contra de ella se encuentra en *La ciudad y los perros*.

3.1.3. Hombría, sexualidad y juego

La opa Marcelina es la “mujer demente” (841), ayudante de cocina. Sus rasgos se asemejan al papá de Ernesto, es una mujer blanca desclasada: “No era india; tenía los cabellos claros y su rostro era blanco, aunque estaba cubierto de inmundicia. Era baja y gorda” (41). La opa Marcelina “Causaba desconcierto y temor” (41). No especifica en quienes, pero es de suponer que en los más pequeños, pues los más grandes se agolpaban en una fila en espera de su turno para un encuentro sexual con ella. En este contexto de disputas entre hombres por la posesión abusiva de Marcelina destacará

Peluca, aquel que mostraba poca hombría para el box, desarrolla una serie de destrezas para consumir un encuentro con ella. Este es un ejemplo meridiano del ejercicio de la masculinidad para fines violentos. Peluca se transfigura cuando ve a la demente: “se portaba con una astucia que enloquecía a los demás” (46). La atracción entre ellos parece ser mutua: “decían que la demente lo abrazaba con invencible fuerza” (46). Peluca luce ensimismado al no tener encuentros con la Opa luego de un incidente con Palacitos provocado por Lleras. Sus compañeros le increpan su sexualidad desbordada: “¡Por la inmunda chola! ... ¡Tráiganle la doncellita al pobrecito” (46). Todos los estudiantes pueden tolerar las relaciones con la opa, pero lo que no se puede tolerar es el deseo desbordado, que al fin de cuentas termino restándole prestigio de hombre a Peluca. Gilbert y Gubar afirman que:

[...] Man who loses or abuses such power becomes like a eunuch—or like a woman. When the impresioned Marquis de Sade was denied ‘any use of pencil, ink, pen, and paper’, declares Roland Barthes, he was figuratively emasculated, ‘the escriptural sperm’ could flow no longer, and ‘without exercise, without a pen Sade [became] *bloated*, [became] a eunuch”. (10)

Es decir, el estatuto de hombre, en el plano de las prácticas sexuales, no solo se pierde por la carencia de potencia sexual, también por su exceso, pues en el hombre debe primar ante todo el autocontrol. Peluca responde al enjuiciamiento que recibe. Este es uno de los pocos personajes que en la obra de Arguedas no experimenta ni la culpa y ni la vergüenza³⁸. Peluca, más bien, increpa el goce de los voyeristas que se masturbarán viendo las prácticas obscenas de los estudiantes

³⁸ Para analizar la complejidad de la vergüenza se requiere analizar su relación con una pluralidad de valores que a cada quien le importa: “These might belong to any family of values, among which we can count moral, sexual, aesthetic, political, cultural, and intellectual values, as well as those values having to do with one’s public image (Deonna, Rodogno, Teroni: 118). El personaje de Peluca no se siente dañado en ninguno de estos valores. Peluca vive en la total anarquía o cuya única brújula es la de sus impulsos sexuales. Si por un momento se concibe la vergüenza como una emoción que pone límites sociales positivos que permiten un orden y funcionamiento social —por sobre esos momentos que reprime y condena a identidades no heteronormativas; puede alcanzar a tener un carácter positivo que se vincula a una serie de valores culturales: “For this pluralism implies that *pudeur*, self-respect, integrity, modesty, dignity, and decency do not stand in a privileged explanatory relation to shame, although all of them point toward familiar and typical occasions for this emotions” (Deonna, Rodogno, Teroni: 119).

mayores. La masturbación es otro punto de contacto con *La ciudad y los perros* que se analizará con mayor detenimiento en el siguiente capítulo. La crítica de Peluca cala en los menores: “Durante el rosario después de la comida, lloraron algunos de los pequeños” (49). El patio se convierte un lugar temido y de alta tensión, pues allí era donde se acostaban con la Opa y donde algunos iban a masturbarse: “La fetidez nos oprimía, se filtraba en nuestros sueños; y nosotros, los pequeños, luchábamos con ese pesado mal” (47). No obstante, la potente culpa de impronta religiosa invade a todos por igual. Paul Gilbert señala que “guilt requires different motives, emotions, and competencies to that of shame, such as sensitivity to the feelings/needs of others, motivations for caring or reparative behavior, and sharing” (1208). Si el tenor de la culpa es de orden católico, esos sentimientos y necesidades ante otros serían la de los mandatos bíblicos y, en definitiva, el mandato divino de Dios. Los grandes al volver del patio regresaban avergonzados y culpables. Chauca, uno de ellos, se flagela en la capilla por las noches.

De otro lado, dentro del colegio se establecen una serie de jerarquías masculinas. Los más fuertes son Lleras y Añuco. Por dicho capital, abusan de los más débiles, representados por Palacitos. Asistimos nuevamente a un esquema de polarizaciones que enfrenta a “fuertes” contra “débiles” y actualiza o replica los antagonismos en el entramado social mayor (indígenas/mestizos/mestizas vs. Principales/Curas/Fuerzas Armadas). Lleras y Añuco son ubicados en el bando de los peruanos en los juegos de guerra promovidos por el padre Linares. Ellos encarnarían un modelo de masculinidad hegemónica, asolapado por la propia institución, que se caracteriza por los usos y abusos de la violencia. Esos mismos usos y abusos que vemos en el sistema social son replicados dentro del colegio. Dentro del grupo de jóvenes, Añuco es el único interno descendiente de terratenientes. Es respetado por los hacendados que visitan al padre Linares e incluso recibe dinero de ellos: “A pesar de la pobreza es distinguido en el colegio” (40). Añuco tiene la misma edad que

Ernesto y es de “una blancura desagradable” (40). Golpeaba encarnizadamente a los pequeños y suele atacar por la espalda a sus rivales. Otro del mismo perfil es Lleras, protector de Añuco, campeón de garrocha, de carreras, back del equipo de fútbol. él es de más fortaleza física, pero intelectualmente se encuentra rezagado. Como Añuco, interactúa a través de los usos y abusos de la violencia: “Había destrozado a todos los estudiantes y a los jóvenes del pueblo que pelearon con él” (39). Es “Altanero, hosco y abusivo” (39). Más temido y admirado al mismo tiempo: “torturaba a los pequeños” (40). Extrapolando a *La ciudad y los perros*, la novela que se analizará en el siguiente apartado de este capítulo, es un personaje equivalente al Jaguar. Como este, es taciturno y enajenado. Añuco, además, encuentra protección y contención en el padre Linares. Frente a estos adolescentes, se refleja la oscura figura de Palacitos, quien es el más humilde y pequeño, no entendía bien el castellano y viene de un ayllu de la cordillera: “su humildad se debía a su origen y torpeza” (42). Palacitos, por su condición étnica, social y carestía de hombría y virilidad es abusado por Lleras, quien, en un pasaje significativo de la novela lo coacciona a tener relaciones con Marcelina: “Lleras había desnudado a la demente, levantándole el traje hasta el cuello, y exigía que el humilde Palacitos se echara sobre ella. La demente quería y mugía” (43). En relación a la primera novela de Vargas Llosa, Palacitos encuentra su contraparte equivalente en el Esclavo.

Sin embargo, en el colegio hay fuerzas que se oponen a la prepotencia y a los abusos del Lleras. En ese sentido la masculinidad de Lleras y Añuco es un lugar disputable que encuentra fuerzas opuestas que pueden equilibrar los poderes. Esta sería la distancia más significativa con *La ciudad y los perros*, en la cual no se retrata personaje alguno que puede hacerle frente al Jaguar. En *Los ríos profundos* se hace significativo el personaje de Romero: “...era delgado pero ágil y fuerte; sus piernas tenían una musculatura poderosa” (44). Romero retará a Lleras luego del incidente con Palacitos. Finalmente, el duelo no se producirá porque los curas, al tanto de lo que pasa aunque los

alumnos no lo sospechen tanto, prohíben el ingreso al patio interior, lugar de encuentro con la opa Marcelina. Los padres se mantienen a distancia, pero ejercen control, sobre todo, regulan la violencia aunque no lo parezca. Romero amenaza con enfrentarse y vencer a Lleras, pero nunca lo hace. Es un poco como los héroes frustrados de *Agua*: “Teníamos una gran fe en él. Sin embargo, fue callando día a día. Y nadie quiso obligarlo” (44). Finalmente, luego del incidente con el hermano Miguel, Añuco será enviado a la selva para convertirse en cura y Lleras se fugará con una mujer.

Antes de ello, aparece la importancia del juego para apaciguar a los adolescentes. Se produce el encuentro de los estudiantes con el zumbayllu, que mitiga la violencia masculina —los abusos, confrontaciones, una economía sexual tributaria a la hegemonía— y genera otras formas del ser y el hacer masculino. El zumbayllu contrarresta al mandato violento de Lleras cuando quiere ahuyentar a los que miran el objeto: “Nadie le hizo caso. Ni siquiera el Añuco. Seguimos oyendo el zumbayllu” (56). Curiosamente, el que trae este juguete es Antero, hijo de un hacendado: “cabellos rubios, la piel de su rostro era también dorada” (56). Nuevamente, aparece una mayor complejidad en la representación del enclave hacendado, la polaridad buenos/ malos de *Agua* ha quedado atrás en la representación arguediana para representar aspectos positivos dentro de aquel enclave. Retomando, Cornejo Polar (1997) afirma acerca de este juguete que adquiere connotaciones trascendentes y de una variada riqueza significativa:

El zumbayllu brujo acaba, además, con el odio y la violencia: Antero, aunque no es especialmente amigo de Ernesto, le regala el primer trompo; a su vez Ernesto regala el Segundo, el winku, al Añuco... El trompo mágico es, pues, signo de paz, de fraternidad. Pero en el conflictivo mundo de Abancay la fraternidad está condenada siempre a ser parcial. (126)

Como bien señala, el equilibrio armónico del sistema social es endeble. Este se volverá a quebrar con la presencia de los militares costeños. El hijo de uno de ellos, Gerardo, ingresa el

colegio y se convierte en el nuevo líder: “Superó a todos, aun a Romero, en salto triple y con garrocha. Destrozó a sus contendores en box. Jugaba de forward centro, como una anguila y una saeta” (157). Además, Gerardo rompe la amistad entre Ernesto y Antero, pues sacará a Antero del amor inocente para llevarlo a un amor en el que también se empieza a explorar el sexo. Ernesto tiene una visión negativa que es síntoma de su temor y aversión sexual: “—No abusan, no son malvados. Pero están peor que el Lleras, sucios, acechando a las niñas, como perros” (158). En la novela no volverá a aparecer un elemento que armonice las relaciones en el colegio y dé sosiego a Ernesto.

La construcción de la identidad masculina en *Los ríos profundos* se hace más compleja y sutil dado el espacio en el que actúan un gran número de personajes de diferentes orígenes y las mayores interacciones sociales de estos que rompe en parte los límites del melodrama más ortodoxo; en otras palabras, ya no es el micro-universo de la hacienda sino una ciudad importante como Abancay, capital de departamento. El *afecto melodramático* se ve restringido para dar paso a una mayor complejidad especialmente en el diseño de los personajes. La novela presente un mayor registro de masculinidades: aparecen masculinidades dominantes (los hacendados en la sombra), hegemónicas (el padre Linares, como cara visible de aquel poder dominante, los adolescentes Lleras o Añuco) y subalternas (los indígenas que encuentran reivindicaciones desde las mujeres, las chicheras mestizas masculinizadas). Finalmente, la percepción de Ernesto es matizada en relación con el poder y sus representantes; a diferencia del Ernesto de los cuentos, alcanza a sentir admiración por el padre Linares y puede llegar a ser amigo de Antero, hijo de un hacendado con esas características de actuar. No obstante, la “cultura del llanto” sigue estando presente y la intensificación de algunas emociones como el odio y la culpa.

3.2. Pedagogía, sexualidad y economía afectiva masculina en *La ciudad y los perros*

La ciudad y los perros (1963) ha merecido una amplia atención de la crítica, sin embargo, esta pocas veces ha optado por una lectura de la identidad masculina, la sexualidad, las formas melodramáticas y las emociones que la novela pone sobre el tablero de su representación realista de cuño vanguardista³⁹. En cuanto a las masculinidades, la categoría más próxima utilizada por algunos críticos, como Sara Castro-Klaren (1990), José Miguel Oviedo (1970) o Joseph Sommers, ha sido la de “machismo”, aunque esta categoría no resulte muy productiva para analizar las dinámicas de las relaciones y disputas entre hombres en un espacio marcadamente masculino. Sin embargo, en los últimos años Guadalupe Nettel y Francisco Martínez-Hoyos (2015) se aproximaron desde nuevas miradas al análisis de la construcción de la identidad masculina adolescente en la obra temprana de Vargas Llosa. Más cerca a este tipo de análisis, en primer lugar, se delinearán las masculinidades, más allá de la categoría de machismo, que los personajes principales encarnan y las relaciones que se establecen entre ellos a partir de su sistema que sobre el papel vigila, resguarda y promueve prácticas heterosexuales. Para ello, será importante anotar cómo es que este sistema opera y es asumido en un sistema de educación militar de marcadas prácticas homofóbicas. En segundo lugar, analizaré las “triangulaciones eróticas” y los “afectos homosociales masculinos” como la vergüenza que son jugados en las relaciones triádicas entre Alberto/ el Poeta, Ricardo Arana/ el Esclavo y el Jaguar. A lo largo del análisis de estos temas cobrará relevancia cómo desde el *afecto melodramático* se recurre a diversos recursos del

³⁹ Dos libros tempranos que recogen artículos críticos sobre la obra de Vargas Llosa son *Homenaje a Mario Vargas Llosa. Variaciones interpretativas sobre su obra narrativa* (1971), editado por Helmy Giacoman y José Miguel Oviedo, y *Mario Vargas Llosa. El escritor y la crítica* (1981) editado nuevamente por J. M. Oviedo. Otro libro compilatorio de años recientes es *Vargas Llosa y la crítica peruana* (2011), editado por M. A. Rodríguez Rea; sin embargo, este último presenta varios de los artículos publicados en los dos libros mencionados arriba. Una reciente publicación es *La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa* (2016), editado por Gladys Flores. Esta sí recoge en su totalidad artículos inéditos con perspectivas renovadas sobre la amplia producción del Nobel peruano.

melodrama para configurar a los personajes masculinos, presentar una acción de disputas antagónicas (el fuerte vs. el débil/ el abusador vs. el abusado), la presencia sentimental de “la pobre bella”, un mandato de moral y justicia que restituya un orden inexistente y una resolución tranquilizadora con “final feliz” que remarca el diseño melodramático. En pocas palabras, estamos frente a una novela que nos presenta una fuerte cultura homosocial masculina a través de una estructura melodramática donde afectos como la vergüenza es clave para movilizar la acción y el conflicto.

3.2.1. El colegio, la ciudad o las maquinarias modeladoras de hombres

En *La ciudad y los perros*, el colegio militar Leoncio Prado es una gran maquinaria modeladora de masculinidad que estructura un sistema sexo/ género patriarcal vigente en el conjunto social de la ciudad de Lima. La novela muestra a la institución militar como un centro promotor de cierto tipo de hombrías y virilidades en desmedro de otras. A su vez, estas son implícita y explícitamente avaladas por el sistema social costeño en su totalidad. La novela muestra a la institución educativa, al igual que en *Los ríos profundos*, como un centro promotor de una masculinidad hegemónica de características militares. Este proceso de reingeniería masculina incluso opera sobre el vestir, el tratamiento de los cuerpos y su comportamiento. Cuando el narrador narra la creación de El Círculo lo apunta tangencialmente: “El Círculo había nacido con su vida de cadetes, cuarenta y ocho horas después de dejar las ropas de civil y ser igualados por las máquinas de los peluqueros del colegio que los raparon, y de vestir los uniformes caquis” (46).

La conversión de adolescentes en hombres empieza desde el primer día de internamiento. Gamboa les anuncia: “(...) que la vida civil había terminado para ellos por tres años, que aquí se harían hombres, que el espíritu militar se compone de tres elementos simples: obediencia, trabajo y valor” (46). Efectivamente, los cadetes deberán tener valor durante el violento “bautizo” que les

espera y que es plenamente avalado por la institución. Luego del “bautismo” el narrador cuenta: “La cuadra estaba silenciosa. Los muchachos se miraban unos a otros y, a pesar de haber sido golpeados, escupidos, pintarrajeados y orinados, se mostraban graves y ceremoniosos” (49). La mayoría de ellos irá interiorizando la lógica educacional, como el Poeta que le dice al Esclavo: “Y lo que importa en el Ejército es ser bien macho, tener unos huevos de acero, ¿comprendes? O comes o te comen, no hay más remedio. A mí no me gusta que me coman” (21). El ejercicio de la violencia para la sobrevivencia es una de las herramientas principales que va esculpiendo el tipo de hombre deseado.

Martínez-Hoyos, en cita a Millington, apunta que los significados de la masculinidad varían según la perspectiva que se adopta. En términos positivos, se encuentran cualidades como “fortaleza, confiabilidad, aguante, decisión, asertividad e independencia” (37). En términos negativos, esos rasgos serían “actitud defensiva, agresión, hermetismo, aversión a la emoción, competitividad y autoengrandecimiento” (37). En *La ciudad y los perros*, se reafirma primordialmente este último grupo de cualidades negativas de la masculinidad que son plenamente asumidas por la mayoría de cadetes e inculcados por el sistema. Sin embargo, José Miguel Oviedo (1970) piensa que el adoctrinamiento en el colegio militar no deja una huella profunda en estos jóvenes:

En el Colegio adulan la mentira del machismo con patética fidelidad, pero luego la odian y renuncian a ella, restituyéndose a la sociedad del mejor modo que pueden; chapotean entre la barbarie adolescente y las normas ruinosas de los adultos, sin llegar a creen en ninguna. Ni la violencia ni la disciplina logran los objetivos apetecidos. Al delincuente Jaguar le espera un puesto de banco, a Alberto una comfortable vida burguesa. (104)

Alberto y El Jaguar se restituyen a la sociedad, pero lo hacen a una que también opera bajo los mismos códigos patriarcales que están lejos de ser ruinosos u obsoletos. Es decir, los padres seguirán haciendo de sus hijos hombres a través de experiencias violentas; la dominación

masculina sobre las mujeres seguirá operando; la homosexualidad continuará siendo reprimida y castigada. Salir de una ortopedia masculina negativa y melodramáticamente hiperbolizada en el colegio militar no significa una renuncia a esos valores patriarcales que, más bien, son quizá modulados en el espacio más amplio de la ciudad. Jorge Eslava (2008b), en su lectura de tres obras de Vargas Llosa, también ha escrito sobre esta relación entre ciudad y colegio: “Los dos ámbitos de la novela —colegio y ciudad— mantienen una relación de permanente colisión y complementariedad. El movimiento sinuoso y pendular de estos dos escenarios termina por producir una común atmósfera de deshumanización” (34). La novela no muestra signos de que los *habitus* vayan a modificarse en la ciudad una vez que los internos regresan a ella. En otras palabras, y situándonos en la lógica interna de la representación ficcional, es poco verosímil que los personajes en sus experiencias adultas posteriores renuncien totalmente al *input* militar, a la ortopedia que la experiencia violenta en el colegio ha impreso imborrablemente en ellos y que, además, es reproducción de las relaciones de género en la totalidad social de la ciudad.

Más próxima a la perspectiva esbozada en este capítulo, Sara Castro-Klaren afirma que “The story centers on the agonizing crossing of boys into manhood. As the boys leave home —the realm of the mother— they must make their way to the shores of the adult world, that is, to the privileged site of machismo” (1990: 21). La partida de casa, espacio culturalmente delegado a la mujer y por ende altamente feminizado, no nace de la voluntad plena de los adolescentes, sino es decisión de sus padres o tutores. Ellos consideran que estos chicos funcionarán mejor en el sistema social cuando sean re-educados, re-hechos en el enclave militar. Alberto recibe la sentencia de su padre: “Es la única manera de que te compongas (...) Con los curas puedes jugar, pero no con los militares” (214). El Jaguar, el mandato de su padrino: “Hemos decidido hacer de ti un hombre de provecho” (105). Finalmente, el padre de Ricardo le dice a su esposa: “Lo has educado mal (...);

tú tienes la culpa de que sea así. Parece una mujer” (140). Tanto padres como tutores, más allá de sus diferentes orígenes sociales y étnicos, piensan que el colegio es el lugar para satisfacer esa expectativa de transformación y este, a su vez, responde a esa demanda. En todos estos casos se atestigua un mandato patriarcal en sintonía con las representaciones del melodrama contemporáneo, donde el hijo debe de asumir o alcanzar la posición “correcta” del padre. Ann Kaplan en referencia a las ideas de Nowell-Smith dice que la atención a las relaciones de poder en el melodrama se centran ahora en la familia, el individuo y la propiedad privada donde el derecho patriarcal es de central importancia. En cita a Nowell-Smith: “The son has to become like his father in order to take over his property and his place within the community” (41). El teniente Gamboa afirma, aunque no esté muy de acuerdo en este rol encargado al colegio: “—A la mitad los mandan sus padres para que no sean unos bandoleros (...) Y a la otra mitad, para que no sean maricas” (160). Sin embargo, los procedimientos de Gamboa apuntan en esa dirección. Alberto Escobar señala:

Cada uno de sus miembros en particular, obró originariamente por una “intención” positiva, la novela nos enseña cómo se desfiguran y distorsionan las *intenciones*, y cuán cruelmente se enajenan las circunstancias que definen la “condición” del adolescente, del adulto, del maestro, del grupo colegial, del círculo familiar y de la ciudad. (46)

Bajo esta premisa la misión del colegio parece decantar, más allá de su voluntad o no, en forjar una masculinidad de tipo negativo: hombres heterosexuales que se imponen sobre otros hombres y, por defecto, sobre las mujeres a través del uso de múltiples formas de violencia; hombres que no muestran sus afectos ni formas de sensibilidad culturalmente atribuidas a la feminidad; hombres de marcadas prácticas homofóbicas⁴⁰. La única consciencia que cuestiona las

⁴⁰ Un temprano artículo de Joel Hancock destaca cómo en la novela, a través de un conjunto de metáforas, se animalizan a los personajes. Además, el colegio y la ciudad, en consonancia con ese registro metafórico, es figurada como una gran selva en el que se impone la ley del más fuerte.

premisas de esta maquinaria ideológica será el Esclavo, de un lado, no asume los mandatos masculinos que todo adolescente debe seguir a pie juntillas a pesar del rigor violento del mismo, de otro lado, verbaliza las imposturas de sus compañeros para ejercer aquellos mandatos.

3.2.2. El Esclavo, el Poeta y el Jaguar o las batallas por la masculinidad hegemónica

La sobrevivencia en el colegio implica la asunción o, en la mayoría de los casos, la aspiración de un tipo de masculinidad hegemónica explícita e implícitamente promovida por la misma institución. Este tipo de masculinidad es representada en perfección por el Jaguar, quien ejerce la violencia para dominar y humillar a otros pares a través de una práctica repetitiva y sistemática. El Jaguar es el adolescente, casi hombre, que no se quiebra, que resiste el dolor y jamás muestra sus afectos —su secreto mejor atesorado es su nombre verdadero y el amor que sintió y aún siente por Teresa. Es el que muestra mejores habilidades para la confrontación cuerpo a cuerpo, para el insulto procaz y para la transgresión de las normas. Encarnar el rol del Jaguar es la cara aspiración del resto; el Jaguar es temido y admirado con la misma intensidad. Es el modelo a imitar en sus gestos más mínimos. Ricardo Arana/ el Esclavo, desde su papel de oprimido aunque con mayor autoconsciencia, le dice a Alberto/ el Poeta: “—Y tú imitas la risa del Jaguar —dice el Esclavo, suavemente—; eso debería darte más pena” (20). Si en un principio Alberto responde a esa afirmación con sorna luego asentirá y se preguntará: “—Es verdad —dice— Me estoy riendo como el Jaguar. ¿Por qué lo imitan todos?” (21).

La construcción de este personaje es de cariz melodramático, encarna un polo sin matices, el del fuerte-abusador, para configurar una identidad masculina inquebrantable y monolítica, como el personaje de los Principales que se revisó en el capítulo anterior en la obra inicial de Arguedas.

En otras palabras, es a través de la construcción de un frente hipermasculinizado que se marcan los antagonismos y polarizaciones melodramáticas, se mueve la acción de tintes “sensacionalistas”, el conflicto situacional en la novela (la muerte de Ricardo Arana, el Esclavo) y el imperativo moral que intenta traer justicia en la última parte del texto (la tarea de Alberto).

En ese sentido, en la orilla opuesta se encuentra Ricardo Arana y la masculinidad subalterna en su eslabón último e intransitivo, el débil-abusado. Este personaje es el otro polo del esquema melodramático de la novela, es un personaje equiparable a los indígenas que Arguedas retrata en sus cuentos iniciales, prácticamente no se halla matiz en el personaje ni un proceso de cambio y rebeldía frente a su condición. Su devenir y tragedia mueve la compasión del lector—como ya lo había hecho Arguedas desde la década de 1930 y Matto de Turner y González Prada a fines del siglo XIX—, ayuda a reforzar, desde el frente de las emociones, el argumento ideológico la crítica a un sistema militar que exacerba la violencia y el cinismo de un sistema social mayor; y en última instancia busca una justicia que instaure un nuevo orden. Ricardo al encarnar una posición subalterna es sometido y escarmentado. Incluso Alberto, el único con el que entabla una relación significativa, le increpa sus modos: “¿Por qué eres tan rosquete?” (20). También le reclama su extrema sensibilidad: “¿De qué mierda estás llorando? (...) No hay que llorar nunca, hombre” (22). Esta condición sensible y lacrimógena en el personaje sitúa a la novela en ese lugar de exceso emotivo y desborde emocional tan presente en el melodrama. Asimismo, habla de masculinidades afectadas que no encontrarán un lugar en el mundo patriarcal representado. Una vez más con Sarlo, que piensa en la novela sentimental, pero que es válido leer a la luz de las readecuaciones sentimentales-melodramáticas que hacen tanto Arguedas como Vargas Llosa:

Los efluvios en los que los personajes se derraman son una modalidad de su propia construcción subjetiva (...) Cuando la lengua toca su límite y parece incapaz de representar el sentimiento, las lágrimas de enternecimiento, los suspiros, los

ahogos, los transportes (sic), las efusiones, se toman un relevo (...) las lágrimas son la química del sentimiento. (38)

Una vez más asistimos “la cultura del llanto”, un torrente lagrimal que empapa las narrativas de Arguedas y Vargas Llosa. En otras palabras, se va delineando como las lágrimas son un elemento central del *afecto melodramático* que aparece desde la obra temprana de Arguedas como de Vargas Llosa y que conduce y conecta como un río fluido a los personajes masculinos. En algunos casos esas lágrimas son de indignación y frustración ante injusticia (Ernesto), por un amor que se escabulle (Rubén) o suma sensibilidad (el Esclavo).

Además, el Esclavo es un objeto útil para calmar las ansias de la identidad que los otros intentan alcanzar. Como también acota Fuller (2001), “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” (24). En el relato, se recuerda su forma de ser en el colegio Salesiano, que también estaba alejada de los ideales de la masculinidad hegemónica: “le decían ‘muñeca’; era tímido y todo lo asustaba. ‘Llora, llora, muñeca’, gritaban sus compañeros en el recreo, rodeándolo” (124). Esta figura precaria representa un fantasma para la masculinidad hegemónica. Para Daniel del Castillo, dos tipos que ponen en peligro el paso liminal para ir construyendo la hombría de cariz heterosexual en la sociedad peruana son el “lorna” y fundamentalmente “el maricón”:

El “lorna” se relaciona más con una matriz anímica mientras que el “maricón” con una matriz sexual. El significado “lorna” gira alrededor de atributos espirituales “maternos” (...) El significado “maricón” se relaciona con la sensualidad prohibida entre varones, con los juegos, roces y sensaciones que generan sospechosas. Se relaciona además directamente con la “vaginización” del otro”. (258)

El Esclavo encarna tanto un rol como otro, pues es el adolescente que ha crecido al lado de su madre y su tía, sin la imagen de una figura paterna patriarcal que modele un estilo corporal y afectivo masculino. El esclavo, como su madre, no se revela o al menos pone resistencia ante la

opresión; además, encarna el papel de “maricón”. Muchos de sus compañeros han interiorizado la fantasía que ha sido penetrado sexualmente por el más fuerte de todos, el Jaguar. Alberto piensa: “¿Y si se echa a correr, cómo tiembla, y si se echa a llorar, cómo corre, y si es verdad que el Jaguar se lo tira, cómo suda” (Vargas Llosa 2001: 23). Siguiendo con del Castillo: “El ‘afeminado’ de la clase es el mejor candidato a ser estigmatizado como maricón (...) aquel que en la imaginación de los demás es susceptible de ser penetrado, vulnerado” (258).

Finalmente, entre esos dos polos que representan el Jaguar y el Esclavo se ubica la masculinidad de Alberto, que se debate entre el temor de ir a dar hacia la masculinidad abyecta del Esclavo o aspirar a una sin resquebrajaduras como la del Jaguar. Alberto es el personaje que mejor escapa al paradigma melodramático que se camufla en la novela y hace que el texto escape del contorno de dicho subgénero. La identidad masculina de Alberto es un juego de impostación, su performance es la menos predecible y no posee las marcas estáticas reconocibles en el Jaguar y el Esclavo. Ambos casi siempre desempeñan los roles opuestos, pero complementarios de opresor y oprimido respectivamente. El crítico Alberto Escobar hace extensivo esta impostación a toda la dinámica de los personajes: “capítulo a capítulo asistimos a la farsa total organizada con un uso cínico de estereotipos, temores y conveniencias” (48). José Miguel Oviedo, en *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*, también ha señalado que Alberto es un actor, testigo, cómplice y juez, además, simbólicamente parece tener una doble moral (Alberto/ Poeta); es el más lúcido, pero también el más impostor⁴¹. Alberto no emplea tanto la fuerza física para batallar contra la dominación de sus pares, sino su inherente astucia se ancla en el uso del lenguaje y la teatralización. En una conversación con el Esclavo, este le dice: “—Pero tú no peleas mucho (...) Y, sin embargo, no te friegan” (21). Alberto responde: “—Yo me hago el loco, quiero decir el

⁴¹ Con esto último no coincido. Como señalé páginas atrás, el que tiene más consciencia lúcida sobre las dinámicas y los ejercicios de la masculinidad es el Esclavo.

pendejo. Eso también sirve para que no te dominen” (22). De otro lado, Alberto se vale de su condición étnica, es decir, al adscribirse a una clase media blanca privilegiada y capitalina se sitúa en una posición más ventajosa respecto de la mayoría. Las variables sociales y étnicas de la identidad también juegan un rol importante para definir el estatus de hombre respetado. Alberto en un pasaje desprecia jugar a las cartas con un grupo social diferente al suyo, más bien, se sitúa sobre ellos a través de un insulto racista. Este añade gestos obscenos que denotan su lugar de hombre con capacidad de penetrar:

—No juego con serranos— dice Alberto, a la vez que se lleva las manos al sexo y apunta hacia los Jugadores—. Sólo me los tiro.
—Lárgate, poeta —dice uno—. Y no friegues.
—Pasaré un parte al capitán —dice Alberto, dando media vuelta—. Los serranos se juegan los piojos al póquer durante el servicio. (19)

Las relaciones que se establecen entre estos adolescentes se basan en prejuicios y estereotipos que unos han interiorizado sobre otros. Para Alberto los serranos son piojosos; para el Jaguar los serranos son cobardes y torpes (11). Para Alberto los negros, como Vallano, no son personas de fiar (14) y son cobardes (18). Volviendo brevemente a la figura del Jaguar, este en ese aspecto también se encuentra mejor ubicado que negros y serranos por su adscripción étnica: “El Jaguar se mira en el espejo y trata en vano de apaciguar sus cabellos: las púas, rubias y obstinadas, se enderezan tras el peine—” (36). En otro momento se lo describe del siguiente modo: “Se había plantado en medio del círculo y los miraba detrás de sus largas pestañas rubias, con unos ojos extrañamente azules y violentos” (51). No obstante, a pesar de su condición blanca, marca distancia de otros blancos como él, por ejemplo, Alberto y Arróspide, porque socialmente no pertenece al espacio privilegiado de aquellos. Esa es la única arista que lo sitúa en un lugar desventajoso, sin embargo, no afecta su hipermasculinidad. Hace de él, más bien, un personaje difícil de clasificar en el entramado social, pues es muy blanco y vive en la ciudad, pero no goza

de estatus de clase; situación inusual en una sociedad marcada por la colonialidad y sus efectos sobre la distribución racial y social de acceso al poder (Quijano). Por esa razón, el Jaguar reproduce el estereotipo que feminiza a los blancos situados socialmente en una posición más privilegiada que la suya: “Son unos maricas (...) no tienen ni para comenzar con los del Dos de Mayo. Esos blanquiñosos se parecen a los del Colegio de los Hermanos Maristas del Callao, que juegan fútbol como mujeres; les cae una patada y se ponen a llamar a su mamá; mírales las caras, no más” (190).

El Boa también estereotipa a los blancos del mismo modo, al referirse a Alberto dice: “Los blanquiñosos son pura pinta, cara de hombre y alma de mujer, les falta temple; éste se ha quedado enfermo (Alberto), es el que más ha sentido la muerte de Arana” (247). Entonces, su condición de blanco posiciona a Alberto en una situación privilegiada, pero al mismo tiempo es una amenaza, pues esa condición lo feminiza. Por esta razón, está siempre actuando una posición hegemónica de masculinidad que en realidad le resulta inalcanzable. Además, Alberto no posee la constitución física adecuada ni las artes de la confrontación cuerpo a cuerpo como se aprecia claramente en el enfrentamiento con el Jaguar en la celda de castigo.

Para cerrar este apartado, retomo los conceptos de virilidad y hombría. En el caso del Jaguar, en tanto prototipo de la masculinidad hegemónica, muestra tanto virilidad y hombría; es decir, posee la constitución física como para imponerse a todos, incluso a muchachos mayores que él; cabe recordar que él es el único que no es bautizado. El Jaguar a la vez tiene el arrojo para ser respetado como un hombre cabal dentro de la lógica perversa del sistema; vale decir, es poseedor de una actitud cínica, transgresora, violenta e insensible. En otras palabras, el carácter monolítico del personaje proyecta una masculinidad negativa de ribetes melodramáticos que encuentra su opuesto complemento, antagónico y polarizante, en el Esclavo. Dicha dinámica ya no será como en Arguedas del Mal contra el Bien, sino del fuerte contra el débil. Si el Jaguar goza de todo el

paquete de actitudes que dan hombría, los otros adolescentes la alcanzan solo por momentos y respecto de frente a quien la midan. Por el contrario, el Esclavo carece de virilidad y de hombría; no posee ni la constitución física para hacerse respetar ni la actitud para al menos intentarlo, el arrojo y la valentía están fuera de sus posibilidades. Sin embargo, el Esclavo, por única vez, dejará su rol de subalterno y mostrará explícitamente virilidad durante la sesión y competencia masturbatoria en “La perлита”. El Esclavo será el ganador al eyacular primero, aunque esta escena, como mostraré luego está cargada en su totalidad de aparentes contradicciones. Finalmente, el Poeta encuentra mayor destreza en la performance de la hombría, vale decir, “la actuación” de ser hombre. El Poeta gesticula, insulta, escribe pornografía a pesar de ser un adolescente sin experiencia sexual, también escribe por encargo cartas amorosas, seduce con las palabras, pero esa hombría pocas veces se complementa con virilidad. El Poeta cuando lo intenta fracasa; aunque le basta, pues sabe jugar con su hombría sin necesidad de mostrar virilidad.

3.2.3. Homosocialidad masculina: homofobia, homoerotismo y triángulos afectivos en el enclave militar

El régimen de género patriarcal se articula a partir de un sistema heteronormativo, es decir, la norma punitiva del sistema expelle cualquier forma que escape al binarismo heterosexual. En las sociedades profundamente marcadas por la dominación masculina “la homofobia organiza una especie de ‘vigilancia de género’, pues la virilidad debe estructurarse no solo en función de la negación de lo femenino, sino también del rechazo de la homosexualidad” (Borrillo 19). Además, el régimen de género patriarcal es jerárquico, el poder es distribuido inequitativamente entre hombres:

La opresión ubica las masculinidades homosexuales en la parte más baja de una jerarquía de género entre los hombres. La homosexualidad en la ideología patriarcal es la bodega de todo lo que es simbólicamente expelido de la masculinidad

hegemónica, con sus gustos que oscilan desde un gusto fastidioso por la decoración hasta el placer receptivo anal. (Connell 1997: 41)

Como ya se sustentó, en el imaginario de los estudiantes, el Esclavo es ubicado en esta categoría, sus compañeros atesoran la fantasía que se deja penetrar analmente por el Jaguar e incluso por Alberto; sin embargo, las dudas sobre la homosexualidad se disipan plenamente en caso del profesor Fontana, que también vendrá a ocupar ese lugar de débil frente al fuerte en el binomio melodramático que se propone en la novela. En su largo fluir de consciencia Boa cuenta: “El serrano decía: Fontana es todo a medias; medio bajito, medio rubio, medio hombre” (157). Continúa: “Los maricas son muy raros. Es un buen tipo, nunca jala en los exámenes. Él tiene la culpa que lo batan. ¿Qué hace en un colegio de machos con esa voz y esos andares?” (158). En su lógica la culpa es de aquel hombre homosexual por no ser como ellos; por tanto, no hay compasión posible sino un accionar perverso y punitivo contra su identidad abyecta: “Una vez lo escupimos mientras escribía en la pizarra, quedó todito vomitado, qué asquerosidad decía Cava” (159). Asquerosidad por los escupitajos, pero también asquerosidad de hombre desde su mira ideológica homofóbica avalada institucional y socialmente. Julia Kristeva, en *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*, define lo abyecto en relación con lo que es rechazado, excluido y no significativo. Lo abyecto está relacionado con lo que es impuro, repugnante, sucio, amenazante, aunque también es el límite o la frontera. Kristeva señala: “la abyección es ante todo ambigüedad, porque aun cuando se aleja, separa al sujeto de aquello que lo amenaza —al contrario, lo denuncia en continuo peligro” (18). Fontana, precisamente, es abyecto por su orientación sexual transgresiva que va más allá de la frontera de la heterosexualidad y los valores de la masculinidad hegemónica. Sobre esta violencia contra lo abyecto, Francisco Martínez-Hoyos reconoce esta violencia exacerbada en el colegio militar, pero no alcanza a explicar su lógica y lo que está detrás:

En un proceso de socialización normal los hombres aprenden hábitos de autocontrol que los convierten, a medida que crecen, en seres más pacíficos. En el Leoncio

Prado, en cambio, sucede justo al revés. Los alumnos perfeccionan las maneras de abusar de sus compañeros. ¿A qué se debe este triunfo de la barbarie sobre la civilización? (24)

Retomando, estos mismos adolescentes no encuentran reparos en transar con prácticas homoeróticas y establecer cierto tipo de comercio sexual. La institución militar parece avalar implícitamente estas reglas. Para Michael Foucault el sexo está siempre presente en los dispositivos arquitectónicos, en los reglamentos de disciplina y en toda la organización interior de los colegios: “Lo que se podría llamar el discurso interno de la institución —el que se dice a sí misma y circula entre quienes la hacen funcionar— está en gran parte articulado sobre la comprobación de que esa sexualidad existe, precoz, activa y permanente” (39). Sin embargo, en paralelo, existen reglas y discursos internos no escritos. Estos sirven como dispositivos para lidiar y retar el control institucional, y paradójicamente, son avalados por este. Como en *Los ríos profundos*, aparece “distancia irónica” de la que habla Žižek: hacer bromas, burlarse de los superiores, retar las reglas de conducta. En *La ciudad y los perros*, el Poeta es un especialista imaginando novelas pornográficas, los estudiantes muestran un lenguaje procaz: “¿sabías que el Boa está más sano que tu madre desde que se tira a la Malpapeada? Cuéntame esos delirios, piojoso, ¿no te han dicho que las gallinas son más limpias que las perras, más higiénicas?” (230). Y el cigarrillo es un bien de consumo extendido entre los cadetes a pesar de estar prohibido⁴².

En cuanto al “suplemento obsceno” también desarrollado por Žižek, la escritora Guadalupe Nettel llama la atención sobre una escena al inicio de la novela y que se nos presenta como un claro ejemplo:

⁴² No solo los estudiantes retan las reglas de conducta obscenamente. Jorge Eslava (2008a) hace notar la figura del capellán, que goza del mismo espíritu nacionalista que el padre Linares en *Los ríos profundos*, pues le gusta pronunciar sermones patrióticos sobre la vida intachable de los próceres, su amor a Dios y al Perú. Los estudiantes, señala Eslava, lo aprecian por su “machez”. Eslava cita a Vargas Llosa: “piensan que es un hombre de verdad: lo han visto muchas veces, vestido de civil, merodeando por los bajos fondos del Callao, con aliento a alcohol y los ojos viciosos” (49).

hay una escena muy perturbadora en la cual un grupo de estudiantes decide ir a violar a un alumno más pequeño, mientras éste duerme en su cama: “Cómo pateaba el enano, cómo pateaba, cómo, qué esperas para treparte, no ves que duerme más calato que una foca. oye, Boa, no le tapes así la jeta que a lo mejor se ahoga. (93)

En espacios homosociales, como las cárceles, la violencia sexual es una ley implícita que se practica, que es avalada por la autoridad, aunque en el plano de la ley escrita es prohibida. Estas reglas no explícitas en la novela también pueden consentir prácticas homoeróticas colectivas. En *La ciudad y los perros*, “el suplemento obsceno” no solo se deja percibir en el ritual de bautizo de los llamados “perros” y los constantes abusos contra el Esclavo o la violación del enano. Una escena que ha pasado muy desapercibida en el análisis de la crítica, más allá de escuetas menciones, es la escena de masturbación colectiva en la tienda escolar, una práctica en la que se trafica cuerpos y deseos, sin atisbo alguno de emociones vinculadas al amor o al cuidado, esa sexualidad “desafectada” es similar al de los encuentros con la Opa en *Los ríos profundos*⁴³. A pesar de la homofobia de los cadetes contra el profesor de francés, Fontana, estos no encuentran reparos en transar con prácticas homosexuales y establecer cierto tipo de comercio sexual con Paulino, el dueño de “La perlitita”, el tercer personaje visto con abyección en la novela, pero que huye de una posición plenamente subalterna. El trato es dinero y alcohol a cambio de un espectáculo masturbatorio que incluye dejarse acariciar por alguien de marcada preferencia por personas de su mismo sexo, pero que jamás será feminizado y subalternizado por estos. Alberto

⁴³ Las representaciones de la masturbación encuentran un lugar importante en la literatura occidental. Los autores que han escrito sobre el tema van desde el Marqués de Sade pasando por Mark Twain, Marcel Proust, Emily Dickinson, James Joyce, Máximo Gorky, Louis-Ferdinand Céline, Jean Genet, Alberto Moravia hasta Philip Roth (Van Driel). Para Van Driel estas representaciones difieren en la diversidad de circunstancias, locaciones, motivos que acompañan a la práctica. La culpa acompaña la descripción del acto que adquiere un cariz vergonzoso, pero inevitable, y a la vez es signo inequívoco de desequilibrio en un momento crítico del devenir vital. La masturbación se torna un acto compulsivo distanciado de cualquier experiencia gozosa. Al parecer los grandes relatos religiosos, moralistas y fisiólogos han calado en la subjetividad en una diversidad de escritores. De otro lado, George Bataille, en *Erotism: Death and Sensuality. A Study of the Erotism and Taboo*, sostiene que el erotismo del cuerpo se expresa de dos formas: a través de la desnudez y la masturbación.

dice: “El injerto es generoso y maligno; da crédito pero exige que primero le rueguen y lo diviertan” (107). La propia constitución fenotípica de Paulino es inclasificable y también produce una extrañeza similar a la de la Opa: “ojos rasgados de japonés, ancha jeta de negro, pómulos y mentón cobrizos de indio, pelos lacios” (107). Al parecer para los cadetes también es inclasificable su orientación sexual; aunque es a quién va dirigido el espectáculo, el espectador privilegiado y exclusivo, a quien los internos deben “divertirle” y “rogarle”. En este punto la novela describe explícitamente relaciones homoeróticas colectivas. Desde la perspectiva de Alberto se narra: “Y ahora sacará un billete, o una botella, o una cajetilla de cigarrillos y luego habrá una pestilencia, una charca de mierda, y yo me abriré la bragueta, y tú te abrirás la bragueta, y él se abrirá, y el injerto comenzará a temblar y todos comenzarán a temblar (...)” (113). El placer colectivo encuentra su punto culminante en un orgasmo eyaculatorio que no se encuentra limitado por el pudor ante los genitales expuestos de otros hombres. Curiosamente el asco abyecto que se expresa por las formas del profesor de francés sin ambigüedades no se expresa del mismo modo ante el ejercicio homoerótico de Paulino. El narrador, situado desde la perspectiva de Alberto, opta por una descripción hasta cierto punto objetiva, sin juicios de por medio por parte del personaje:

Se pondrá a respirar como un caballo o como un perro, la baba le chorreará por el pescuezo, sus manos se volverán locas, se le cortará la voz, quita la mano asqueroso, dará patadas en el aire, silbará con la lengua entre los dientes, cantará, gritará, se revolcará sobre las hormigas, las cerdas le caerán en la frente, saca la mano o te capamos, se tenderá en la tierra, hundirá la cabeza en la hierbita y en la arena, llorará, sus manos y su cuerpo se quedarán quietos, morirán. (113)

Sin embargo, diera la impresión de que el adjetivo “asqueroso” que recae en Paulino a través del estilo indirecto libre y los vocablos que animalizan al personaje (“caballo”, “perro”, “cerdas”) le restan humanidad para terminar animalizándolo. Rocío Silva Santisteban afirma que mientras el odio es un intenso sentimiento entre pares, el asco marca distancias entre personas en

relaciones de jerarquía. El asco crea basura, y la basura sirve para crear dos sectores diferenciados: los limpios que la desechan y los sucios que viven en ella. La jerarquía se invierte en la escena, de un lado, en una posición ventajosa de masculinidad se encuentran los internos, que parecen tener bajo control los impulsos homoeróticos de Paulino, el sujeto con poder económico y material que no puede llevar al límite máximo sus deseos. En ese sentido, este desde una mirada falsamente objetiva es animalizado y puesto en el lugar de lo sucio, lo abyecto.

No obstante, estas escenas no solo implican dosis de exhibicionismo y voyerismo mutuos, sino que el contacto entre los cuerpos también está presente: “El Esclavo estaba inmóvil y, mientras Paulino abría su correa y desabotonaba su pantalón, siguió mirando al techo” (115). La elipsis no deja saber si Paulino procede a masturbarlo o hacerle una *fellatio*⁴⁴. Paulino también acaricia al Boa: “Paulino estaba junto al Boa y éste lo dejaba manosear su cuerpo, indiferente. El injerto resollaba, emitía grititos destemplados. El Boa había cerrado los ojos y se retorció” (116-17). Incluso cuando Boa siente que las caricias de Paulino se tornan dolorosas no le espeta un insulto de carga homofóbica sino racista: “me mordiste, cholo maldito, serrano, voy a matarte” (116). En suma, la actuación de los jóvenes trasciende las teatralizaciones penetrativas que usualmente son vertidas de manera oral para raramente concretizarse, como el Boa cuando repite constantemente: “los orino a todos, me los como a todos, por algo me dicen Boa, puedo matar a una mujer de un polvo” (116). Finalmente, el que más virilidad (potencia sexual) mostrará en este espectáculo masturbatorio será el Esclavo, pues será el primero en eyacular y, por tanto, en ganar la competencia. Las masculinidades heterosexuales en *La ciudad y los perros* develan sus

⁴⁴ Héctor Rodríguez Ruvalcaba hace notar que algunos relatos de temática homoerótica se valen de las reglas del decoro para eludir la descripción explícita de aquellas prácticas. Todo esto enmarcado en una posición estilística de connotaciones estéticas y éticas. Rodríguez Ruvalcaba a partir de un trabajo de Eduardo Jaramillo reconoce cinco estrategias retóricas del decoro: la naturaleza como metáfora, el eufemismo, los puntos suspensivos, los cambios drásticos de focalización y las alusiones mitológicas. La estrategia de Vargas Llosa es el uso de cambios drástico de focalización para cortar la escena del posible *fellatio*.

contradicciones, porque a pesar de ser homofóbicas son propensas a prácticas homoeróticas gozosas. Nadie parece cuestionar las miradas y caricias de Paulino, sino son partícipes y propiciadores de esta a pesar del asco y deshumanización que este genera en los participantes/espectadores. Los jóvenes creen poner a salvo su heterosexualidad al pensar que están asumiendo una postura masculina en el que el sujeto feminizado es aquel. Sin embargo, el que más parece tener el control de la situación es Paulino; es él quien sobre todo mira y toca a partir de un soborno que prostituye a los jóvenes.

Es necesario acotar que las autoridades están enteradas de todas estas prácticas de cariz obsceno, pero las toleran en tanto no atenten contra las reglas oficiales. Los cadetes piensan que el comercio de cigarrillo y alcohol, las visitas nocturnas a los prostíbulos, el abuso de los más débiles, las novelas pornográficas del Poeta, los encuentros con Paulino no son sabidos por las autoridades que regentan el colegio; por el contrario, sus conocimientos pormenorizados se harán evidentes a modo de chantaje cuando el Poeta intenta denunciar el asesinato del Esclavo.

De otro lado, las aparentes contradicciones de las masculinidades adolescentes quizá solo sean eso: apariencias. En *Viceversa. Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life* Marjorie Garber recoge diferentes tipos de fuentes —autobiografías, novelas, investigaciones de sociología, psicoanálisis y sexología— argumenta que las experiencias homoeróticas son prácticas comunes en espacios en los cuales estudiantes hombres y mujeres son segregados. El término acuñado a principios del siglo XX para describir a las personas que inciden en estas prácticas es “Pseudo-homosexual”: “a technical term, introduced in the period by the sexologist Iwan Bloch to describe persons who have homosexual relations because they are in same-sex situations with no access to members of the other sex” (Garber 306). De la lectura de Garber se deduce que el sistema heteronormativo silencia, invisibiliza estas prácticas comunes o las presenta como poco frecuentes,

excepcionales y anormales. Finalmente, para Garber, un mejor término para describir estas prácticas homoeróticas sería “sequential bisexuals”: “people who have sex with same and opposite –sex partners a different times in their lives (307). En ese sentido, al final de la novela vemos cómo los “sobrevivientes”, entre ellos El Jaguar y El poeta, retoman el camino de su heterosexualidad sin inconvenientes, pero en su pasado y memoria erótica permanece el recuerdo de haber estado involucrados en experiencias sexuales con personas del mismo sexo; es decir, sus experiencias sexuales iniciales están marcadas por la bisexualidad.

Si bien la novela representa prácticas homoeróticas implícitamente avaladas por el sistema militar; la naturaleza misma de este sistema educativo también es propicia para las relaciones homosociales tanto heterosexuales como homosexuales. Estas incluso resultan más significativas para los personajes y su devenir como para la estructuración narrativa de la novela. El régimen educativo promueve un espacio en el que los hombres estudian, juegan, duermen, beben, pelean, y ríen juntos, aunque también se insultan, se tocan, se acarician, se hieren y se dan muerte. Bajo un sistema de género que condena la homosexualidad, los hombres, a diferencia de las mujeres, se encuentran más constreñidos y limitados para establecer relaciones con miembros de su mismo sexo. Hablar de homosocialidad masculina heterosexual es marcar distancia de la homosexualidad como un espacio plausible para hablar de las relaciones entre hombres. Sin embargo, cuando los internos piensan la relación entre el Esclavo y el Poeta aparece la fantasía de una relación homosexual entre ellos: “Cómete a la novia del poeta (el Esclavo). Te juro que si el poeta se mueve, lo quiebro” (114), dice en un momento el Boa y lo dirán sistemáticamente otros personajes a lo largo de la historia. Estos jóvenes no pueden concebir una relación afectiva entre dos hombres, una relación homosocial masculina donde los afectos importen. No se trata aquí, como nos recuerda Sedgwick en *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, de

homosexualidad, ni siquiera de relaciones sexuales entre hombres, se trata de que la afectividad entre hombres, en su aspecto más general, pero también significativo. En otras palabras, este tipo de afectos entre hombres son sospechosos y sus fronteras deben ser limitadas, con lo cual todo el universo afectivo de los internos es en general fragilizado. Por el contrario, un contacto erótico-masculino, de claro cariz sexual en que se establecen jerarquías (activo/ pasivo) y relaciones de poder, puede ser mejor tolerado. A partir de la censura del primer tipo de vínculo entre hombres, surge la vergüenza como una emoción potente para la contención y censura de la expresión de otras emociones que promueven el cuidado entre compañeros del mismo sexo, como el de Alberto/ el Poeta hacia Ricardo Arana/ el Esclavo. Además, la vergüenza mueve las decisiones de los personajes que decantan en triangulaciones eróticas heterosexuales y también homosociales. Sara Ahmed dice que la vergüenza se siente como una exposición: “shame feels like a exposure— another sees what I have done that it is bad and hence shameful— but it also involves an attempt to hide, a hiding that requires the subject turn away from the other and towards itself” (103). Efectivamente, Alberto y Ricardo son expuestos, su relación es condenada y puesto dentro de los contornos de la homosexualidad⁴⁵.

El vínculo afectivo de respeto y cuidado entre Ricardo y Alberto es el más significativo en *La ciudad y los perros*. El único que no lo martiriza y más bien lo trata con respeto será este último. El primero retribuye ese afecto con gestos corporales. Sus brazos, su rostro, sus ojos, su boca son movilizados en cierta forma para expresar dicha retribución: “Ha puesto otra vez su mano en el brazo de Alberto y lo mira a los ojos con su cara tímida y rastrera iluminada por una sonrisa” (25). No obstante, Alberto es inquietado por el tipo de relación afectiva que va estableciendo con

⁴⁵ Para pensar la vergüenza, Sara Ahmed parte de los importantes aportes de Silvan S. Tomkins. Este también es el camino que siguió Eve Sedgwick (2003) para analizar ciertos momentos en la escritura de Henry James y proponerlo como un caso paradigmático de performatividad queer. Esta, en el caso de James, es una estrategia para la producción de sentido e identidad que se relaciona con la vergüenza y el estigma.

Ricardo y por los propios afectos de este, no solo hacia él sino con sus afectos en general. Además, como dije líneas arriba, la censura de los pares carga de vergüenza la relación que se ha ido estableciendo entre ambos. Sarah Ahmed también señala que cuando experimentamos la vergüenza: “the ‘bad feeling’ is attributed to oneself, rather than to an object or other” (104). La vergüenza como un sentimiento potente que a su vez mina la identidad propia de los sujetos provocará el repliegue y la reformulación de las acciones de Alberto, como una estrategia para mantener a salvo su hombría. Por el contrario, el estado de debilidad plena, en código melodramático, de Ricardo hace imposible cualquier maniobra que cambie el trayecto de sus acciones.

Estas inquietudes mueven a Alberto a crear una rivalidad a través de un tercero que será el objeto de disputa: Teresa, una joven de diferente enclave social. Este es otro punto de contacto de *La ciudad y los perros* con la novela sentimental y el tópico de la “bella pobre”: “Hasta el siglo XX esta desigualdad entre héroe y heroína es uno de los motores textuales más eficaces. La ‘bella pobre’ (campesina u obrera, hija de obreros o de campesinos) encuentran al burgués o al aristócrata” (Sarlo 43). Alberto Escobar dice que el número dos “es decisivo en la simbología y el desarrollo de la pieza: el colegio-la ciudad, el poeta-el jaguar, Teresa-Marcela, los padre-Alberto (...)” (49). En realidad, las diadas no explican las relaciones significativas que se dan entre los personajes y que mueve el conflicto narrativo, tampoco dan pistas de la performance de sus identidades. Considerar las triadas, más bien, puede resultar más significativos para alumbrar los sentidos afectivos y la expresión de la masculinidad y la sexualidad de la novela. Por otro lado, la conformación de la triada con Teresa mueve al texto nuevamente en las coordenadas del melodrama por partida doble: se instaura nuevamente las disputas amorosas entre hombres por un sujeto femenino sumamente pasivo; segundo, los personajes son víctimas de los caprichos del

destino. Como caro dispositivo melodramático, el destino azaroso hace que Teresa sea una joven que atraviesa la vida del Jaguar y el Esclavo en distintos momentos de su vida. Y no estamos hablando que la trama suceda en un pueblo que acota las interacciones de las personas, sino en una ciudad donde los encuentros casuales son más improbables.

Como se vio en el análisis de “Día domingo”, “el triángulo erótico” es una pieza fundamental para el desarrollo de la acción en la narrativa de Vargas Llosa y está presente desde sus cuentos, pero de manera mucho más sofisticada en *La ciudad y los perros* y volverá a aparecer con centralidad para el devenir de la mayoría de los personajes en *Conversación en la catedral*. Alberto desea especialmente a Teresa, porque ella es el objeto de deseo de Ricardo, pero, además, ese deseo de orden heterosexual le es útil para crear una rivalidad que ponga a salvo su identidad masculina hegemónica. Alberto con sus actos de seducción a Teresa parece decirse a sí mismo que sus afectos hacia Ricardo, el Esclavo, no son tan sinceros o intensos y de paso apacigua, al menos interiormente, la presión de los pares que ven su relación como sospechosa y censurable, un acto que avergüenza a un hombre. A través de este intrincado sendero de las emociones se rompe con los lineamientos más tradicionales del relato sentimental (el amor hacia la “bella pobre”) y el esquema melodramático más tradicional.

Eve Sedgwick (1985) retoma el concepto de “triángulo erótico” para decir que el nexo no solo es significativo entre los rivales y el objeto de deseo sino entre los rivales mismos. Luego de la muerte del Esclavo, el dolor, y en cierto modo la culpa, que siente Alberto, el Poeta, es tan significativa que es pertinente afirmar que la relación que ha tenido con el Esclavo ha sido más profunda que la que tuvo con Teresa, a la cual finalmente dejará sin tanto remordimiento. En otras palabras, el verdadero compañero para el Poeta fue el Esclavo, y para este lo mismo, pues sus afectos hacia Teresa no pasaron de una vaga ilusión que jamás se hizo realidad. No obstante, el

Jaguar es un cuarto sujeto-vértice en disputa en este triángulo. Él es quien orbita en el pasado de ella, su amor de niñez con quien se casará luego, y en el presente de ellos. El Jaguar entrará de lleno para desestabilizar el triángulo: el Esclavo muere, el Poeta es devorado por la culpa de haber tenido un romance con el amor platónico del amigo y Teresa es abandonada sin explicación por este. El poeta también, bajo el diseño melodramático, buscará justicia, un modo de reestablecer un orden que nunca ha existido en el colegio militar. Asistimos a una nueva polarización moral más cerca de las coordenadas Arguedianas: el Bien (el poeta) en contraposición al Mal (el Jaguar).

Otro aporte importante de Sedgwick (1985) al “triángulo erótico” es que los miembros del triángulo están históricamente codificados con marcas de “virilidad” y “afeminamiento” dependiendo de las relaciones de clase, género y poder. Por tanto, las relaciones no son simétricas: “one gender is treated as a marginalized subset rather than an equal alternative to the other” (27). El Poeta y el Esclavo establecen jerarquías y roles de género. Este último es un personaje femenino y feminizado, como se dijo, encarna el rol de “lorna” y “maricón”. Él es quien despiertan la pasión y el odio de dos hombres como el Jaguar y el Poeta. Estos encarnan, como ya se dijo, uno más que otro el lugar de la masculinidad hegemónica, aunque desde diferentes agencias: el Jaguar desde la violencia corporal y el Poeta desde la palabra, a veces igual de violenta. Además, el Esclavo desplaza de sus miras afectivas a Teresa. En otras palabras, en un primer momento el que menos alcanza a tentar una relación con ella es el Esclavo, el menos masculino de los tres; y bajo esa misma lógica será el Esclavo y no Teresa el objeto de disputa final entre el Jaguar y el Poeta. Este papel asignado a el Esclavo subvierte el esquema melodramático más ortodoxo: “In melodrama, heroes are brave, courageous, and honest, particularly in relation to the heroine’s honor, but they are anything but reserved and emotionally repressed” (Williams 2018: 495). El honor en disputa

es la memoria del amigo caído, que busca justicia, a través del devalamiento de su asesino que apunta como responsable al Jaguar.

Ambos personajes no pelean ni se insultan ni se apasionan por Teresa, sino por Ricardo, un hombre, como ya se dijo, femenino y feminizado al mismo tiempo, y que ha experimentado relaciones homoeróticas que curiosamente lo virilizaron; el personaje se enviste en una androginia inusitada —a partir de la mirada y los afectos del otro y por sus propios actos—, en la literatura peruana e ignorada por la crítica sobre la novela. Otro triángulo afectivo se cierne entre estos tres hombres: el Poeta-el Esclavo-el Jaguar. El Poeta y los afectos por un compañero empequeñecido que padece en un ambiente sumamente masculinizado. Marjorie Garber, en cita a Alec Waugh, dice que en los espacios escolares no es inusual la atracción que los más pequeños e indefensos generan sobre los más grandes y fuertes:

A small boy is the nearest approach possible to the feminine ideal. Indeed a small boy at a Public School has many of the characteristics that man would hope and expect to find in a woman. He is small, weak, and stands in need of protection. He is remote as a woman is ... with different troubles, different ambitions. (...) The emotion is genuine and usually takes the Elder boy by. (158)

De otro lado, está el Jaguar y sus afectos destructivos y ambivalentes hacia alguien que para él no ha cumplido como hombre. Precisamente, para Garber, el juego triangular puede estar cargado y reflejar ciertas ambivalencias; es decir, los afectos no son siempre necesariamente claros y positivos: “It may, that is to say, mark the difficulty of making a choice, or more significantly, the difficulty of telling ‘right’ from ‘wrong’, ‘friend’ from ‘enemy’, even, ‘self’ from ‘not-self’ or ‘other’” (431). Para el Jaguar la delación del Esclavo ante la autoridad es la mayor traición ante los códigos implícitos del grupo de pares. El Jaguar le dice al Poeta: “Lo más asqueroso que puede ser un hombre. No hay nada más bajo y repugnante. ¡Un soplón!” (329). En el imaginario de la

novela, bien se atestigua que lo más asqueroso no es ser un soplón, si el Jaguar ubica a el Esclavo en la escala más baja de la masculinidad es porque lo sitúa en los contornos de la feminidad.

Finalmente, el Jaguar y el Poeta, luego de su salida del colegio militar, reposarán sus energías afectivas en mujeres de su propio enclave social, Teresa y Marcela respectivamente. José Miguel Oviedo, en su clásico libro sobre Vargas Llosa, señala que “forzar el reencuentro y el posterior matrimonio de Teresa con el Jaguar, es subrayar demasiado el diseño” (135). El final cerrado y ciertamente feliz de los dos personajes antagónicos en la última parte del relato, no solo remarca el diseño, sino que se encuadra perfectamente en los códigos del melodrama, tan caro uso incluso en las novelas más “serias” de Vargas Llosa y en esta que lo inscribió en el llamado *boom* hispanoamericano. En la novela no se instituye ninguna justicia ejemplarizante contra el sistema militar que opera en el colegio —un restablecimiento del orden que tranquilice afectivamente a los lectores solidarizados con la causa de el Poeta y el Esclavo no es posible. Por el contrario, esa natural vuelta al camino de las relaciones heterosexuales que experimentan el Jaguar y el Poeta puede llegar a ser bastante tranquilizadoras para una ansiedad masculina que pudo ser gatillada con la lectura de la novela⁴⁶. Para los personajes, estos códigos melodramáticos son útiles para que el autor implícito los rescate de la barbarie masculina que llevaron a la performance la mayor parte del tiempo que estuvieron internos; es decir, los restituya a una zona de confort social en el que no tendrán que convivir con todas las etnias y las clases; y fundamentalmente los libera de las prácticas y fantasías homoeróticas y los afectos homosociales ambiguos para devolverlos a la comodidad sin angustias de la heterosexualidad plena y sin resquebrajaduras. Ambos personajes

⁴⁶ Si bien el mito de la quema de ejemplares de la novela promovida por el mismo colegio militar, estudiantes y exestudiantes ha sido desmentido (Aguirre); la fantasía de que así sucedió puede ser leída también como una indignación ante el desprestigio que la novela creó sobre la institución, pero también es legible de entenderla como una contraofensiva de los valores masculinos patriarcales y homofóbicos que la novela denuncia.

retoman el sino que la sociedad les ha delegado incluso antes del caos de la identidad —de género, étnica y social— que significó la agónica experiencia en el colegio militar.

La ciudad y los perros muestra un sistema de género de profunda raigambre patriarcal que atraviesa todos los estamentos sociales y étnicos. Los cadetes, de diversos orígenes, parecen reconocerse y cohesionarse a través de aquel. Además, la institución educativa militar avala en sus reglas no escritas prácticas obscenas en las que se apuntala un tipo de identidad y sexualidad violenta carente de aristas afectivas. Una diferencia por destacar en relación con las categorías dadas por Žižek, y como se vio en *Los ríos profundos*, es que no existe un control y dosificación de la violencia obscena; por el contrario, en *La ciudad y los perros* la violencia solo es domada cuando se han traspasado el límite último de la muerte, se ha producido el asesinato del más débil de todos, y se intenta salvaguardar la reputación de la institución.

Asimismo, el sistema educativo militar no solo representa un espacio multicultural, como incluso ha señalado repetidas veces el mismo Vargas Llosa, sino que también representa un espacio para una diversidad de prácticas, deseos, afectos y fantasías sexuales que alumbran la complejidad y diversidad de la expresión de la identidad de género masculina. En otras palabras, las fronteras estáticas y rígidas de la heterosexualidad, en un espacio marcadamente homofóbico y heteronormativo, son puestas en entredicho para afirmar que la sexualidad humana y los roles de género pueden ser asumidos, intercambiados y puestos en práctica con suma flexibilidad, aunque, en este caso, atravesados por la violencia y la represión que el mismo sistema promueve.

El *afecto melodramático* desde el cual escribe el autor —formas melodramáticas y formas afectivas en circulación desde un yo afectado melodramáticamente— es camuflado al haberse inscrito la novela—desde la recepción crítica— en el realismo de la novela total (la representación “compleja” y completa de un contexto social reconocible). Se suma, a su vez, el sofisticado uso de

recursos narrativos que fueron intensa y extensamente explotados por los autores del *Boom*: multiplicidad de narradores y puntos de vista, ruptura del orden cronológico, monólogo interior, montaje cinematográfico, vasos comunicantes, entre otros. Dicho en otras palabras, la complejidad técnica de la novela y su referencialidad a una sociedad peruana violenta y desigual, distrajo a lectores especializados o no de una percepción consciente y crítica de arsenal de dispositivos propios del melodrama y su emocionalidad afectada. Ver las costuras melodramáticas del texto novelístico acaso hubiese sido un detrimento, o una “imperfección”, de una obra que ha gozado desde su publicación de sobrado capital simbólico y reconocimiento—como también fue el caso de pares como García Márquez o Carlos Fuentes.

CAPÍTULO 4. LA SEXUALIDAD ADOLESCENTE: UNA EXPERIENCIA DOLOROSA

Los cachorros (1967) de Vargas Llosa y *Amor mundo* (1967) de Arguedas pueden ser leídos como novelas breves o en su defecto como cuentos largos. Más allá de la indeterminación genérica, son textos definitivos en cierto sentido. Arguedas no volverá a escribir cuentos sino solo su gran novela final e inconclusa. Vargas Llosa abandonará, en gran medida, el mundo de los personajes adolescentes para un desarrollo sostenido de representación del mundo adulto. *Los cachorros* y *Amor mundo* también son pequeños paréntesis en sus empresas novelísticas. Arguedas venía de publicar *Todas las sangres* (1964) y se preparaba para emprender la tortuosa escritura de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Vargas Llosa había publicado un año antes *La casa verde* (1966) y se iba documentado disciplinadamente sobre un periodo de la historia peruana reciente para emprender la escritura de la monumental *Conversación en la catedral* (1969). Son *Los cachorros* y *Amor mundo* una vuelta a los personajes adolescentes, a la brevedad textual, pero en especial, significan una vuelta, no solo a los espacios sociales acotados —La hacienda sur andina y los barrios de la clase alta limeña—, sino al retrato de la triada adolescencia, masculinidad y prácticas sexuales. Un peso importante recae en esta última para hacer un cuadro descarnado de sus prácticas, violencias y frustraciones. Desde la impronta del *afecto melodramático*, ambos textos recurren, de un lado, a dispositivos propios del relato de folletín —una de las vertientes expresivas del melodrama más populares desde el siglo XIX—, como la acción, el sensacionalismo (en torno a la sexualidad), el carácter episódico, la aventura que demanda una constante superación de un obstáculo. A su vez, emociones como la culpa y la vergüenza desbordan a los personajes hasta llevarlos a un camino sin redención.

4.1. De maestros y aprendiz en *Amor Mundo*

Agua (1935) es el primer conjunto de cuentos orgánicos publicado por José María Arguedas. Treinta y dos años después y habiendo escrito cuatro novelas, decide lanzar un nuevo grupo de relatos breves en el que retoma algunos temas ya tratados desde el primer libro, al mismo tiempo, ahonda en otros que fueron siendo perfilados en sus novelas⁴⁷. Esta vez bajo el título de *Amor mundo* (1967), Arguedas reúne cuatro cuentos: “El horno viejo”, “La huerta”, “El ayla” y “Don Antonio”. Es escritor y antropólogo retrata una vez más el micro-universo de la hacienda andina y la imagen sombría del hacendado desde la perspectiva de un personaje adolescente, Santiago, versión equivalente al niño Ernesto de *Agua*. A diferencia de este, Santiago no solo será testigo, sino actor relevante en las dinámicas sociales de ese pequeño mundo de jerarquías. A su vez, otra diferencia notable en relación con los primeros relatos es el desarrollo temático de la sexualidad como forma de ejercicio de poder del Principal, sus implicancias para la construcción de la identidad masculina y los afectos que emanan a partir de esta práctica.

En *Amor mundo*, el sexo es el lugar del placer y la culpa, pero también del poder sobre las mujeres y otros hombres de menor jerarquía. Dicho de otra forma, los abusos del poder mediados a través del ejercicio de la violencia, varias veces contra la voluntad de uno de los participantes, se manifiestan en las prácticas sexuales; a su vez, estas prácticas definen y refuerzan la identidad masculina dominante, encarnada por el Principal. En *Amor mundo*, Santiago es testigo y varias veces actor de escenas sexuales que lo hacen oscilar entre el placer y la culpa. En clave melodramática, se establece una polarización entre el vicio y la virtud, entre una sexualidad

⁴⁷ Sin embargo, Carmen María Pinilla cuenta que Arguedas entre 1935 y 1967 publicó en revistas y presentó a diversos concursos varios relatos que en su mayoría serían reunidos junto a los cuatro cuentos orgánicos de *Amor mundo*. De otro lado, Galo González, en su libro *Amor y erotismo en la narrativa de José María Arguedas*, afirma que: “...después de la publicación de *El sexto* (1961) los episodios eróticos se incrementan en número, posiblemente porque el autor ha logrado ya la expresión cruda de realidades crudas [sic]. El comportamiento de los personajes masculinos ante la mujer resulta más impetuoso. La mujer ya no es adorada ni distante, sino maltratada y accesible en los prostíbulos” (65).

compulsiva y un celibato autoimpuesto. Santiago intenta aprender la lógica final de la sexualidad a lo largo del tortuoso camino de cuatro escenificaciones; sin embargo, el entendimiento de ella, bajo un orden guiado por el placer masculino, se le mostrará esquivo y vano, casi sin resolución. El sexo será esa actividad que perturba y atrae, un acto pecaminoso, vicioso que trae un indescifrable placer y a la vez culpa. Sin en *Agua* la masculinidad se construye en clara oposición, odio y enfrentamiento ante la figura del Principal; en *Amor mundo*, la masculinidad se juega en otra de sus aristas, la capacidad para ejercer potencia sexual y mostrar poder de dominio sobre la mujer y los significados que el sujeto masculino ponga sobre aquel significante, es decir, en el juego de la virilidad y las anulaciones de la economía afectiva. Sin embargo, la sombra del Principal estará presente para asumir el rol de maestro frente al aprendiz Santiago. Desde el *afecto melodramático* el esquema se diseña a partir de la oposición de la figura del Principal — sus valores ya no son solo de dominación abusiva sino se suma el vicio pecaminoso— y el personaje de Santiago —su representación en un primer momento de la virtud infantil de la inocencia, la sexualidad despierta y su consciencia de los abusos contra las mujeres. En este esquema no hay lugar para el amor o emociones culturalmente percibidas como positivas. Como lo ha señalado Sara Castro-Klaren: “Los personajes de Arguedas jamás pasan por la experiencia del amor romántico. Los héroes se extasían en la intensidad de la conquista política o de la visión mística” (57).

En *Amor mundo* se delinea la masculinidad subalterna de Santiago y otros personajes como don Antonio, pero también la masculinidad dominante del Principal, el caballero/ don Guadalupe. Intento describir cómo estas son puestas en juego básicamente en el terreno de la práctica sexual, y cómo es que el sexo se vincula con el placer y el poder, con el fantasma de la culpa pecaminosa —la confesión y el tabú— para delinear la identidad masculina. Los cuentos de *Amor mundo*,

como ha señalado Gracia María Morales, se entrelazan en un hilo narrativo que permite una lectura independientemente o en conjunto, como una *nouvelle*. Cabe destacar el carácter episódico que en cada unidad narra la peripecia de Santiago frente al sexo. Esta característica emparentaría a *Amor mundo* con el folletín. José Martínez Rubio señala que en la narración folletinesca “Los personajes encadenan una sucesión de obstáculos que les impide conseguir su objetivo final, que los obliga una y otra vez a la aventura” (35). El camino de Santiago está plagado de encuentros sexuales que son obstáculo en tanto se busca comprender la lógica del sexo y, una y otra vez, se cae en la tentación de experimentarlo. Si se concibe a *Amor mundo* como un único relato episódico, la maquinaria del sexo y el deseo empieza a moverse desde la primera escena de “El horno viejo”. En este, el caballero —de quien se revelará el nombre en el relato siguiente, “La huerta”—, toma a Ernesto de la cocina para llevarlo a presenciar el encuentro sexual con doña Gudelia. El caballero será el maestro que hace de Santiago su aprendiz en la enseñanza del sexo. Intentará despertar su sexualidad y una forma de conducirse como hombre en el mundo (de la hacienda). Luego, el despierto deseo sexual del adolescente tendrá un foco independiente de acción, fuera de la mirada del caballero, a través de los encuentros con la lavandera Marcelina en “La huerta”. En ambos el gran conflicto irresoluble estará entre el goce, la culpa y la expiación de esta en la confesión. En “El ayala” se mostrará una sexualidad alternativa, la sexualidad “sana” de los indígenas, a la cual Santiago no podrá acceder por ser blanco. Finalmente, “Don Antonio” será un cuento concluyente; Santiago, en diálogo con el chofer don Antonio, fracasará en el intento de encontrar una explicación tranquilizadora sobre el sexo. No hallará redención del conflicto que lo atraviesa y este definitivamente terminará afectando la constitución de su naciente hombría y virilidad, en el tránsito de niño-adolescente a hombre, como lo fue con el Ernesto de *Agua* o *Los ríos profundos* y los demás hombres sojuzgados. El *afecto melodramático* se valdrá en estos cuentos de los

repertorios de la “polarización”, la “acción” y “el sensacionalismo” para dar cuenta de escenas sexuales ya no veladas por un tamiz elíptico. Las emocionalidades moduladas desde esta afectación melodramática será básicamente la culpa. Siempre sentidas desde la perspectiva de Santiago.

4.1.1. Educación y despertar sexual en “El horno viejo”

La crítica sobre la obra de José María Arguedas ha establecido diferentes dualidades antagónicas en su narrativa —indio/ hacendado, comunidad/ hacienda, sierra/ costa, tradición/ modernidad, quechua/ español, mundo indígena/ mundo occidental—, a estas dicotomías ampliamente difundidas es pertinente sumar las siguientes: masculino/ femenino de Anne Lambright y *ágape*(amor)/ *eros*(sexo) de Galo González⁴⁸. Lambright desarrolla la contraposición de lo masculino/ femenino para proponer lo femenino en la narrativa de Arguedas como un código amplio en el que cabe todo aquello expelido por poder del mundo patriarcal: la mujer, el indio, la cultura andino-indígena, la naturaleza, la oralidad, el quechua. Sin embargo, para tener una mirada más amplia sobre aquella dualidad de lo masculino/ femenino es necesario visitar el lugar de las masculinidades, tema que gran parte de la crítica hasta hoy, como se ha ido viendo en esta investigación, no ha considerado en el análisis de la narrativa de Arguedas⁴⁹.

⁴⁸ González clasifica los pasajes amorosos y eróticos en las novelas y cuentos de Arguedas a partir de dos formas de encarar la sexualidad: el *ágape* y el *eros*. El *ágape* se caracteriza por la idealización, divinización y marianización de la mujer en una relación que aspira a lo celestial y se caracteriza por una distancia insalvable entre amante y amada: “La mujer no deja su pedestal para completarse con el hombre” (32). Frente a esta concepción se haya el *eros*, el deseo que “Se lanza al desenfreno de la pasión carnal y encuentra en la mujer la satisfacción de sus instintos” (32). Este placer es efímero y causa terror, culpa y repugnancia (33). Los hombres y los jóvenes padecen de un puritanismo extremo; por tanto, a las mujeres que son accesible a los deseos del hombre se las compagina con el demonio: “La orgía demoniaca del acto sexual termina convirtiendo al hombre y a la mujer en animales repulsivos” (33).

⁴⁹ Un par de casos de excepción son los artículos publicados en años recientes “‘Un sexo desconocido confunde a esos’. Masculinidades y conflicto social en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*” de César Romero y “Raza, género y hombría en la obra temprana de Arguedas” de Margarita Saona.

A diferencia de *Agua* o *Los ríos profundos*, al ser las prácticas de la sexualidad una piedra angular para la construcción de la identidad masculina adolescente en *Amor mundo*, es necesario enfocar de modo más detallado la performance de la virilidad, pues el cuerpo y las prácticas sexuales como instrumentos de poder también son central para la definición del género. La sexualidad es central para la definición de la identidad de género, una práctica y discurso que no puede entenderse completamente, sino es a través de las relaciones de poder. En el primer cuento, “El horno viejo”, el caballero busca despertar la virilidad de Santiago; el modo de sus acciones y el rol que asume y delega en él se asemejan a los roles maestro/ aprendiz de la tradición de novelas pornográficas francesas e inglesas del siglo XIX; a su vez, la estructura misma del cuento sigue, en síntesis, el modelo de aquellas. Para Jørgen Johansen este tipo de novelas solo pudieron proliferar en sociedad de estructuras jerárquicas. Precisamente, el mundo de la hacienda del Ande en la primera mitad del siglo XX y el rol que los hacendados, sirvientes y peones desempeñan se organizan a partir de ese tipo de relaciones. El individuo masculino se conducirá de cierta manera bajo estas estructuras: “*Le monde* becomes a theatre, and the individual actor’s task is to direct himself as shrewdly and charmingly as possible in order to add to his *amour-propre*, a term not easily translated since it means, at least, selfishness, vanity, sense of honor, proper pride, and self-esteem” (Johansen 42). Arguedas al parecer barajó más de un título para el grupo de cuentos que venía escribiendo desde la segunda mitad de la década de 1960. Finalmente opta por titular al conjunto *Amor mundo*⁵⁰. Con este título insinúa el espacio de la hacienda como un lugar autónomo y cerrado o, incluso, como un escenario teatral para realizar la performance de la sexualidad y la

⁵⁰ El primer título que luego descartaría fue *Hervores*. En uno de los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas dice: “Debo al auxilio de la Dra. Lola Hoffman el haber escrito desde el capítulo XX de *Todas las sangres* hasta la última línea de los *Hervores*” (239).

identidad masculina⁵¹. En este mundo el hacendado, el caballero/ don Guadalupe, encarna bien los valores individuales afrancesados: egoísmo, vanidad, orgullo y un amor propio intensificado que pisotea al de los demás, mujeres y hombres subalternizados. Johansen dice que en este tipo de literatura: “the erotic scene is the most important, and to play one’s part beautifully means primarily to be an outstanding lover and seducer, to be able to awake the desire of others” (42). Desde el sensacionalismo melodramático, en “El horno viejo” se narran, omniscientemente y descritas en detalle, tres escenas de encuentros sexuales: 1) El caballero/ doña Gabriela y Santiago de voyeur-masturbador; 2) El burro/ la yegua; dos voyeurs involucrados, Santiago y la joven hija de hacendado, pero en diferentes niveles, la joven mira a los animales y Santiago la mira a ella o su goce y perturbación. 3) El caballero/ doña Gudelia; Faustino/ la prostituta Santanina y Santiago una vez más como observador⁵². Además, siguiendo el trazado de las novelas pornográficas, el caballero/ Don Guadalupe asume el papel del hombre que busca despertar y encender la pasión, de sus amantes casadas como en Santiago. Los fines son diferentes, con las amantes se busca ejercer el poder y con el niño educarlo en esta lógica.

Johansen también describe el carácter educativo de las novelas pornográficas: “The educational character of the novel is stressed by the space devoted to lecturing the novice; in fact the sexual activity is most often a practical demonstration of what has already been explained verbally” (43). En *Amor mundo* la distribución de estos roles de maestro/ aprendiz son asumidos por el caballero (el maestro) y Santiago (el aprendiz). El fin principal no es el sexo y el placer

⁵¹ La reminiscencia a *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca viene a colación no solo por el título, sino por las connotaciones morales que sobrevuelan el texto arguediano a partir de la crisis sexual de Santiago.

⁵² En los demás cuentos no se dará este número de escenas ni de participantes, pero las escenas sexuales seguirán estando en el núcleo del relato. En “La huerta” se desarrollan los dos encuentros sexuales entre Santiago y la lavandera Marcelina. En “El Ayla” se describe el ritual sexual de los jóvenes indígenas, enfocándose en una pareja en particular. En “Don Antonio” están las referencias a las experiencias del chofer ante las preguntas de Santiago y una visita a un prostíbulo costeño.

transgresor, fuera de la norma social como en las novelas europeas, sino lo que está detrás es el modelado de la identidad de género masculina. Dicho de modo simple, el sexo es un intermediario, un ritual, para alcanzar la virilidad que modela parte de la masculinidad. Al inicio de “El horno viejo”, Santiago es sacado de la cocina —un espacio altamente relacionado con lo femenino que comparte con la sirvienta Facunda y la cocinera Cayetana—, para emprender el viaje hacia la virilidad. Ante la pregunta de donde es llevado el caballero responde: “A donde has de ser hombre esta noche” (169). Luego le pregunta su edad y Santiago responde: “El 17 de febrero cumplí nueve” (169); el Caballero replica: “Temprano hay que ser hombre” (169).

La escena se tiñe de un extrañamiento dada la edad de Santiago, que aún no ha terminado de salir de la niñez y ya se ve envuelto en el aprendizaje de la virilidad. Es plausible leer esta escena como un ejercicio de hipérbole melodramática, como un gesto que busca trasladarse al lector: la situación incómoda y obscena del desarrollo sexual en el mundo de la hacienda.

En esta primera excursión se dirigen a la casa de la tía política del caballero, doña Gabriela. El maestro busca un aprendizaje y casi instantáneo en el niño: “—¡Háblale, muchacho; que vea que ya eres hombre!” (171). No existe explicación verbal previa. Líneas más adelante empieza la lección. El caballero le pide la mirada sobre lo que va a hacer y alumbrando la escena con la luz de un fósforo:

—Me desvisto— dijo el hombre.
Prendió un fósforo.
—Mira, Santiago— dijo.
Sólo un calzoncillo largo le cubría las piernas.
—Ahora me acuesto. Ahora oyes. Si quieres ver, ves. Aquí tienes el fósforo. (171)

La amante de turno, doña Gabriela, esposa de su tío carnal, se resiste debido a la presencia de Santiago. En esta relación se conjugan exhibicionismo, infidelidad y violencia sexual. El narrador empieza a valerse del sensacionalismo que lo hemos ido viendo como un importante

recurso melodramático a lo largo de las obras analizadas. Si estas prácticas contra doña Gabriela y Santiago empiezan a ser clasificadas como patológicas en el siglo XIX, en tanto atentan contra las relaciones heterosexuales basadas en la economía doméstica y la reproducción de la familia burguesa (Foucault); en la sociedad andina regida por el sistema de hacienda, estas prácticas más bien refuerzan el dominio de sus dirigentes encarnados en el hacendado y su masculinidad dominante; en este sistema un grupo muy reducido de hombre, la mayoría de ellos blancos o mestizos, se distribuye el poder y lo detentan. Más que un gesto de libertinaje es mejor leerlo como un gesto conservador en tanto garantiza las estructuras de un sistema patriarcal de cuño colonial.

La primera prueba resulta devoradora para el niño: “comenzó a tragar la oscuridad como si fuera candela. Se tocó las rodillas que estaban temblando. No estaban calientes” (171). Ante la resistencia de doña Gabriela por la presencia disruptiva de Santiago, el caballero amenaza con gritar para despertar a los hijos que se encuentran en la otra habitación. Sin en el cuento “Warma kuyay”, incluido en *Agua*, la escena de la violación de Justina por el patrón es dicha, pero no descrita, aquí sucede todo lo contrario. Se deja de lado la elipsis como lo hace Vargas Llosa al describir la escena de la masturbación colectiva. La performance violenta del Principal ya no es mostrada en los espacios abiertos de la hacienda, sino en la intimidad de una habitación matrimonial profanada. En su réplica el caballero deja saber que no le asusta la amenaza de la mujer: “El hombre no se embarra con estas cosas, al contrario” (172). Castro-Klaren (1983), en su análisis sobre esta escena, cree que el caballero “quiere ser visto para escandalizar” (61). Más bien la lógica de la acción del caballero parece no solo querer liberar el escándalo, sino develar en la exhibición el núcleo de su virilidad —la potencia de su órgano sexual y la capacidad penetrativa sobre la mujer— y con esta acción el refuerzo de su masculinidad. En la vera opuesta, en la mujer no hay espacio posible que habite el placer: “ella lloraba mucho y rezaba” (172). Foucault afirma

que la sexualidad es “un punto de transferencia especialmente denso para las relaciones de poder: entre hombres y mujeres, jóvenes y adultos, padres e hijos, curas y feligreses...” (103). Precisamente esta relación de poder alrededor de prácticas sexuales es la que se pone en prácticas doblemente: entre el caballero y doña Gabriela, entre el caballero y Santiago.

Además, la lección del maestro incluye un tratamiento rudo y al mismo tiempo seductor.

Este programa incluye cuatro elementos:

1. the infliction of pain in order to submit the victim to the authority of the parental figure (...) 2. the awakening of the subject's sexual desire against her own will, her decency, and feelings of shame and guilt; 3. her exposition to sexual activities by others, and by the tutor herself; and 4. the cramming of the heroine with the libertine doctrine by means of lectures. (Johansen 45-46)

En esta primera prueba, Santiago es un voyeur que oscila entre el llanto y el placer al mismo tiempo: “Entonces el chico sintió que se le empapaba el rostro. Casi al mismo tiempo, su mano derecha resbaló hasta su propio vientre helado. No pudo seguir de pie empezó a rezar desde el suelo, el cuerpo helado sobre la tierra” (172). En este pasaje se deja percibir, de un lado, el desborde emocional de una situación límite y esa presencia fluida del llanto, la “cultura del llanto” que atraviesa tanto la obra de Arguedas como de Vargas Llosa. Sarlo con respecto a la novela sentimental establece el vínculo entre expresiones fisiológicas y emociones: “Los balbuceos, las lágrimas, en la novela sentimental, son los signos de un cuerpo que no puede ser gobernado completamente por la razón y que sólo puede confiar en esos otros dominios más allá de la razón (39). Es plausible extrapolar los recursos de la novela sentimental a la narrativa de Arguedas, pues la narrativa del escritor peruano está salpicada de explosiones de emocionalidad que solo pueden ser enunciadas desde las lágrimas y los balbuceos. En *Amor mundo*, asimismo, se cuenta en la misma proporción que las lágrimas otro líquido corporal como el semen. Aunque no es referida explícitamente, en este pasaje aparece la acción de llorar y masturbarse al mismo tiempo.

De otro lado, se observa esa dualidad de polarización melodramática entre la virtud y el pecado. Lo asalta su impronta educativa católica: “Perdón, Mamacita, Virgen del cielo, Virgencita linda, perdón...” (172). Sin embargo, a la par de los rezos, Santiago se masturba. Ha caído y el deseo ha sido encendido contra su propia voluntad hasta hacerse visible en su propia temblorosa voz. El maestro se percata: “—Tu voz es de que estás gozando, oye, aunque estás rezando” (172). Luego de esta primera lección le advierte que el aprendizaje continuará y ese será el tenor del relato en los demás cuentos. Desde este cuento, también va quedando trazado la unidimensionalidad del personaje del Principal, que no encuentra aristas en su constitución, más bien, es reducido a un ente maligno, como en los cuentos de *Agua*, que en este caso ejerce su poder a través del abuso sexual.

4.1.2. El fracaso del discípulo: caída y confesión en “La huerta”

La finalidad de las novelas pornográficas es hacer del héroe aprendiz un maestro, réplica de su tutor. Propone un ciclo narrativo sin fin en el que se reproducen determinados tipos de relaciones e identidades. A diferencia del programa de estas novelas, el despertar del aprendiz en *Amor mundo* está plagado de conflictos, caídas y fracasos que no se resuelven. Santiago, el niño blanco sin familia, debe seguir los pasos del caballero Principal, pues este ha decidido dar un espacio en su sitio y hacer circular un poder que siempre es distribuido exclusiva y excluyentemente en ciertos elegidos. Sin embargo, el maestro es consciente de su fracaso al final de “El horno viejo”. Dado un momento de la orgía, Santiago es puesto a prueba al ser pedido de participar; se resiste y huye hacia la entrada del lugar, desde donde a momentos mira y oye lo que acontece dentro. Al término de toda la escena, el caballero se topa con Santiago y se dirige a otro de los participantes para referirse al muchacho: “No es nadie, ese” (179). El joven aprendiz no ha

cumplido con las expectativas trazadas en las lecciones por el maestro, por ende, no es hombre y si no es hombre no es nadie⁵³.

Una de las habilidades que el aprendiz debiera interiorizar es el autocontrol de la sexualidad: “The important point is, however, that the pupil is told to show self-mastery, not to be carried away by sexual desire, but, on the contrary, to remain self-possessed even at the peak of lust” (Johansen 48). Santiago no puede alcanzar las destrezas del maestro y trasladar esa narrativa de violencia en el desarrollo de su identidad, sin embargo, en él yace inoculado un deseo intenso y una culpa de igual proporción con los cuales no sabe cómo lidiar. El control sobre su sexualidad no le es impuesto desde una instancia estatal o médica, sino desde la religión. El trayecto del personaje será movido por péndulo que orbita entre el deseo pecaminoso y la contención virtuosa.

En “La huerta”, luego de la educación sexual inicial, Santiago experimentará sus primeros encuentros sexuales fuera de la mirada de su tutor. El espacio de la huerta, a diferencia del horno viejo, al inicio del relato es descrito como un lugar idílico y puro con reminiscencias al paraíso antes de la caída: “huerta de hortalizas y de capulíes [que los adolescentes pueden comer libremente por las noches]...Rodeaban a la huerta árboles de sauce frondosos; zumbaban con el viento o servían de reposo a los pájaros del pueblo” (182). Este espacio de sosiego para el niño confundido es contaminado por el sexo. Marcelina, la lavandera de un hacendado, se le acerca a Santiago para incitarlo al mostrarle “su parte vergonzosa” (184). Este no opondrá resistencia, sino que se aproximará: “La gorda Marcelina lo apretó duro, un buen rato. Luego lo echó con violencia” (184). Marcelina reconoce cierta experiencia en el muchacho: “—Corrompido muchacho. Ya sabes—” (184). Finalizado el encuentro, Santiago experimenta la suciedad y la contaminación en

⁵³ No es necesario realizar el análisis de la escena en el horno viejo, ya que el esquema es similar al encuentro con doña Gabriela. La diferencia es la intensificación de la prueba, pues se duplican los actores para dar forma a una orgía en la que Santiago nuevamente toma el papel de espectador.

su cuerpo, una pestilencia que nace del sexo como en *Los ríos profundos*: “Y sintió que todo hedía” (184). Luego intentar purificarse a través de la limpieza del cuerpo y no lo consigue: “No pudo lavarse. Se restregaba la mano y a cara con la brillante arena del remanso...Pero el muchacho seguía recordando feo la parte vergonzosa de la mujer gorda; el mal olor continuaba cubriendo el mundo” (184). Rocío Silva-Santisteban y Francesca Denegri (2005), a partir de la lectura del epistolario de Arguedas, que puede ser aplicado a estos relatos y otros textos de ficción, dicen:

el acto sexual es visto como un acto que, sino produce temor, produce asco al mundo y, por lo tanto, la atmósfera siempre negativa de ese acto —aunque hay excepciones— se vincula directamente con el infierno en su versión metafórica pero también cristiana: el acto sexual corrompe el alma. (310)

Arguedas, a lo largo de “La huerta” se vale de diversas antítesis religiosas de tono melodramático —cielo/infierno, suciedad/ pureza, pecado/ confesión—, para describir estos encuentros. Líneas arriba acoté que el ambiente de la huerta estaba cargado de significados paradisiacos, pero este espacio se ha ido tornando en un espacio terrenal infecto y el alma ha caído en el pecado, la mancha pestilente cubre al muchacho. En esta relación, Marcelina —quien es descrita como “borracha” por el cura del pueblo, quizá como metáfora de la mujer embriagada por deseo— es la que toma un rol activo, ella es quien “lo aprieta” y “lo hecha con violencia”. Si bien Santiago ya se encuentra en el performance de una virilidad, naciente, esta jamás alcanzará el rango de la virilidad del Principal; la suya, en realidad, será infraviril en relación a la de aquel. Su masculinidad se halla en los rangos de la subalternidad. Santiago no es un hombre logrado en el contexto específico del mundo de hacienda y en el horizonte de la masculinidad dominante que opera en ese mundo, porque no se muestra determinante, activo y violento en sus actos, no disfruta de la erótica del poder; actúa desde la duda, el temor, el sufrimiento de la culpa cristiana. Como algunos críticos han mencionado, entre ellos González (1990): “La lascivia, en la narrativa arguediana, termina en arrepentimiento del pecado. Los personajes que se acercan a la lascivia—pecado capital— sufren”

(52). El mismo autor además añade: “En *Amor mundo* se acentúan los actos eróticos asociados con lo pecaminoso y aun lo diabólico. El muchacho Santiago...siente horribles ganas de rezar” (82)⁵⁴.

Un asunto en el que González no repara además del acto de rezar es la importancia de la confesión como expiación del pecado y su relación con la normatividad del sexo. Para Michael Foucault en las sociedades occidentales prima la práctica de una *scientia sexualis* para decir la “verdad del sexo” (73). Y el procedimiento privilegiado para decir esta verdad fue la confesión. En la confesión es el confesor que redime, purifica, descarga de sus faltas y libera al confesado. Santiago decide ir a los pies de la montaña Arayá para encontrar alguien que lo redima y consuele del doble desasosiego del sexo, del cual ha sido testigo y participante. Para Castro-Klaren: “En el caso del personaje-niño (Santiago, Palacitos, Ernesto), lo que moviliza sus actos es la necesidad de compenetración con el padre extraviado, con la armonía de la naturaleza, con la claridad del día y la sensual unión con los objetos mágicos y protectores” (56). En este camino hacia un ente protector andino que lo armonice, Santiago se encuentra casualmente con el cura y le pide la confesión *in-situ*. El cura prefiere hacerlo en la iglesia de la hacienda, pero Santiago en su urgencia de expiación le cuenta sobre las lesiones pecaminosas que le han provocado las lecciones del hacendado y sus encuentros con Marcelina. El padre al escuchar le dice: “¡Confíesate de rodillas! ¿Has fornicado con la Marcelina?” (186). Santiago no entiende el significado de esta palabra y le replica: “Estoy apestado; estoy sucio...” (186). Luego de la confesión el padre le da su bendición. Sin embargo, el continúa su camino al Arayá. La limitación de la confesión es que desde la instancia del confesor solo se escucha y se caya; el confesor no brinda posibles respuestas que contengan y den orden al caos que representa las prácticas sexuales. La verdad se le es revelada al

⁵⁴ Los artículos ya citados de Sara Castro-Klaren, Rocio Silva-Santisteban y Francesca Denegri han abordado el peso de la culpa cristiana ante el sexo; por ello, no nos detendremos en el análisis de ese tópico, aunque ya mencionamos su cariz melodramático.

confesor y no al confesado: “Pertenece... a una sociedad que ha ordenado alrededor del lento ascenso de la confidencia, y no en la transmisión del secreto, el difícil saber del sexo” (Foucault 39). O visto desde otra perspectiva, la verdad del confesor se reduce a corroborarle al confesado lo que ya sabe: que ha pecado. Ante este fracaso, Santiago continúa su peregrinación al Arayá para una confesión alternativa, alejada de los cánones occidentales y más bien anclado en la cosmovisión andina. Le dirá a la montaña cuando se encuentre a sus pies: “Tú nomás eres como yo quiero que todo sea en el alma mía...” (187). En estas líneas una vez más aparece con claridad el carácter transculturador que atraviesa toda la obra de Arguedas.

Santiago regresa purificado, pero a la semana siguiente también regresa a la huerta, a la misma hora para volver al encuentro de Marcelina: “Y se dejó apretar más fuerte y más largamente que la primera vez, se revolcó e, igual que entonces, fue ella quien lo arrojó, y se marchó luego de mirarlo como se miran a los huesos botados” (187). Nuevamente el narrador, opta una descripción explícita, sensacionalista, que encuadra el relato en los modos del melodrama. En los encuentros con Marcelina, la narración solo se focaliza en la culpa del joven, pero no medita la culpa de las mujeres o la actitud de estas, al menos de las que pertenecen al origen social y étnico de Marcelina. Castro-Klaren dice sobre la Opa de *Los ríos profundos* y Marcelina: “Mientras que la animalidad que gobierna su cuerpo es responsable por su agresiva conducta sexual, esa misma bestialidad las excusa de ser ‘pecadoras’, ya que su idiotez las previene del poder de ejercer juicios morales y las hace un tanto sufridoras” (63). Santiago vuelve al arrollo, pero ya no se lava: “Le rendía el hedor que todo su cuerpo exhalaba” (188). Decide frotarse el rostro con hierbas aromáticas mezcladas” (188). Santiago se mueve entre una repetición compulsiva de idas a la huerta para luego ir al Arayá a limpiar su suciedad, ya no recurre a la confesión del cura: “¿Cuántas semanas, cuántos meses, cuántos años estuvo yendo de la huerta al Arayá? No se acordaba, en el

camino maldecía, lloraba, prometía y juraba firmemente no revolcarse más sobre el cuerpo grasiento de Marcelina” (188). Si la iniciación sexual de Santiago se inicia con los abusos del Principal, su experiencia sexual encuentra cierta autonomía que se prolonga a lo largo de su adolescencia.

Al final de “La huerta”, Santiago cuestiona si esa sexualidad que lo perturba tiene que ver con el hecho de no ser indígena: ““Será que me sucede esto porque no soy indio verdadero; porque soy un hijo extraviado de la Iglesia...” (188). Como preámbulo a “El ayla”, se insinúa que la sexualidad de los hombres blancos y mestizos está viciada y alejada de cualquier armonía y economía afectiva. El desarrollo de esta insinuación se da en los siguientes dos relatos de la secuencia. Es llamativo como la identidad racial en *Amor mundo* es cuestionada desde la sexualidad, como se vio en *Los ríos profundos*. La sexualidad es un instrumento desde el cual se ejecuta y se piensa el lugar cultural del individuo, como en toda la narrativa de Arguedas, no habrá tampoco una respuesta satisfactoria. Sarlo señala a “La pasión (erótica) como estado donde se pierde el principio mismo de identidad” (51). Si bien la crítica argentina está pensando en la novela sentimental, es posible hacer extensiva la idea que desde el sexo (“pasión erótica”) se puede reformular la identidad propia, afectar a otros y desde esa afectación repercutir los significados siempre mutables de la identidad. En estos cuentos de Arguedas, el Principal reafirma su estatus social, Santiago cuestiona irresolutivamente su identidad que no puede ser ubicada ni en el espacio blanco de la hacienda ni en el lindero de la comunidad indígena.

4.1.3. Sexualidad alternativa en “El ayla” y las pocas respuestas en “Don Antonio”

“El ayla” muestra una sexualidad alternativa a la practicada por los hacendados y los mestizos. Esta sexualidad se caracteriza por tener un fin eminentemente reproductivo, enmarcarse en un ritual colectivo de fertilidad que contribuye al mantenimiento de la comunidad. El placer como

práctica individual no reproductiva parece pasar a segundo plano. Como lo ha señalado González: “Los hábitos sexuales perversos sólo suceden en personajes blancos y mestizos. Si son indios, el enfoque es positivo, ya que la pasión sexual, en el mundo indígena, se acepta como un ciclo natural de germinación” (53). La explicación que hace Foucault de la sexualidad heterosexual burguesa y función en el entramado de reproducción social puede aplicarse, en parte, para el entendimiento de la sexualidad indígena. En términos de Foucault estaríamos frente a una sexualidad que se inserta en un “sistema de utilidad, regular para el mayor bien de todos” (34). Este bien común tendría íntima relación con la comunidad y su supervivencia, es decir, “asegurar la población, reproducir la fuerza de trabajo, mantener las formas de las relaciones sociales, en síntesis, mantener una sexualidad económicamente útil y políticamente conservadora” (Foucault 50). Asimismo, estas prácticas sexuales comunitarias pueden ser entendidas como un ritual de larga data en ser humano. Michaela Ott para contrastar lo melodramático del cristianismo va al pasado griego para analizar el ritual dionisiaco. Trabajando a partir de Nietzsche y Deleuze cita al primero: “Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos. También la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra la reconciliación con su hijo perdido, el hombre” (251). Entonces, el hombre dionisiaco se diferencia del hombre cristiano en toda forma. En otra referencia a Deleuze habla de otros procesos “generadores” que liberan al individuo de sus codificaciones normalizadoras. Su ejemplo es *Penthesilea* de Henrich Kleist, en esta obra la pasión amorosa de la protagonista la lleva a despedazar a su amante Aquiles: “Este ‘exceso de la naturaleza en deseo y sufrimiento’, escenifican deseos inconscientes y además una forma colectiva sobrepersonal” (Ott 253). Santiago no puede ser parte de este exceso que Ott vincula como antecedente del melodrama y que algunos de sus residuos llegan al cristianismo. En cita a Deleuze, Ott dice: “Tanto para Dionisio como para Cristo, el martirio y el sufrimiento son iguales” (255). En cuanto al dolor de

Cristo y su promesa de salvación, Ott dice: “Un amor que se vincula con el sufrimiento y el sentirse culpable. Es esta extrema ambivalencia que fundamenta *el modo narrativo melodramático*: el sufrimiento que se erotiza, el deseo que se vincula con el autosacrificio, la muerte que promete salvación” (255). Entonces, la culpa y sufrimiento por esta culpa sí acerca a Santiago a estos complejos entramados que unen rito, religión y melodrama.

En “El ayla”, Santiago vuelve a ser solo un espectador en el que los límites entre los que son parte del ritual sexual y los que lo miran con pasividad yacen muy marcados: “Mestizos y señores vieron pasar por las calles, mientras anochecía, la fila del ayla, y hablaron entre ellos” (193). Se establecen jerarquías que valoran y condenan determinadas prácticas sexuales. Esta gente piensa que estas prácticas sexuales tienen el tenor de las prácticas de don Guadalupe: “—Van a hacer sus asquerosidades en el cerro estos indios” (193). Por el contrario, Santiago, como Ernesto, ve más allá de los prejuicios hacia el indígena y entiende la lógica interna del ritual, uno de ellos le dice: “Por mando del corazón y por mando del gran padre Arayá jugamos; sembramos de noche” (194). En estos encuentros sexuales la violencia está ausente, más bien goza de un carácter lúdico: “Y Santiago vio que el mozo que estaba cerca de él, le alzaba el traje a la muchacha, mientras ella hacía como que se defendía, luego se quedó quieta, completamente inmóvil, mientras el joven se revolvía sobre ella” (196). Otra diferencia es la evanescencia del olor que el muchacho percibe pestilente, por tanto, el sexo ahora es limpio o adquiere una neutralidad domesticable: “Santiago observó a la pareja que estaba cerca de él, pero los gritos no le permitieron sentir frío ni olor alguno” (197).

Sin embargo, un aspecto coincidente con las prácticas sexuales que perturban a Santiago es la pasividad de las mujeres en el momento de involucrarse en el encuentro. La dinámica sigue siendo: hombre-activo/ mujer-pasiva. Aspecto que se ahondará en el discurso sobre el sexo

esbozado por don Antonio. De vuelta al relato, Santiago al sentir que esa forma de llevar la sexualidad no lo mancha, intenta unirse al ritual sexual, pero es rechazado: “—Pendejo, pendejo— dijo, muy claramente otro de los jóvenes que iba encabezando la fila... Dejaron solo al muchacho, como una piedra caída del cielo” (197). Si a lo largo de *Agua y Los ríos profundos* se mostraba el no-lugar de Ernesto en los planos sociales y étnicos, en este pasaje esa ausencia de lugar donde encajar la identidad se traslada al plano del ejercicio de la sexualidad. Santiago no puede encontrar, ya sea entre indígenas y señores, un lugar para el desarrollo de una sexualidad sin conflictos. Su identidad desgarrada oscila mientras pide auxilio. Si no puede ser parte de un ritual avalado por el Arayá, su confesor andino, decide volver donde un confesor occidental que tampoco puede traer respuestas: “—No te mataron —le dijo el cura en el confesionario—. No te despedazaron porque creyeron que eras un animal del maldito cerro Arayá” (197). Solo por un momento, Santiago parece reconciliarse con la sexualidad: ““Se me ha ido el mal olor, creo, peso menos, creo...” (197). Pero al instante las imágenes del horno viejo, la sombra de su maestro y la presencia de Marcelina regresan: “Pero como una cascada, el llanto de doña Gudelia y el de la chuchumeca...empezaron a sonar bajo su pecho. Los vellos de la borracha se encendían” (198).

Bajo los senderos sin salidas de la sexualidad, Santiago decide partir a la costa con la venía de un padre ausente, como el de Ernesto en *Agua y Los ríos profundos*. En *Amor mundo* se suceden varios diálogos en los que Santiago se hunde más en la confusión, primero con el guitarrista Ambrosio, luego con el cura y, finalmente, con don Antonio. Mientras viajan a la costa con este último, Santiago pregunta si allí la mujer es diferente; don Antonio contesta: “—La mujer, en donde quiera, está hecha para que el hombre goce, pues —le contestó don Antonio, con tono convencido” (201). Don Antonio, además, justifica la violencia contra estas: “Con su voluntad, sin su voluntad, por el mandato de Dios, la mujer es para el goce del macho” (201). Ya no estamos

frente a un hacendado, sino frente a un mestizo cuyas concepciones son prácticamente las mismas, la reafirmación de la masculinidad a través de la sujeción de la mujer como objeto pasivo de placer: “Y la posición de la mujer, por normatividad, es secundaria y cosificada” (Castro-Klaren 1983: 55).

Además, Santiago no puede concebir a una mujer casada o blanca —Gudelia y Gabriela, la joven Hercilia— gozando de la sexualidad o asumiendo un rol activo; primero en el debate con el guitarrista Ambrosio dice: “—La mujer sufre. Con lo que le hace el hombre, pues, sufre” (181) o con don Antonio: “Y ella sufre, llora” (201). Si bien no se puede negar que las escenas sexuales de *Amor mundo* están cargadas de violencia contra las mujeres, el narrador en su denuncia tiñe de ambigüedad cualquier atisbo de placer femenino en la percepción de Santiago. Mas bien, muestra esa delgada línea ambigua entre la manifestación del goce y el sufrimiento. Como lo señala Michael Kimmel: “The fact that the fear and sexual excitement often produce the same physiological responses may confuse men, who may mistake that fear for passion” (6). O la inversa en el caso de Santiago, quien parece confundir pasión por miedo. Santiago se muestra confundido al ver intacta a doña Gudelia luego de la orgía en el horno viejo: “Le extrañó que no cojera, que no gimiera mientras andaba” (183).

Esta serie de ambigüedades no solo hace evidente los cuestionamientos que el propio Arguedas se hace sobre la sexualidad en su narrativa, aquellos cuestionamientos que atañen la subjetividad femenina y la aceptación de su sexualidad, como lo han señalado diferentes críticos —Castro-Klaren, González o Silva Santisteban y Denegri—, sino es también un claro cuestionamiento a cómo se establecen los roles y jerarquías en las relaciones sexuales y de género entre hombres y mujeres en el mundo mestizo y blanco del Ande de la primera mitad del siglo

XX⁵⁵. O desde otra perspectiva, Santiago, más allá del vínculo traumático que establece con el sexo y la impronta religiosa que lo domina, está en la búsqueda de una masculinidad alternativa, como lo estuvo el Ernesto de *Agua*. El discurso de Arguedas intenta elaborar ese caos sexual que lleva dentro, pero también es una clara denuncia de la maquinaria viril patriarcal. Luego que doña Gudelia se siente “maldecida” por lo acontecido en el horno viejo; Santiago le replica: “¡Maldecida no; abusada, pareada, emborrachada. Sólo el hombre asqueroso pateo al cielo, también lo emborracha, alcanza con su mano embarrada al ángel...” (183). En una lectura original en torno a las masculinidades en la obra Arguedas, Jhon Landreau señala que “many of the male protagonists of Arguedas’s narratives embody masculinity in a way that quite clearly does not coincide with dominant forms of gender recognition” (389). En ese sentido, Landreau propone que el rechazo de la masculinidad dominante es central en el proyecto literario de Arguedas.

En el cierre del cuento, curiosamente Arguedas vuelve a perfilar la masculinidad no el terreno de la virilidad sino de la hombría, en los valores sociales de ser hombre. Para don Antonio el sufrimiento del hombre está en su responsabilidad familiar, en el rol de proveedor que define su fortaleza como tal, es decir, en la performance de su hombría: “...el hombre tiene que alimentar a la familia, a los hijos que ha hecho parir a la mujer. Y eso, también, es sufrimiento fuerte” (201). Aunque sin darse cuenta, muestra conflictos similares a los de Santiago. Para don Antonio el enamoramiento no existe cuando ya el hombre experimento el sexo: “sólo cuando estás muchacho,

⁵⁵ Silva-Santisteban y Denegri afirman que en su narrativa Arguedas solo pudo concebir a las mujeres en dos polos: “la virgen-madre (a quien se debe amar) y la mujer-puta (a quien se teme amar)”. Sin embargo, en sus cartas aparece una *tercera mujer*: “La tercera mujer es la que puede gozar junto con el hombre con entera libertad, la que sabe cómo hacerse desear por el otro, y la que, para lograrlo, maneja conscientemente sus niveles de seducción, atracción y de fortaleza sexual...esta tercera mujer no posee un espacio simbólico en el imaginario de las relaciones entre géneros en nuestro autor” (Durán Ato 128). En la narrativa el rol activo y “El goce sexual es privativo de la loca de la comunidad, que es a su vez el objeto prohibido por excelencia” (Castro-Klaren 1983: 60).

como tú, o menos quizás. Pero desde el momento en que tú ves cómo es la cosa de la mujer, la ilusión se acaba” (202). En el discurso de don Antonio se actualiza de un lado la condena cristiana del sexo y por otro propone la dualidad entre esposa/ prostituta y la forma de relacionarse con estas. Para don Antonio el goce solo se permite con una prostituta: “Porque con una puta tú haces todo, todo. Pagas tu platita. Y la conciencia limpia. Pa’eso es la puta” (202). En el matrimonio el goce es regido por la norma: “Una cosa es en la cama bendecida por el cura y por los padres de uno. Ahí con respeto, con delicadeza...Sí, el peor asco del hombre que es el sexo hace nacer al hijo...que uno quiere más que a los cielos y a las estrellas” (203). El sexo encuentra su redención en la procreación, en uno de los ejes de la virilidad, la capacidad reproductiva: “Pero yo...así como soy tengo un hijito...Se llama Marianito. Es mismo como el canto del chaucato y él mata todas las víboras que andan por mi cuerpo” (204). Nuevamente, la sexualidad es domesticada dentro de los linderos de su economía productiva: descendencia y familia. Sin embargo, la figura de don Antonio entra en crisis al condenar los hijos fuera del matrimonio y siendo el uno de ellos. La confesión vuelve a aparecer: “Primera vez...primera vez que se me sale decir. ¡Yo no soy López, yo soy hijo de la porquería que hierve cuando cuerpo de hombre y de mujer no bendecidos se machucan por fuerza del infierno! Echan baba, como cuando se montan chancho y chancha” (204).

Santiago y Don Antonio concluyen que la construcción de la identidad masculina tiene como uno de sus centros tradicionales la honra. Don Antonio y Santiago terminan ubicándose en una identidad masculina subalterna, ya sea por los conflictos sociales de una hombría dañada, deshonrada, o los conflictos sexuales de una virilidad igual de resentida. Don Antonio encuentra un símil con el indio Kutu de “Warma kuyay”, uno de los cuentos de *Agua*. Allí cuando Kutu desplaza la furia que siente por el Principal violador azotando a los novillos de este. Don Antonio, al ver que uno de los toros muertos que transporta en su camión trata de introducir una rama bajo

el rabo de la bestia: “–Así, como dicen que ese vejo le hizo a mi madre...” (204). Luego se quiebra mientras va por un poco de agua a un arroyo cercano: “El chofer de rostro erizado, de barba semicrecida, empezó a llorar primero, antes que el muchacho, pero sin detenerse” (205). El cierre del conjunto que compone *Amor mundo* vuelve a mostrar el desborde emocional masculino, entre la vergüenza y el dolor, don Antonio descarga su furia contra un animal muerto.

Detrás del trayecto de Santiago en *Amor mundo*, y más allá de los mandatos cristianos que hacen repulsivo el sexo, parecen orbitar las preguntas: ¿Puede haber otra forma de sexualidad masculina que no recurra a la violencia? ¿El hombre y su identidad masculina pueden encontrar un modo alternativo para vincularse con la mujer, el sexo y el amor? Estas cuestiones resultan centrales en el contexto de un sistema social de haciendas andinas en el que las relaciones de dominación invaden todos los espacios y prácticas cotidianas, incluidas las del sexo. Dicho de modo simple: en los encuentros sexuales también se actualiza las jerarquías: blanco/ indio; hombre/ mujer; Principal/ sirviente. Si bien como ha señalado la crítica recogida en este trabajo, la disociación entre el sexo, el erotismo, el placer y el amor marca el sino la narrativa de Arguedas, ya sea por los experiencias traumáticas de la niñez y la formación educativa religiosa; en el discurso de Arguedas sobre la sexualidad subyace una denuncia muchas veces abierta de la violencia inherente de la identidad masculina, comúnmente de hombre blancos y mestizos del Ande. Si Arguedas la mayoría de las veces fracasa en la representación de la subjetividad femenina, alcanza sus mayores logros cuando le toca adentrarse en la subjetividad étnica, social y de género masculina, el mismo logro que he reclamado para Vargas Llosa a lo largo de esta investigación.

Esta inmersión en la identidad masculina es dolorosamente emotiva, trazada desde una afectividad melodramática que se vale de polarizaciones, desborde emocional y cuotas de acción

y sensacionalismo en la descripción de las prácticas sexuales. Santiago trata de llevar al entendimiento todo lo acontecido en el plano sexual y fracasa. Es pura emocionalidad que no alcanza a racionalizar. *Amor mundo* no solo gira alrededor de los encuentros sexuales, el *ars erótica* foucaultiana, sino allí está la *scientia sexuales*, de la que también habla el filósofo francés, a través de los diálogos sin resolución y el ritual de la confesión que resulta inservible y poco significativa. El niño adolescente no encuentra un modelo de masculinidad alternativo que armonice pacíficamente las relaciones con las mujeres, el amor y el erotismo. Por tanto, la construcción de la masculinidad del personaje central se muestra la mayoría de las veces en crisis, al mismo tiempo, se opera un cuestionamiento de la masculinidad dominante, como lo hubo en *Agua y Los ríos profundos*. En ese sentido, *Amor mundo*, su último libro de cuentos, se localiza más cerca de *Agua*, el primero, en la incansable búsqueda de modelos alternativo a los cuales adscribirse. En ese mundo mestizo y blanco de masculinidades patriarcales, Santiago, como el Ernesto de *Agua*, no encuentra modelos de hombre a seguir, y una vez más la masculinidad se ve frustrada en su continua actualización. La única sexualidad válida y posible modelo de virilidad la encuentra en un mundo indígena; en un el ritual de orden reproductivo y economía comunitaria del cual tristemente no puede formar parte.

4.2. Los cachorros: luces de hombría/ sombra de virilidad

A diferencia de *Amor mundo*, *Los cachorros* de Vargas Llosa esgrime una secuencialidad narrativa mejor delineada o propia de la *nouvelle*, es decir, no es posible leer sus cinco capítulos como relatos autónomos. La narración es una acumulación de acciones que van delineando la identidad del niño Cuellar, pero también su tragedia, ya como Pichulita Cuellar, y su caída final sin redención alguna. José Miguel Oviedo (1970) cuenta que el título tentativo del libro era el nombre del protagonista y que finalmente la editorial hizo que en la primera edición solo fuera puesto como

subtítulo al título definitivo: *Los cachorros*. Pichulita Cuellar (editorial Lumen, 1967). A su vez, Oviedo señala que el gatillador de la historia fue una noticia leída por Vargas Llosa acerca de un niño emasculado en el Ande peruano que Vargas Llosa. Es llamativo que el título propuesto por Vargas Llosa tenga un tenor sensacionalista y lo emparente con el periodismo en tanto textualidad que busca vender, pero, al mismo tiempo, con el subgénero del folletín. Francisco Ynduráin destaca que los folletines del siglo XIX usualmente tenían nombres llamativos, pues su finalidad el mayor número de lectores posibles. No es exagerado decir que el *afecto melodramático* operó cuando Vargas Llosa barajaba títulos para la novela. El freno a su afectividad melodramática vendrá desde la editorial y no desde su voluntad.

Tempranos artículos como los de José Miguel Oviedo (1970), Juan Planas Cerda o Roslyn Frank han señalado que *Los cachorros* retoma el mismo universo sobre el mundo de los adolescentes y su escenario vivencial miraflorentino que ya había sido esbozado años previos en *Los jefes* y en parte de *La ciudad y los perros* y *Conversación en la catedral*⁵⁶.

Como en *Amor mundo*, el diseño de la narración tiene características del relato folletinesco. Martínez Rubio ve como una característica del folletín “los golpes de efecto que cambian el rumbo

⁵⁶ A nivel de semas, Joel Hancock describe cómo los apodosos son recursos estilísticos para animalizar a los personajes adolescentes en *La ciudad y los perros*, el principal es “perros”. En la historia de Pichulita Cuellar, el campo semántico canino aparece a través del apelativo “cachorro”. Sin embargo, dicho apelativo viene a ser nombrado desde una instancia autoral, jamás es mencionado dentro del relato. En sí, “Cachorro” alude a un estado de adolescencia, en camino a una realización final que en el caso de Cuellar jamás será alcanzada. La RAE lo define en su segunda acepción como “Miembro de las generaciones jóvenes dispuestas a suceder a las anteriores en un ámbito determinado”. En ese sentido, resulta equivalente al concepto “perro”, que se usa en *La ciudad y los perros*, aquel estado que los adolescentes asumen en su camino a una realización que alcanzarán en sus últimos años en el internado. La perspectiva de Fernando Rodríguez-Mancilla es un poco diferente: “Pero, si en esta última [*La ciudad y los perros*] el concepto de perro alude al hombre vuelto animal, carente de razón y mero seguidor del instinto, el de cachorro de la obra que nos ocupa alude al adolescente mucho más insignificante y ridículo en su exaltación: el cachorro no puede más que jugar a ser perro, pues está camino de serlo, está incompleto” (145). Aunque la noción de Mancilla también gira entorno a la idea de aprendizaje en un mundo sublimado como el de Miraflores. La violencia no es tanto física, más bien simbólica, no se mueve desde la dominancia, sino desde la hegemonía de los modelos masculinos a seguir.

de la historia” (34). El accidente que sufre el niño Cuellar tuerce totalmente su destino y, por tanto, la narración de su vida que se torna trágica. Como señalé respecto a *Amor mundo*, aquí también observamos a un héroe que se enfrena a obstáculos que le impiden conseguir su objetivo. En *Los Cachorros*, el gran objetivo es la restitución de su virilidad a través de un ejercicio exacerbado de hombría. De otro lado, en aquel dar cuenta de un mismo universo de personajes y espacios, Vargas Llosa, como también lo hace Arguedas en las otras obras comentadas en esta investigación, se sumerge de manera explícita en el océano de la masculinidad adolescente. Consciente o inconscientemente estos autores intentan, y la gran mayoría de veces lo consiguen, nítidos retratos de hombres jugándose agónicamente un rol hegemónico de masculinidad que alcance las expectativas de su grupo social: hombres y mujeres de clase media urbana u hombres y mujeres de clase terrateniente andina, respectivamente. Aquello que resulta particular en *Amor mundo* y *Los cachorros* es la puesta de los reflectores en una arista crucial para la construcción de la identidad de los hombres: la virilidad entendida como las potencialidades del cuerpo y fundamentalmente en el ejercicio de la sexualidad y todos los significados que se juegan en ese uso. O dicho de modo simple: el ejercicio de una sexualidad que se espera activa y heterosexual y que no solo es el mero acto de gratificación en otro cuerpo, la gran mayoría de veces pasivo, sino una forma de construir el lugar social del hombre y las relaciones que se establecerán a partir de esa ubicación.

Una vez más desde el *afecto melodramático*, el narrador se valdrá de recursos propios del melodrama para trazar el recorrido del personaje. La polarización en este caso se configura en la oposición tajante, simplificadora e hiperbólica entre la total carencia de virilidad (en las coordenadas de lo biológico) y la exacerbación de la hombría (en el ámbito de lo cultural). La trama en sí misma se presenta como un espectáculo sensacionalista y de situaciones que mueve

hacia la constante acción al protagonista: el drama de un niño que es castrado por un perro y su posterior inalcanzable búsqueda por ser un hombre común y corriente. Desde la frustración y el dolor, una emoción que orbitará en todo el trayecto narrativo es la vergüenza. Esta emoción central paraliza y degrada al personaje.

4.2.1. *Un niño perfecto llamado Cuéllar*

La experiencia de Cuéllar en su nuevo colegio, el Champagnat, y la mudanza de su familia a un barrio distinto, de San Antonio al Mariscal Castilla, es significativa por los lazos que entabla con sus nuevos amigos, un vínculo similar al de Miguel con su collera en “Día domingo” o al de Ernesto en “Los escoleros”. El grupo de pares está conformado por Choto, Chingolo, Mañuco, Lalo; un grupo que es retratado homogéneamente, ninguno es destacado por el narrador colectivo⁵⁷. Por esa razón, no se generan dentro del grupo disputas tan marcadas como la de Miguel y Rubén en “Día domingo” o Alberto y el Jaguar en *La ciudad y los perros*. En segunda instancia, el ciclo vital de Cuellar se definirá en el fracasado vínculo que establece con las mujeres. Alfonso La Torre afirman que el gran simbolismo de la castración de Pichulita es la castración que produce un sistema de educación religiosa es poco acertado. Sin embargo, la novela coloca en un plano menor el esbozo de las figuras religiosas y su influencia, como sí se deja ver en primer plano en *Los ríos profundos* y se perciben sus múltiples implicancias en los personajes. Los verdaderos niños castrados, en gran parte, por el sistema religioso son los niños del colegio de Abancay de Arguedas

⁵⁷ Existe una estrecha relación entre el narrador coral, en primera persona plural, y el grupo de amigos. Es decir, desde la perspectiva de estos es que se cuenta la historia de Cuellar. Es un relato desde la intimidad del círculo de amigos, pero en el que Cuellar no tiene voz; pero este narrador muta todo el tiempo a una instancia en tercera persona. En un lúcido artículo, Roslyn Frank destaca el estilo “nada común” (569) de la novelita. El mismo Vargas Llosa denomina “Proteiforme” a ese ejercicio técnico donde superponen la tercera persona y la primera persona plural. Para Frank, “La objetivación de la narración en tercera persona está totalmente comprometida con el tono del narrador colectivo ‘nosotros’. Son, por eso, dos expresiones del mismo punto de vista” (572). Finalmente, sentencia que Cuellar no cuenta su historia: “Este se encuentra marginado del grupo. Es físicamente a la vez que estilísticamente un *outsider*” (572).

y no los de Miraflores de Vargas Llosa. La castración de Pichulita es motivo, más bien, para hacer evidente un sistema social normado desde la heterosexualidad y el ejercicio de una sexualidad con fines reproductivos subsidiarios de una norma social burguesa. Para Foucault, el poder actúa sobre el sexo como constreñimiento y a la vez como “el principio formativo de su inteligibilidad” (88). Es decir, es comprendido a través de los límites que impone en relación con el funcionamiento de una sociedad burguesa.

El narrador colectivo destaca la inteligencia y disciplina de Cuellar antes del accidente: “Era chanconcito (pero no sobón): la primera semana salió quinto y la siguiente tercero y después siempre primero hasta el accidente, ahí comenzó a flojear y a sacarse malas notas” (119). Además, este narrador pone atención a su posición económica que es superior a la de sus compañeros:

Nos soplaba en los exámenes y en los recreos nos convidaba chupetes, ricacho, tofis, suertudo, le decía Choto, te dan más propina que a nosotros cuatro, y él por las buenas notas que se sacaba, y nosotros menos mal que eres buena gente, chanconcito, eso lo salvaba. (120)

El económico es otro capital que posiciona al niño en un lugar expectante de éxito y aceptación social en el nuevo colegio. El niño Cuellar sabe gestionar esta ventaja económica: convida lo que compra con su jugosa propina. En un inicio, el aprecio de sus amigos no es del todo sincero, luego sabrá ganárselos y ser plenamente aceptado a partir de su juego en una cancha de fútbol.

La primera prueba, donde se juega su masculinidad para ser aceptado realmente por el grupo, pasa por ser un jugador eximio de fútbol, cualidad que no lo caracteriza cuando ingresa al Champagnat. Primero, el niño Cuellar debe retar a su cuerpo para adquirir la virilidad necesaria para poder tentar un puesto en la selección de la clase y, por defecto, insertarse de mejor manera en el grupo de pares. Segundo, debe adquirir las destrezas con el balón, cuestión que alimenta más su capital en el terreno de la hombría, el capital cultural de los significados de ser hombre: “¿cómo

iba a entrar al equipo de la clase si no se entrenaba? (...) Buena gente pero muy chancón, decía Choto (...) iba a estar bien difícil que entrara al equipo, no tenía físico, ni patada, ni resistencia, se cansaba ahí mismo, ni nada” (121). Según Connell (1998), la masculinidad se produce dentro de instituciones culturales como el deporte o el mundo del trabajo. En el caso de *Los cachorros*, será en el primero de aquellas instituciones. Judit Vidiella y otros señalan que: “El significado social del fútbol está fomentando una diferencia jerárquica en la constitución del género tanto en la escuela (...) como en los medios de comunicación” (102).

A través de la constancia y esfuerzo Cuellar logra ganarse un lugar en el equipo y sobre todo en el grupo de amigos. El niño Cuellar, a pesar de sus pocos años, es un pequeño hombre que se hace así mismo y consigue con perfección el paquete que reditúa en favor de la masculinidad hegemónica adolescente de su escenario social. Cumple en diversos y a veces antagónicos campos, los deportes, que es sumamente valorado entre sus pares y los estudios, que es valorado por los rectores del colegio y los padres de familia:

Pero Cuéllar que era terco y se moría por jugar en el equipo, se entrenó tanto en el verano que al año siguiente se ganó el puesto de interior izquierdo en la selección de la clase: *mens sana in corpora sano*, decía el Hermano Agustín, ¿ya veíamos?, se puede ser buen deportista y aplicado en los estudios, que siguiéramos su ejemplo. (121-122)

José Miguel Oviedo (1970) señala que “Cuellar intenta lo que no intentó el Esclavo: la mimética fusión con el círculo de "jefes" (Choto, Chingolo, Maiuco, Labo), de los que mandan e imponen su prestigio, sin tener la capacidad que esa adaptación requiere” (27). En un inicio, es claro que sí consigue y con creces acercarse al ideal de esos mandatos de grupo. Los inconvenientes vendrán luego del accidente. Salvando las distancias, Cuéllar, en sus logros como pequeño hombre, se asemeja al Jaguar, alcanza una masculinidad hegemónica incontestable, cabal, melodramática por su carácter hiperbólico y simplificador; y en menor medida se asemeja a Rubén,

campeón de otro deporte altamente valorado como se vio en “Día Domingo”. Vargas Llosa traza con maestría ese proceso duro y riguroso para adquirir una serie de potencias y capacidades que dan capital masculino y el resultado final es mostrado desde una impronta melodramática donde los hombres adquieren un carácter heroico. La presencia del fútbol como juego en torno al cual gira la masculinidad trae reminiscencias de juegos como con el “wikullo” y el “cuchimansay” de “Los escoleros” de Arguedas. A diferencia de este relato, la figura del padre y la familia no se encuentra “ausente”; juegan, en *Los cachorros*, un rol importante el papá y el primo Chispas⁵⁸. Con ellos asiste al Estadio Nacional para ver jugar a su equipo favorito y se entrena durante los meses del verano. El siguiente año escolar, los resultados serán palpables. Luego del entrenamiento su mejoría en el fútbol es sorprende. Se prevé que sea la figura del equipo. Entonces, el niño Cuéllar tiene 10 años y deviene la tragedia irreparable causada por Judas, el perro guardián del colegio⁵⁹. Debido al accidente, Cuéllar no podrá socializar fuera del grupo de amigos sus altas dotes futbolísticas. Esa es la primera exclusión que marcará una serie de exclusiones que funcionan como hitos ritos de pasaje a lo largo de su frustrada vida.

Los padres esperan un silencio sobre el tema que resulta imposible, más bien, el murmullo es poderoso. Cuéllar se lo cuenta a su grupo de amigos cuando lo visitan en el hospital:

Cuenta, Cuéllar, hermanito, qué pasó, ¿le había dolido mucho?, muchísimo, ¿dónde lo había mordido?, ahí pues, y se muñequéó, ¿en la pichulita?, sí, coloradito, y se rió y nos reímos y las señoras desde la ventana adiós, adiós corazón, y a nosotros

⁵⁸ Chispas también aparece en *Conversación en la catedral*, es el hermano de Santiago Zavala. Esta novela fundamental en parte narra la adolescencia de Santiago Zavala, pero sigue al personaje hasta su adultez. No lo abandona en su salida de la adolescencia luego de atravesar duros retos como en *Día domingo* y *La ciudad y los perros*.

⁵⁹ El nombre está saturado de connotaciones simbólicas. El Judas bíblico que traicionó al hijo de Dios que antes se hizo hombre. El perro Danés comete una de las más altas perfidias y tragedias que puede padecer un hombre en toda sociedad patriarcal: la castración.

sólo un momentito más porque Cuéllar todavía no estaba curado y él chist, era un secreto, su viejo no quería, tampoco su vieja, que nadie supiera, mi cholo, mejor no digas nada, para qué, había sido en la pierna nomás, corazón ¿ya? La operación duró dos horas. (125)

Pichulita en el inicio del relato es un personaje más próximo a las latitudes de Miguel o Alberto, o incluso de Rubén. Son personajes muy equivalentes y similares, casi intercambiables entre ellos como Santiago o Ernesto en el universo de adolescentes de Arguedas. Pichulita comparte con aquellos el mismo estrato social, los mismos espacios, relaciones y códigos de interacción. Sin embargo, Pichulita terminará aproximándose más al espacio abyecto ocupado por el Esclavo. Una posición que se ubica en el extremo opuesto de la heroicidad, en su antípoda melodramática para destacar más el diseño, la caída y el pathos que se quiere generar en el lector. La muerte parece ser el único destino que les espera a hombres que se alejan demasiado del núcleo duro de la masculinidad hegemónica.

También es interesante extrapolar a Cuellar con el Jaguar desde la forma en que se les nombra. Ambos se caracterizan por el carácter incompleto de sus nombres, por tanto, de sus identidades. Es significativo que nunca se llegue a saber su primer nombre, solo su apellido y su apelativo, una ironía premonitoria que se acerca semánticamente al campo de los genitales femeninos⁶⁰. Esa ausencia de identidad tangible es semejante a la opacidad de la identidad del Jaguar. Nunca no es dado su verdadero nombre, es el único impostor que asume plenamente su rol despiadado y que se termina devorando al niño que alguna vez fue. La única masculinidad adolescente que en la ausencia de su nombre ha sabido borrar un pasado cargado de afectos hacia Teresa y hacia su madre. Al igual que el Jaguar, el niño Cuellar cuando sufre el accidente solo

⁶⁰ Roberto Faure, en su diccionario de apellidos españoles, dice que el étimo del apellido Cuellar podría ser el latín *cochlear*, "cuchara", con aplicación toponímica de "hoya, hondanada". "Pichula" y su diminutivo "Pichulita" es una palabra que en el español de Perú designa al pene.

asumirá su terrible apelativo: Pichulita. Cualquier marca pasada no es posible, porque incluso el narrador colectivo, que forma parte de la collera y siempre narra desde el plural de la primera persona, nos lo escamotea y, lo más importante, no hay vuelta atrás para el personaje, solo a través de una cirugía que será inviable. Carencia de nombre que solo marca la ironía a partir de un apelativo y apellido que intensifican doblemente aquella carencia. A la vez, ambos personajes son síntomas de cómo la novela juega con los códigos del melodrama: la representación de extremos polarizantes cuerpos perfectos/ cuerpos imperfectos o cuerpos capacitados/ cuerpos discapacitados, vencedor/ perdedor, potencia sexual/ impotencia sexual. Tanto el Jaguar como Cuellar son personajes que lindan la perfección de la masculinidad hegemónica, en el caso del Jaguar para destacar una sombra y modelo que se erige sobre el resto de los cadetes en el colegio militar y para mostrar toda el exceso y vicio de una masculinidad desbocada; en el caso de Cuellar para exaltar sus actos desmedidos y fuera del orden familiar y social para llenar esa gran carencia imposible de llenar: su falta de virilidad concentrada en sus órganos genitales castrados.

4.2.2. Un pequeño hombre (aparentemente sin imperfecciones)

Luego del accidente, los curas franceses intentan reparar su responsabilidad mimando al niño Cuéllar. El papá también actúa de similar forma: “A cada rato le aumentaban las propinas (...) Él fue el primero de los cinco en tener patines, bicicleta, motocicleta” (127). El padre intenta suplir la carencia que empieza a padecer a través del capital económico que, como se vio en el apartado anterior, también suma para fortalecer el caudal de la masculinidad, sea adolescente o adulta. Una vez más, como se ha visto a lo largo de este trabajo, la paternidad fracasa, ya sea porque reprimen o porque su forma de normar es demasiado laxa o fuera de códigos que norman el comportamiento de su enclave social. Los padres contribuyen con la desadaptación de sus hijos.

En el segundo capítulo, aparece el infausto apelativo que marca su identidad y es la simbolización, en el hecho de renombrarlo, de la condición que asume a partir de la ablación. A la larga, el niño Cuellar terminará asumiendo el apelativo, aunque al principio le cuesta y como en otros personajes adolescentes aparece el llanto producto de la frustración, que curiosamente no es visto como sensibilidad femenina y carencia de masculinidad. En el Ernesto de *Agua y Los ríos profundos*, así como en Miguel de “Día domingo” o el caso del niño Cuéllar el llanto no es visto como un signo de debilidad, sino como un acto emocional válido y comprensible en determinadas situaciones. Cierta reivindicación implícita al acto de llorar aparece en estas ficciones de Arguedas y Vargas Llosa, además, es un intento de movilización empática e involucramiento emocional con los lectores, es decir, el pathos, otro de los recursos frecuentes del melodrama para crear una comunidad afectiva a través de la experiencia de los personajes⁶¹:

El apodo nació en la clase, ¿fue el sabido de Gumucio el que lo inventó?, claro, quién iba a ser, y al principio Cuéllar, Hermano, lloraba, me están diciendo una mala palabra, como un marica, ¿quién?, ¿qué te dicen?, una cosa fea, Hermano, le daba vergüenza repetírsela, tartamudeando y las lágrimas que se le saltaban. (128)

En el apodo aparece reflejado su precaria masculinidad que luego incluso se tornará en una fantasía sobre su homosexualidad en la última parte del relato⁶². Otra forma de reacción válida, para su padre, es defendiendo su honor a partir del uso de la violencia, la batalla cuerpo a cuerpo. Los códigos vigentes y avalados en *La ciudad y los perros* también son avalados, en la idiosincrasia

⁶¹ Monsiváis (2002), con el lenguaje más llano que caracteriza sus ensayos, llama al Pathos “chantaje emocional”: “la operación que utiliza a los espectadores como personajes apelando a los nobles sentimientos, entre los que se incluyen la indefensión y el miedo. (...) A los personajes acorralados (...) se le añaden el lector (espectador), (el testigo) que también halla imposible resistir al chantaje” (106).

⁶² Roland Forgues (1976) realiza una lectura psicoanalítica cuya finalidad última es demostrar la homosexualidad del personaje. La lectura que propongo en este capítulo difiere de aquella, pues no existe en el relato marcas textuales que develen explícitamente esa homosexualidad. Forgues, como lo hacía en su lectura de Arguedas, aludida en el primer capítulo, cae en una confusión, ve una relación directa entre carencia de virilidad y orientación sexual. Es evidente que la ausencia de virilidad no necesariamente lleva a un hombre a la homosexualidad. En sus palabras, la castración “lo lleva a la homosexualidad, a la separación del grupo, e indirectamente a la muerte” (33). En la novela solo existe el rumor desde la perspectiva parcial y prejuicios del narrador colectivo que, como tal, es poco confiable.

de los adultos, en determinadas situaciones. En un mundo urbano de clase acomodada donde se negocia y se sublima la violencia, en determinadas situaciones, como la que vive el niño Cuellar es plausible de usar, aunque a la larga no sirva de mucho: “tal como le había aconsejado su papá, no te dejes muchacho, se lanzaba, rómpeles la jeta, y los desafiaba, le pisas el pie y bandangán, y se trompeaba, un sopapo, un cabezazo, un patadón, donde fuera, en la fila o en la cancha” (128).

Choto, Chingolo y Mañuco tampoco puede resistir llamar Pichulita a su amigo. Se justificarán diciendo que el apodo que ha recibido luego del accidente tiene el mismo tenor inofensivo que otros que son vertidos en clase: “era un apodo como cualquier otro y por último ¿al cojito Pérez no le dices tú Cojinoba y al bizco Rodríguez Virolo o Mirada Fatal y Pico de Oro al tartamudo Rivera” (129). La trampa de este argumento esbozado por el coro de amigos es que los otros apodos que metaforizan sardónicamente las discapacidades no van a mellar como lo hace a la masculinidad la castración física. En realidad, son discapacidades que no están directamente relacionadas con el ejercicio de la sexualidad heterosexual coital, la única validada e imaginada idealmente en el horizonte cultural de esta *nouvelle*. Un hombre por el hecho factual de ser cojo, bizco o tartamudo puede restar capital en el terreno de la virilidad, las potencialidades del cuerpo y su atractivo erótico para desempeñarse en el ámbito social; pero un cojo, bizco o tartamudo no tendrá demasiadas dificultades para ejercer una sexualidad tradicional en el espacio privado de la intimidad⁶³.

Finalmente, el niño Cuellar va aceptado gradualmente el apelativo, aunque nunca podrá lidiar con su condición. Al mismo tiempo, este se difunde más allá de los muros del colegio, por

⁶³ Beatriz Preciado señala cómo las prótesis de los aparatos genitales no fue una prioridad en el desarrollo de la industria luego de los miles de mutilados que regresaban a sus países luego de la I Guerra mundial. Este dato nos habla de la gran diferencia entre cualquier tipo de discapacitado y uno de orden sexual: “Le reconstrucción protésica del cuerpo masculino marca el paso de una economía de guerra a una economía de trabajo. La prótesis efectúa la transición entre el soldado y el nuevo trabajador industrial de posguerra. En este proceso, es la prótesis de la mano, y no la prótesis del pene la que resulta central en la reconstrucción de la masculinidad” (107).

todo el entorno miraflorentino. Ahora Pichulita Cuéllar juega con la ironía y se reconoce en el apelativo:

en Sexto año ya no lloraba ni se ponía matón, se hacía el desentendido y a veces hasta bromeaba, Pichulita no ¡Pichulaza ja ja!, y en Primero de Media se había acostumbrado tanto que, más bien, cuando le decían Cuéllar se ponía serio y miraba con desconfianza, como dudando, ¿no sería burla? Hasta estiraba la mano a los nuevos amigos diciendo mucho gusto, Pichula Cuéllar a tus órdenes. (129-130)

De la cita se puede presumir que Pichulita Cuéllar ya tiene alrededor de doce años. El tránsito de la niñez a la adolescencia será doblemente problemático. Aquel periodo, tramo final hacia la adultez, está plagado por una serie de cambios corporales: la mayor producción hormonal y todas sus implicaciones—desde la proliferación de vello, pasando por el engrosamiento de la voz hasta llegar a la explosión de la libido sexual. También de ritos de pasaje que confirmarán el estatus de hombre como bien lo ha descrito Elisabeth Badinter (1993). Todas estas transformaciones, al ser propias del cuerpo, se encuentran en las coordenadas de la virilidad. Indudablemente, va de la mano con el ejercicio y modelado desde la hombría: la voluntad de actuar y cumplir con los requerimientos para cumplir con el rol de hombre. En este terreno la primera tarea, cual ritual de paso, será la concreción del primer amor.

La primera expectativa frustrada, previo al reto amoroso, fue la cancelación de su debut futbolístico. La segunda prueba que empezará a marcar definitiva e irremediamente su herida identidad pasará por el ritual del enamoramiento y su concreción en el primer amor. Gradualmente, el grupo de pares deja su interés por el fútbol a un lado y ahora el tema de conversación son las chicas y los enamoramientos:

Al poco tiempo, ése fue el tema principal de sus conversaciones. Quique Rojas tenía una hembra mayor que él, rubia, de ojales azules y el domingo Mañuco los vio entrar juntos a la matiné del Ricardo Palma y a la salida ella estaba despeinadísima, seguro habían tirado plan, y el otro día en la noche Choto lo pescó al venezolano de Quinto, ese que le dicen Múcura por la boca, viejo, en un auto, con una mujer muy pintada y, por supuesto, estaban tirando plan, y tú, Lalo, ¿ya tiraste plan?, y tú,

Pichulita, ja ja, y a Mañuco le gustaba la hermana de Perico Sáenz, y Choto iba a pagar un helado y la cartera se le cayó y tenía una foto de una Caperucita Roja en una fiesta infantil, ja ja, no te muñequees, Lalo, ya sabemos que te mueres por la flaca Rojas, y tú Pichulita ¿te mueres por alguien?, y él no, colorado, todavía, o pálido, no se moría por nadie, y tú y tú, ja ja. (130)

Una acalorada expectativa y excitación sobrepasa al grupo; en Pichulita más bien el nerviosismo y pudor graficado en el rubor de su rostro y en aquella risa que se intuye forzada. La vergüenza como una emoción que define la identidad del personaje va dejando sentir su presencia. Amhed realiza el seguimiento etimológica de la palabra vergüenza en inglés: “The word ‘shame’ comes from the Indo-European verb for ‘to cover’, which associates with other words such as ‘hide’, ‘custody’, ‘hut’ and ‘house’ (Schneider 22). Shame certainly involves as impulse to “take cover” and “to cover oneself” (104). Hasta entonces, Pichulita se ha mantenido a salvo a través de la solidaridad de sus pares. Ha sido cubierto por aquellos eso que resulta inconfesable que, por tanto, es vergonzoso y se inscribe en su propio cuerpo. Sin embargo, el reto que se le presentará infranqueable es el cambio de espacio, actores y dinámicas, de la contención homosocial heterosexual del grupo a la interacción con mujeres de su edad. Es relevante destacar que para la primera sobrevivencia luego del accidente ha sido importante el entorno homosocial. A diferencia de “Día domingo”, donde se remarca a lo largo de la narración la competencia del grupo, en *Los cachorros*, primará también la cooperación para emprender la búsqueda de las niñas, aunque siempre obedece a intereses masculinos. Pichulita ya no podrá ser cubierto más ya que el vínculo con lo femenino resulta ineludible en una economía del desarrollo heterosexual de los hombres. Más bien, es empujado a asumir un rol protagónico. Simon y Gagnon hablan de “sexual scripts” para clasificar una serie de prácticas sexuales que son centrales para definir la masculinidad. Uno de estos repertorios es el “predatory script”, en este, el grupo de pares masculinos presiona a uno de los integrantes del grupo para ir a la caza de mujeres y, de este modo, se produzca la pronta

posibilidad de la pérdida de la virginidad o de exploración sexual. En este *script*, la práctica sexual tiene como propósito la confirmación de una masculinidad dada por el reconocimiento de un entorno homosocial; a su vez, la dinámica de relaciones de género tiene el mandato del rol activo por parte de los hombres y el rol pasivo para las mujeres:

Y tú Cuéllar, ¿no le gustaba ninguna?, sí, esa que se sienta atrás, ¿la cuatrojos?, no no, la de al ladito, por qué no le escribía entonces, y él qué le ponía, a ver, a ver, ¿quieres ser mi amiga?, no, qué bobada, quería ser su amigo y le mandaba un beso, sí, eso estaba mejor, pero era corto, algo más conchudo, quiero ser tu amigo y le mandaba un beso y te adoro, ella sería la vaca y yo seré el toro, ja ja. Y ahora firma tu nombre y tu apellido y que le hiciera un dibujo, ¿por ejemplo cuál?, cualquiera, un torito, una florecita, una pichulita, y así se nos pasaban las tardes, correteando tras los ómnibus del Colegio La Reparación y, a veces, íbamos hasta la Avenida Arequipa a ver a las chicas de uniformes blancos del Villa María. (131)

Los cumpleaños se vuelven el espacio ideal para descubrir y experimentar el amor, la destreza necesaria a aprender ahora es el baile de mambos, huarachas, boleros. Pichulita, hasta entonces, ha sabido capear las diferentes pruebas que se le han presentado hasta la llegada al colegio. Nuevamente aparece la cooperación masculina en un espacio y una interacción de alta carga homosocial: “Hasta que un día se decidieron a aprender ellos también y entonces nos pasábamos sábados, domingos íntegros, bailando entre hombre” (132). Se está produciendo una transformación significativa que se remarca en el trazo de la narración y cierra el capítulo: “Antes, lo que más nos gustaba en el mundo eran los deportes y el cine, y daban cualquier cosa por un match de fútbol, y ahora en cambio lo que más eran las chicas y el baile” (133). Esa transformación también se enfatiza en el último tramo del desarrollo corporal de los adolescentes: “Ya usaban pantalones largos entonces, nos peinábamos con gomina y habían desarrollado, sobre todo Cuéllar, que de ser el más chiquito y el más enclenque de los cinco pasó a ser el más alto y el más fuerte. Te has vuelto un Tarzán, Pichulita, le decíamos, qué cuerpazo te echas al diario” (133).

En *Los cachorros*, no solo traza la ironía en el nombre del protagonista, sino en esa corporalidad saturada de una virilidad altamente capital desde una mirada externa que no sabe su secreto: el más alto y el más fuerte. Es un Tarzán. En estas circunstancias, es casi imposible feminizar un cuerpo de esas características en el imaginario de género. Sin embargo, he allí la ironía, una carencia, un vacío, difícil de llenar, de ocultar a la vergüenza, lo limita más allá de otras compensaciones que van apareciendo en la narración. Ante todo la virilidad a la hombría, como Norma Fuller (2017) menciona: “La masculinidad se define como un estatus a lograr y ciertas cualidades a desarrollar, por medio de pruebas en las que el joven varón debe mostrar que es físicamente fuerte y sexualmente activo” (11). El camino de Pichulita, a diferencia de sus pares, será difícil a pesar de su condición de fortaleza física dada su carencia para la realización virtual, probable en el futuro, de una práctica sexual tradicional.

4.2.3. Un pequeño hombre imperfecto

En el tercer capítulo, el ritual de encontrar el amor empieza a ser cumplido por cada uno de los amigos del grupo. Primero fue Lalo, y Pichulita lo tomará como una afrenta al grupo, aunque el tema es más una cuestión personal. Lo que nadie intuye, pero quizá Pichulita lo haga es que no va a poder cumplir definitivamente ese ritual que consagre una identidad masculina “sana” para su entorno social. Considera a sus compañeros traidores por haber transitado el pasaje del primer amor: “Pero él, nos traicionaste, no estaba con ganas de bromear, Lalo traidor, echando espuma, te adelantaste, (...), caerle a una chica, (...), y ni siquiera contarnos que la siriaba, (...), eso no se hacía, qué te importa que me manche, mal amigo, traidor” (134).

Pichulita comienza a realizar una serie de transgresiones a la ley que tratarán de ser un contrapeso a su incapacidad para concretar una relación amorosa: tomar el carro de su padre sin su consentimiento, no pagar la cuenta en una cafetería miraflores, romper los vidrios de una casa

cualquiera con una escopeta de perdigones. Reta, además, a una competencia al primero del grupo en tener enamorada: “Se hacía el loco para impresionar, pero también para viste, ¿viste? sacarle cachita a Lalo, tú no te atreviste y yo sí me atreví” (136). Si durante su primer año en el colegio alcanzar una masculinidad hegemónica pasaba por poseer habilidades futbolísticas, ahora la posición hegemónica pasa por habilidades en el cortejo amoroso. Si desea disputar esa posición adquirida por Lalo, debe jugar en el espacio de la seducción, pues a Lalo le da lo mismo demostrar arrojo o transgredir las normas. Los demás seguirá sus pasos y solo quedarán Chingolo y él sin concretar el amor adolescente. Pichulita siente envidia y su lenguaje se vuelve obsceno, sexualiza las relaciones de sus amigos:

¿les levantaron la falda, les metimos el dedito?, y ellos la envidia lo corroía, Pichulita, ¿bien riquito, bien bonito?, lo enloquecía, mejor se callaba y empezaba. Pero él seguía, incansable, ya, ahora en serio, ¿qué les habíamos hecho?, ¿las muchachas se dejaban besar cuánto tiempo?, ¿otra vez, hermano?, cállate, ya se ponía pesado, y una vez Lalo se enojó: mierda, iba a partirle la jeta, hablaba como si las enamoradas fueran cholitas de plan. (137)

Pichulita seguirá estableciendo una competencia sin tregua, en sus propios términos; por el contrario, el grupo más bien fomenta un trabajo cooperativo para que Pichulita encuentre pareja. Todos intuyen por dónde pasa su problema e incapacidad para encontrar compañera: “había que ayudarlo, lo decía en serio, le conseguiríamos una hembra aunque fuera feíta, y se le quitaría el complejo” (138)

Al cumplir los dieciocho años, sus padres le regalan un carro que se irá convirtiendo en un instrumento o incluso una prótesis para suplir sus carencias: “íbamos juntos a la playa —a La Herradura, ya no a Miraflores—, en el auto que sus viejos le habían regalado por Navidad, un Ford convertible que tenía el escape abierto, no respetaba los semáforos y ensordecía, asustaba a los transeúntes” (138). El carro funcionará, y será determinante al final de la *nouvelle*, como un dildo, sustitución de su pene mutilado, para reconstruir su masculinidad sumamente agresiva y

desbocada. Pero en un inicio esta gran prótesis de metal, contribuye al ejercicio de su hombría dentro de los parámetros sociales, es un suplemento para funcionar, que de otro modo, no hubiera podido hacerlo en aquel momento, donde su vida ya no solo gira en torno a un espacio homosocial, sino se encuentra inmerso en constantes relaciones con mujeres, las enamoradas de sus amigos. El concepto de dildo como una categoría para entender la relación de los hombres y mujeres con la sexualidad ha sido propuesta por Beatriz Preciado en *Manifiesto contrasexual*. Para la autora franco-española, el dildo indica la plasticidad del cuerpo y sus posibles modificaciones prostéticas. En sus palabras: “El dildo se revela entonces como un instrumento entre otras máquinas orgánicas e inorgánicas (las manos, los látigos, los penes, los cinturones de castidad, los condones, las lenguas, etc.) y no simplemente como la réplica de un miembro único” (68). Es plausible sumar a esta serie de prótesis al vehículo y a partir de él a los usos que se hagan socialmente para perfilar la cara viril de la masculinidad.

Estos actos de bravuconería no borran la presión sobre él. Ahora que también pasa tiempo con las enamoradas de sus amigos, el círculo homosocial ya nunca más será el mismo, ellas también ejercerán presión: “lo andaban fundiendo con la misma cosa: ¿por qué no le caes a alguna muchacha de una vez?” (138). Piensan que Pichulita prefiere a las chicas de diferente clase social:

Cáele, le haríamos corralito, lo aceptaría, decídete. Pero él no quería tener enamorada y ponía cara de forajido, prefiero mi libertad, y de conquistador, solterito se estaba mejor. Tu libertad, para qué, decía la China, ¿para hacer barbaridades?, y Chabuca ¿para irse de plancito? ¿con huachafitas? (139)

En este acto cooperativo para que Pichilita consiga enamorada ha sido leído como un acto de crueldad y de pura alienación por parte del grupo, como señala Nelson González Ortega (1990) desde una lectura muy ortodoxa. Más bien, leo en aquella cooperación un intento de inclusión, en

el plano de las relaciones de género, de alguien que es uno como ellos⁶⁴. Y este ellos se caracterizan por una homogeneidad que el texto marca principalmente por cuestiones de clase. La otra contraparte femenina de las chicas miraflores son las “huachafitas”, chicas que pertenecen a un estrato social inferior y cuya relación de género, por parte de los chicos blancos, se limita a la exploración de la sexualidad⁶⁵.

Si en un inicio fue el fútbol y luego su incipiente temeridad al volante central en la última parte de su malograda vida, ahora su destreza se halla en el espacio marino. Como en “Día domingo”, la masculinidad se jugará en ese espacio de pura resistencia corporal y arrojo. En el mar, las reglas naturales de la sobrevivencia obviamente no pasan por la interacción con pares masculinos o femeninos. En ese espacio, Pichulita es un hombre completo y proyecta una imagen que atrae la mirada de las enamoradas de sus amigos:

trás se zambullía, avanzaba braceando lindo, pataleando parejito, qué bien nada decía Pusy, alcanzaba el tumbo cuando iba a reventar, fijate la va a correr, se atrevió decía la China, se ponía a flote y metiendo apenas la cabeza, un brazo tieso y el otro golpeando, jalando el agua como un campeón, lo veíamos subir hasta la cresta de la ola, caer con ella, desaparecer en un estruendo de espuma, fijense, fijense, en una de éstas lo va a revolcar decía Fina, y lo veían reaparecer y venir arrastrado por la ola. (140)

⁶⁴ Un tipo de lectura sobre la *nouvelle* —Forgues (1976), González-Ortega, Hancock o incluso lecturas recientes como la de Rodríguez-Mancilla—, fue a partir de la óptima marxista, que ni las perspectivas más sugerentes, como la de José Miguel Oviedo (1970), llegan a escapar del todo. Una cita que resume bien este tipo de lectura sobre *Los cachorros* la brinda González-Ortega: “Su ideología de clase se manifiesta tanto en el nivel ficcional como en el nivel real, por el afán de poseer objetos y por el deseo de constituirse en pequeñas células familiares, cerradas a la relación con otras clases sociales (véase el último párrafo de la novela). Es decir, los inquietos cachorros se convierten en quietos tigres burgueses” (252). Es recién en los últimos años donde el análisis gira hacia una dimensión no solo socioeconómica, sino de género. Este giro es producto de los mayores desarrollos teóricos de género a partir de la década de 1980. Algunos artículos en este tenor son los de Nettel, Sumalavia o Ferreira.

⁶⁵ Maruja Barrig en una lectura pionera de las relaciones sociales y de género en la literatura peruana explora la diferencia entre pitucas, hachafitas y marocas, y la forma que los adolescentes blancos y de clase alta se relacionan con ellas: “Las marocas, a diferencia de las pitucas, no son lindas sino apetitosas. Habitualmente las marocas son ‘mujerones’, atractivas y deseables por su físico y su presunta liberalidad” (74). Por su parte de las huachafitas se dice: “*huachafita* es la muchacha de origen modesto que presume de una situación social y económica que no tiene (...) [y que] aspira a tenerla (...) ubicable en ese segmento social que tiene un pie en la clase media y el otro en el sector popular” (76).

Pichulita proyecta o intenta mostrar una masculinidad sin resquebrajaduras. Las chicas piensan que Pichulita asume la imagen del mujeriego empedernido que se salta las normas sociales y ya en busca de chicas de otros estratos sociales. Sin embargo, los chicos saben su secreto y lo que podría pasar si el resto lo llega a saber: “Tal vez no saben pero cualquier día van a saber, decía Chingolo, y será su culpa ¿qué le costaba caerle a alguna aunque fuera sólo para despistar?” (137). El grupo de pares da por hecho que debido a la ausencia de su genitalidad, sus relaciones no van a ser reales. Pichulita es ubicado dentro de la infravirilidad, ya que no cumple con los estándares de sexualidad reproductiva y funcional con relación a la norma social. El capítulo se cierra con otra expectativa frustrada que va modelando su memoria personal y por ende su identidad: no participa en el ritual final que cierra su paso por el colegio, la fiesta de promoción. Antes empieza a actuar errática y violentamente. En cierto sentido nunca se gradúa de adolescente para enfrentar la vida bajo las normas de un entorno social privilegiado.

4.2.4. El camino a la adultez

Algunos van a la universidad y otros a trabajar luego de terminar el colegio. Pichulita no opta por lo uno ni por lo otro, vive un sabático sin término. Aparece un personaje femenino determinante para su fracaso: Teresita Arraste. Nuevamente se experimenta una expectativa que se termina frustrando. Pichulita, inspirado por Teresita, se integra y cumple con los mandatos sociales del grupo: “Cuéllar la vio y, por un tiempo al menos, cambió. [...] dejó de hacer locuras y de andar en mangas de camisa, el pantalón chorreado y la peluca revuelta. Empezó a ponerse corbata y saco, a peinarse con montaña a lo Elvis Presley y a lustrarse los zapatos” (143).

Pichulita parece recobrar el camino proyectado a seguir antes del accidente: “De nuevo se volvió sociable, casi tanto como de chiquito” (143). A la expectativa de concretar su primer amor, nace la esperanza de la operación quirúrgica que le restituya el pene mutilado, no se especifica si

en parte o totalmente⁶⁶. De su operación se habla en términos de “curar” como si se tratase de una enfermedad, como cierto discurso médico conservador que intenta “curar” la orientación sexual: “ya está, lo iban a curar. Marcó sus puntos, lo iban a operar, y ellos ¿qué decía, Pichulita?, ¿de veras te van a operar?, y él como quien no quiere la cosa ¿qué bien, no? Se podía, sí, no aquí sino en Nueva York, su viejo lo iba a llevar” (144). La “cura” para que vuelva a ser un hombre pasa por una reposición genital. En esta instancia, resulta más relevante la virilidad sobre la hombría o un asidero que le dé estabilidad y equilibrio; es decir, pasar de la infravirilidad a una virilidad que encaje en la norma y que pueda permitir los usos cotidianos de la hombría. Dicho en pocas palabras, la hombría no basta para ser hombres, ser hombres es también tener un pene completo que funcione: capacidad penetrativa y capacidad reproductiva. La peneplastía será imposible de realizar en el horizonte histórico de la novela: “no, no se podía, muchacho, había que tener valor” (145). Pichulita pregunta si acaso se podrá curar en Alemania, Londres, París⁶⁷.

Ante el duro golpe que significó la imposibilidad de operación, Pichulita para llamar la atención de Teresita, empieza a desarrollar o a proyectar una imagen intelectual, una de las potencias masculinas señaladas por Rita Segatto. La antropóloga argentina considera que a la sexual, la menos importante a su criterio, se suman la potencia bélica, la potencia de la fuerza física, la potencia económica, la potencia intelectual, la potencia moral, y la potencia política. Más que tener un pensamiento conservador —Pichulita cuestiona el poder de Dios, la satanización de Hitler o sobre la validez del espiritismo—, como González-Ortega ha señalado, lo que se nota es

⁶⁶ Para Julio Ortega (1969), *Los cachorros* es "parábola de la integración social emancipada de toda obligación verista" (65). Incluso llega a afirmar que la castración no se produjo realmente, sino que es un símbolo de la condición del sujeto en aquel entramado social.

⁶⁷ Beatriz Preciado ensaya la idea que la ciencia médica, inmersa en un sistema patriarcal, ha hecho posible la construcción artificial de vaginas, pero no de penes “normales” y “funcionales”: “Un pene puede ‘devenir vagina’. Pero de acuerdo con la misma tecnología que produce la diferencia sexual, una vagina no puede devenir pene” (116). En general, el desarrollo de vaginoplastías y peneplastías fue de interés y desarrollo médico en las últimas décadas del siglo XX.

que va en contra de la corriente de los pensamientos políticamente correctos o hegemónicos, como su actitud y en última instancia su cuerpo anómalo. Pichulita ha decidido estudiar derecho para luego seguir la diplomacia. Nuevamente aparece la alianza de muchachos y muchachas para que se atreva a declararle su amor a Teresita. Confiesa su gran temor a que ella luego se entere de su carencia o “enfermedad”:

Y él no era por eso, Mañuco, le podía decir sí pero ¿y después? Tomaba su cerveza y se le iba la voz y Lalo después sería después, ahora dile y ya está, a lo mejor dentro de un tiempo se iba a curar y él, Chotito, ¿y si Tere sabía, si alguien se lo decía?, y ellos no sabía, nosotros ya la confesamos, se muere por ti y a él le volvía la voz ¿se muere por mí? y nosotros sí, y él claro que tal vez dentro de un tiempo me puedo curar. (150)

En esa formulación, Pichulita insinúa que su relación no será duradera, porque no habrá mujer que tolere una relación con un hombre sin sus órganos genitales completos. El personaje y el grupo de amigos solo es capaz de imaginarse como un hombre con capacidad reproductiva, bajo una norma heterosexual en la que el ejercicio de la sexualidad solo es posible a través del coito con fines reproductivos:

Le caería, tendría enamorada y él ¿qué haría? y Choto tiraría plan y Mañuco le agarraría la mano y Chingolo la besaría y Lalo la palearía su poquito y él ¿y después? y se le iba la voz y ellos ¿después?, y él después, cuando crecieran y tú te casaras, y él y tú y Lalo: qué absurdo, cómo ibas a pensar en eso desde ahora, y además es lo de menos. (151)

Esa incapacidad para declarar su amor se debe a que luego tendrá que verbalizar su inconfesable secreto. Inconfesable en tanto que su mutilación es vergonzosa. Ahmed piensa las identidades queer y esa incapacidad para encajar y pertenecer al orden heteronormativo: “Queer subjects, when faced by the “comforts” of heterosexuality may feel uncomfortable (the body does not ‘sink into’ a space that has already taken its shape). Discomfort is a feeling of disorientation: one’s body feels out of place, awkward, unsettled (148).

La frustración por el acto de no cerrar empresas que consagren su masculinidad se repite por tercera vez. El enamorado de Teresita será Cachito Arnilla y no Puchilita, aunque un hombre de similar perfil: “tenía un Pontiac y era nadador” (152). Cachito también tiene el capital deportivo y económico. La gran diferencia entre ellos pasa por la virilidad completa de Arnillas. Las chicas culpan a Pichulta por su inacción: “Fino y simpático y pintón y Chabuca y Cuéllar un tímido y la China un maricón” (152). Pichulita, en apariencia, compite con Cachito Arnillas para llamar la atención de Teresita. Sin embargo, no se forma un triángulo amoroso como en el caso de Miguel, Flora y Rubén en “Día domingo” o Alberto, Teresa-Esclavo y el Jaguar en *La ciudad y los perros*. Es similar al reto que le lanza a Lalo luego de que este fuese el primero del grupo en tener enamorada. En realidad, Puchulita compite consigo mismo, con su sombra infraviril, realizando una performance que incluye el cuidado por el adorno corporal, que nunca, en su autopercepción, llega a suplir su carencia, a pesar, incluso, de su capital erótico: “salió en ropa de baño una nueva, decía Choto, una amarilla, una Jantsen y Chingolo hasta en eso pensó, lo calculó todo para llamar la atención ¿viste, Lalo?, una toalla al cuello como una chalina y anteojos de sol” (153-154). Joanne Entwistle (2000) realiza un interesante análisis de los significados culturales y genéricos de la moda. La socióloga dice: “Las prácticas del vestir evocan los cuerpos sexuados, llaman la atención hacia las diferencias entre los hombres y las mujeres, que de otro modo podrían estar ocultas” (162). Pero en ese evocar el cuerpo marcado sexualmente, paradójicamente se produce el ocultamiento de los genitales o el remplazo de aquel para potenciar el género graficado en la indumentaria y sus valores femenino-masculino. Pichulita Cuellar viste ropa y accesorios que evocan su capital social, económico y erótico, pero ella también es un grueso velo para ocultar su dañado sexo, su no lugar dentro del espacio que habita. Como resultado de esa operación performativa su masculinidad permanece intacta a la mirada ajena, los polos de virilidad y hombría

constantemente actualizados. Es decir, una carencia de uno es suplida por la muestra desmedida de la otra, Cachito y Teresita asumen solo los papeles de meros espectadores del show de Pichulita: “Y lo vieron quitarse la toalla, mirar a Teresita Arrarte, ¿se pondría colorada, no? (...) y bajar corriendo las gradas del Malecón y arrear al agua dando un mortal. Y lo vimos pasar rapidito la resaca de la orilla y llegar en un dos por tres a la reventazón” (154). Pichulita termina perfilándose como un hombre solitario en el mar, un hombre solitario que lucha consigo mismo, tras su propia sombra dañada que siempre está un paso más adelante.

Pichulita Cuellar empieza a trabajar en la fábrica de su padre. Norma Fuller (2017) afirma que en la vida adulta: “el trabajo es el eje fundamental de la identidad masculina. (...) Trabajar significa ser digno, ser capaz y ser responsable. Éstas son las tres cualidades que caracterizan la hombría” (21). Su actividad laboral terminará siendo más una formalidad, pues en sus noches son dedicadas al alcohol, al juego y a la visita a los cabarets. Pichulita empieza a frecuentar a “los raros” y “los anormales” (homosexuales, proxenetas, prostitutas y drogadictos), a lo que resulta abyecto para el orden social: “¿sabes que ahora se junta con rosquetes, cafiches y pichicateros?” (156). Pichulita a diferencia de sus amigos, es el que más se aventura a explorar espacios vedados o transgresores, pero a la vez regresa a su hábitat: “los sábados salía siempre con nosotros” (156). Cierta hipocresía acaece en el grupo, pues con Pichulita frecuentan los prostíbulos de la Victoria. Entonces ya tiene 21 años y su padre le ha regalado su “poderoso Nash”:

Después de comer, ya picaditos con los chistes, íbamos a recorrer bulines, las cervezas, de la Victoria, la conversación, de Prolongación Huánuco, el sillau y el ají, o de la Avenida Argentina, o hacían una pascanita en el Embassy o en el Ambassador para ver el primer show desde el bar y terminábamos generalmente en la Avenida Grau, donde Nanett. (156)

La mirada de voyeur se vuelve a repetir, Pichulita es el eunuco en la puerta de los burdeles. Solo observa y morbosamente expresa lo que ve: “qué rapidito, Chingolo, les decía, ¿cómo te fue?

o cuánto te demoraste, Mañuco, o te estuve viendo por el ojo de la cerradura, Choto, tienes pelos en el poto, Lalo” (157). El penúltimo capítulo se cierra con una crisis que nunca puede llegar a verbalizar⁶⁸. Lo más interesante es que se cuestiona su vida y se vuelve a identificar, ahora verbalmente, con los diferentes o los otros de su entorno social:

y él porque uno se pasaba el tiempo trabajando, o chupando, o jaraneando, todos los días lo mismo y de repente envejecía y se moría ¿qué cojudo, no?, sí. ¿Eso había estado pensando donde Nanette?, ¿eso delante de las polillas?, sí, ¿de eso había llorado?, sí, y también de pena por la gente pobre, por los ciegos, los cojos, por esos mendigos que iban pidiendo limosna en el jirón de la Unión, y por los canillitas que iban vendiendo La Crónica ¿qué tonto, no? y por esos cholitos que te lustran los zapatos en la Plaza San Martín ¿qué bobo, no? (158)

De un lado, esa empatía, con los diferentes, sus amigos no lo pueden comprender; de otro lado, la experiencia sexual que van adquiriendo en los burdeles será la instancia última que marca la diferencia del grupo. Beatriz Preciado (2016) señala que los órganos sexuales son como zonas generativas de la totalidad del cuerpo, resultado los órganos no sexuales meras zonas periféricas: “Sólo como sexuado el cuerpo tiene sentido, un cuerpo sin sexo es monstruoso” (120). Pichulita en esa monstruosidad se reconoce con otros monstruos sociales que se encuentran fuera de la ley social y cuyas prácticas sexuales son disidentes. Gayle Rubin (2011) en un trabajo capital sobre la sexualidad afirma que el sexo es tolerado solo en ciertos contextos y determinadas prácticas, teniendo como punta de una pirámide al sexo marital heterosexual y en la base las prácticas sexuales de transexuales, travestis, fetichistas, prostitutas, etc. Rubin dice: “As sexual behaviors or occupations fall lower on the scale, the individuals who practice them are subjected to a presumption of mental illness, disreputability, criminality (...)” (2011: 149). No es arriesgado

⁶⁸ El tema de los prostíbulos aparece en *La ciudad y los perros* y en *Amor mundo*, pero el “uso sexual” que hacen los internos de la Opa en *Los ríos profundos* también tiene mucho de comercio sexual. El tema del prostíbulo es un tema recurrente en la tradición no solo peruano, sino latinoamericana del siglo XX. Un libro reciente que ha explorado el tema es *Un sueño hecho ficción. Los prostíbulos en la novela latinoamericana* (Mario Vargas Llosa, José Donoso y Juan Carlos Onetti) (2019) de Félix Terrones.

decir que Pichulita Cuellar transita una identidad queer, por tanto, su emocionalidad en este pasaje con los que no encajan socialmente habla de su propia incapacidad para encajar en un sistema de género heteronormativo: “ the failure to orient oneself ‘towards’ the ideal sexual object affects how we live in the world, and affect that is readable as the failure to reproduce, and as a threat to the social ordering of life itself” (Ahmed 145). Sally Munt, en *Queer Attachment: The Cultural Politics of Shame*, en la misma sintonía que Ahmed y Rubin señala:

Shame operates more visibly within nation states to single out particular groups and stigmatise them; many of these groups are common targets whose victimisation remains historically long-lasting, typically: the underclass and the urban poor, rural labourers and peasants, ‘gypsies’ or Travellers, homosexuals, sex-workers, and racial enmities enacted by ancient colonial dictat (3).

Pichulita No ha podido ni en el plano del amor y el vínculo con las chicas de su clase social y mucho menos ha podido con el plano sexual y su vínculo con mujeres desclasadas. Un ambiente menos hostil siempre resulta el espacio homosocial de su clase y el espacio homosocial alternativo de hombres que se mueven al margen de la normatividad: cafichos, pichicateros y rosquetes. Es decir, personajes de una identidad queer como la suya.

Los años pasan hasta llegar a la adultez y la masculinidad hegemónica se alcanza en los roles de esposo, padre de familia responsable y con la capacidad suficiente para ser un proveedor. Lalo, Choto y Chingolo, ya adultos, van cumpliendo el ritual sin inconvenientes. Pichulita permanece oscilando en ese eterno desbalance entre su virilidad y su hombría. Esta relación ha sido sublimada compulsivamente a través de un suplemento mecánico que hace la función de aquel: su carro. En el último capítulo este cobrará mayor protagonismo. El carro es, como ya se dijo, una prótesis que sirve para ejercer un rol activo, propositivo, pero violento y agresivo. Ahora ya no es el poderoso Nash sino un Volvo: “Cuando Lalo se casó con Chabuca, el mismo año que Mañuco y Chingolo se recibían de Ingenieros, Cuéllar ya había tenido varios accidentes y su Volvo andaba

siempre abollado, despintado, las lunas rajadas” (158). Es comparado con James Dean, como signo inequívoco que presagia lo que ha de venir: “vestido como James Dean (blue jeans ajustados, camisita de colores abierta desde pescuezo hasta el ombligo, en el pecho una cadenita de oro bailando y enredándose entre los vellitos, mocasines blancos)” (159)⁶⁹.

A su vez, Pichulita no solo se sale de los límites establecidos para interactuar con los “anormales” como él, sino que vive en un tiempo de eterno adolescente: juega trompo, pateo la pelota, toca rondín con chicos de trece, catorce, quince años. Sin embargo, en las noches: “se las pasaba siempre timbeando con los noctámbulos de *El Chasqui* o del *D'onofrio*, o conversando y chupando con los bola de oro, los mafiosos del *Haiti*” (159). A los proscritos socialmente ahora se suman “los bola de oro” (homosexuales) y mafiosos. El grupo, finalmente lo juzgará sin remordimientos por el hecho de juntarse con adolescentes:

uno por uno los subía a su tabla hawaiana y se metía con ellos más allá de la reventazón. Les enseñaba a manejar el Volvo, se lucía ante ellos dando curvas en dos ruedas en el Malecón y los llevaba al Estadio, al cachascán, a los toros, a las carreras, al bowling, al box. Ya está, decíamos, era fatal: maricón. Y también: qué le quedaba, se comprendía, se le disculpaba pero, hermano, resulta cada día más difícil juntarse con él. (159)

Para el narrador coral, un tipo de narrador nada confiable, el hecho de juntarse con adolescentes es signo inequívoco de su homosexualidad. Este también ha sido la opinión que algunos críticos han hecho sobre el personaje. En el relato, además de esas referencias, no existe una escena en que aquella opción se pueda ratificar. El grupo de pares confunde su falta de virilidad accidental como causa de su devenir sexual fuera de la normatividad patriarcal. Más bien, Pichulita realiza un último intento de recalcar su masculinidad a través de una potente prótesis ya usada con

⁶⁹ César Ferreira ha hurgado en esas semejanzas con James Dean y la ambigüedad del personaje: “Por un lado, James Dean es visto como un seductor y un rebelde irredento en el cine; por otro, sin embargo, sus biógrafos lo recuerdan por ser dueño de una gran ambigüedad sexual fuera de la pantalla. Esta segunda opción es la que parece encarnar ahora la figura de Cuellar” (156).

anterioridad, pero que intensifica en la última parte del relato. Él y su carro se funden hasta llegar a su trágico final. Se vuelve un corredor profesional, pero que nunca campeona: “Salió fotografiado en La Crónica y en El Comercio felicitando al ganador, Arnaldo Alvarado era el mejor, dijo Cuéllar, el pundonoroso perdedor” (160). Solo puede moverse en la ilegalidad para demostrar su temeraria destreza, capital masculino sin lugar a duda en algunas situaciones, pero que resultan desmedidos en su caso: “pero se hizo más famoso todavía un poco después, apostando una carrera al amanecer (...) Los patrulleros lo persiguieron desde Javier Prado, sólo lo alcanzaron en Dos de Mayo, cómo correría. Estuvo un día en la Comisaría y ¿ya está?” (160)

Finalmente, ocasiona un accidente el día de la despedida de soltero de Lalo, este fue el primero que curiosamente había concretado una relación amorosa: “Chocó contra un taxi en Alcanfores y Lalo no se hizo nada, pero Mañuco y Choto se hincharon la cara y él se rompió tres costillas” (161). Pichulita se va a la selva, se sale una vez más de los límites de la civilización mirafloresina, mientras todos siguen alcanzando una masculinidad hegemónica, ya adulta consagrada con el matrimonio y la familia. La distancia entre Pichulita y ellos será insalvable: “apenas cruzábamos palabra cuando lo veíamos” (161). Hasta que deviene su muerte en un accidente vehicular. Lydia R. Cooper (2016) realiza un interesante análisis de la relación entre masculinidad y carros en las novelas del escritor norteamericano Cormac McCarthy. Cooper es concluyente al afirmar el fracaso de la relación hombre-vehículo cuando este es usado como fuente de poder masculino:

male characters who perceive vehicles as a source of power, escape, virility, success, or status find themselves failed by those same vehicles the more power possessed by the vehicle, the higher the likelihood of that vehicle being broken, shot at, abandoned, crushed by the natural world. (14-15)

En *Los cachorros*, se cumple esa dramática diada que establece el hombre con la máquina. La destrucción de su Volvo en el precipicio de Pasamayo es la destrucción total de Pichulita

Cuellar. Dicho de otro modo, su malogrado dildo, sustituto de su mutilado miembro, significa el final de su vida. Frente a este malogrado proyecto de vida, el narrador coral recalca en el último apartado como los otrora cachorros empiezan a envejecer y han cumplido satisfactoriamente con todos los rituales masculinos de su clase, poseen casas de playa, hijos en los colegios tradicionales y empiezan a envejecer.

Los cachorros abarca la adolescencia, pero trasunta esos límites hasta llegar a aquellos rituales para la concreción de todo hombre adulto (el trabajo, el matrimonio, la paternidad). Sin embargo, Pichulita actúa como un eterno adolescente en búsqueda de una reafirmación que nunca llega. Exacerba los usos de su hombría para de ese modo, llenar el lugar de vacío de su virilidad. Como varios de los personajes adolescentes que hemos analizado en esta investigación, Pichulita fracasa en su intento de construir su masculinidad, quizá sea el más trágico de todos, que le resulta esquiva hasta las últimas consecuencias: la muerte. Hurgar sobre la masculinidad desde el límite último de la virilidad, la castración, es un escenario rico para comprender las estrategias de la construcción de la identidad masculina y Vargas Llosa en la riqueza de su *nouvelle* da pie para aquello.

CONCLUSIONES

Este trabajo ha sido un intento de historizar las masculinidades, las sexualidades y las emociones en la cultura peruana del siglo XX a través de la narrativa de José María Arguedas y Mario Vargas Llosa, los dos más importantes escritores peruanos del Perú contemporáneo. A partir de una categoría propia que denominé *afecto melodramático*, he propuesto que, de un lado, la forma narrativa de un realismo más tradicional (Arguedas) y de experimentación con técnicas narrativas (Vargas Llosa), y de otro lado, las masculinidades y las sexualidades son puestas en escena a partir de una afectación que es modelada por una imaginación melodramática particular. He llamado a esta imaginación *afecto melodramático* que puede ser entendida como un sustrato ideológico y emocional cimentado en Latinoamérica desde el siglo XIX. Aludir al *afecto melodramático* es darle un valor importante a las emociones para llevar a cabo una textualización que en gran parte es movida por aquellas emociones y no solo por un aspecto ideológico racional. A su vez, el *afecto melodramático* deja un repertorio de emociones particulares que interpelan emotivamente a los lectores. Estaríamos hablando de textualizaciones emotivo-melodramáticas por parte de Arguedas como por Vargas Llosa.

Tanto uno como otro, a partir de este tipo de textualización, realizan una contundente crítica de las masculinidades hegemónicas en el contexto de la sociedad peruana del siglo XX. Esta masculinidad es plenamente entendida si se considera el carácter interseccional de la identidad y se suma componentes importantes como la raza y la clase. En ese sentido, ambos autores muestran los abusos ejercidos desde esta posición de ser hombres dada una posición de privilegio como el pertenecer a la clase hacendada andina o a la clase alta limeña o ser un hombre blanco o mestizo

frente a hombres indígenas y afroperuanos. Es decir, a partir de las dinámicas de las identidades masculinas se hace referencia a un sistema de colonialidad heteropatriarcal.

Sin bien, en primer plano sus proyectos narrativos tuvieron otras motivaciones ideológicas que fueron ampliamente analizada por la crítica, ambos autores diseñan una cartografía sobresaliente del sistema de género de la primera mitad del siglo XX en el Perú, con especial énfasis en las masculinidades en proceso tanto en la costa y como en el Ande peruano. Estos modos semejantes de representación dan luces sobre el marco de un sistema social de género, el lugar de la convivencia e interacción entre hombres y mujeres, que atraviesa a gran parte del Perú en su conjunto.

Dicho de otro modo, una forma de hacerse y conducirse como hombres trasciende las fronteras étnicas y sociales en Arguedas y Vargas Llosa. El abandono del espacio doméstico, altamente femenino, para encarar su identidad y la confirmación de su masculinidad, se da en el espacio público: la escuela, el pueblo, el barrio, la ciudad. En las narraciones revisadas en esta investigación, un hombre cabal o un adolescente que aspira hacerlo se vale de la violencia como ejercicio de sujeción sobre otros hombres y mujeres; un hombre cabal concibe el sexo como una transacción cuyo fin exclusivo es el placer masculino en las que pareciera imposible la expresión de afectos de cuidado y la complementariedad entre dos sujetos, dos placeres, dos actitudes, dos modelados. Un hombre cabal, precisamente, no se quiebra y no quebrarse significa no mostrar sus aristas afectivas o solaparlas hasta hacerla casi imperceptibles, pero que, por otro lado, filtra emociones como el odio, la culpa, la vergüenza. Sin embargo, ese hombre cabal vive en la intensa angustia de no ser un hombre entero, porque trata de mirarse y modelarse en un espejo que solo es una ilusión o una composición distorsionada del deber ser, el deber de cumplir con una masculinidad hegemónica que obedece a un sistema patriarcal de mandato heterosexual muy

riguroso en su tradicionalidad o que motiva, particularmente, el lado más oscuro de la masculinidad.

La centralidad de la construcción de las masculinidades en *Agua y Los jefes* es notoria y se hará más sofisticadas en trabajos posteriores. A partir de un diseño melodramático, los personajes adolescentes de los cuentos persiguen un objetivo inalcanzable o de difícil acceso y en ese objetivo el desarrollo de la identidad masculina resulta crucial para la acción y el conflicto narrativo. Uno y otro marcan explícitamente el texto para trazar una huella sobre el trabajo de género, las cotidianas prácticas de los adolescentes para ser hombres y, a través de ese capital, alcanzar aquello que los mueve. *Agua* se sostiene en un eje fundamental de múltiples significaciones: las disputas por el poder masculino desde una relación asimetría entre adolescentes y adultos, además de una asimetría melodramática polarizante entre indígenas (el Bien) y Principales (el Mal). Todos los relatos de *Agua* —“Agua”, “Warmá kuyay” y “Los escolares”— muestran un ejercicio de aprendizaje, el lugar importante del juego en ese aprender a ser hombre, el tránsito de la adolescencia hacia el renacimiento como hombres, teniendo como marco social una conciencia sobre los abusos de poder y de su lugar en el mundo. Esta conciencia, proyectada en el lector, es trabajada desde una economía emocional: de un lado, busca la compasión y conmiseración ante la situación de opresión del indígena, de otro lado, el rechazo de los poderosos a través de una emoción potente como el odio que cobra un significado político y de movilización social. La identidad masculina de estos adolescentes y demás personajes subalternos se construye a partir de actos heroicos y negando la masculinidad del Principal, desde el dolor y el odio por una situación de injusticia. Existe la premura de construir una masculinidad violenta con capacidad de destruir un poder opresivo que también se juega fundamentalmente en la violencia.

En el caso de *Los jefes*, en particular el cuento “Día domingo”, es una detallada exploración de los estilos adolescentes en espacios homosociales heterosexuales (el bar/ el mar) motivados por la conquista de una adolescente. La dinámica graficada gira en torno a una competencia esbozada desde los recursos melodramáticos del sentimentalismo, la acción y sensacionalismo: una serie de ejercicios y disputas verbales (discusiones, bravuconadas), corporales (resistencia al alcohol, resistencia física en el nado a mar abierto) y la capacidad de conquista de una mujer cuya voluntad no es relevante en el trazado actuar de los adolescentes. A su vez, estamos frente a un relato que le debe a la tradición de la novela sentimental y su “cultura del llanto”. Como en Arguedas, un deseo sobre el mundo da pie para el urgente trazado y delineado del ejercicio de la masculinidad. En “Día domingo”, a pesar de este rasgo masculino competitivo, más cercano a un paquete de valores celebrados por el sistema patriarcal, terminará prevaleciendo la cooperación homosocial, de menos tensión, aunque en función para el resguardo de la masculinidad hegemónica. A su vez, el relato es un valioso documento que traza por primera vez un recurso constante en la obra de Vargas Llosa: los triángulos eróticos. En este caso la triangulación tiene como protagonistas a Miguel, Flora y Rubén para luego decantar en una vigorosa muestra afectiva entre hombres y un pacto para el acceso al objeto de deseo (Flora), por parte de uno, y el resguardo del capital masculino, por parte de otro (Rubén). Esta afectividad masculina lima un odio presente en la primera parte. Cabe acotar que el odio no tiene el carácter de movilización política, más bien, es una expresión desarrollada en el ámbito privado que, sin embargo, mueve a la acción al personaje. El más caro valor del cuento se encuentra en el retrato de las competencias entre hombres, pero también de los afectos masculinos que involucran el cuidado del cuerpo del otro y los compromisos para conservar el estatus de hombre de valor tanto en el ganador como en el perdedor.

Los ríos profundos y *La ciudad y los perros* son formas narrativas que siguen explorando la masculinidad con mayor extensión y complejidad dado el formato mismo y las posibilidades que brinda la novela, asimismo, con mayor énfasis se suma el tema de la sexualidad. El *afecto melodramático* se ve intensificado en el caso de Vargas Llosa; en Arguedas, el inicio de *Los ríos profundos* sigue el esquema del melodrama trazado en *Agua*, pero se va atenuando cuando la narración se traslada a la ciudad de Abancay. Un lado novedoso en relación con los cuentos es el retrato de una educativa militar sostenida en los usos de la violencia. Aunque en el caso de la novela de Arguedas, el régimen sea de orden clerical se ve permeado por valores militares, y a la inversa, el orden militar de la novela de Vargas Llosa se ve permeado por valores clericales. Los curas en ambas novelas predicán una fuerte impronta nacionalista anclada en dos valores: Dios y la patria. El fin de la pedagogía escolar es el modelado de un tipo de hombre estoico, que contiene su emocionalidad, y de espíritu inquebrantable, cual soldado a punto de partir a una guerra. Por ello, la referencia a la figura del héroe para una identidad masculina bélica.

Bajo esta sombra crecen adolescentes que aspiran a tener una posición hegemónica difícil de alcanzar mientras rehúyen del espacio subalterno que ocupan los más débiles o sensibles. El cuestionamiento sobre esas formas solo surge de el Esclavo, el más débil en *La ciudad y los perros*; en *Los ríos profundos* aparece a través de un juego que amengua la violencia, para luego seguir trazándose dinámicas similares a través de los hijos de los militares que ingresan al colegio. Además, este sistema avala en sus reglas implícitas prácticas obscenas en las que se apuntala un tipo de sexualidad igualmente violenta y de cariz comercial. Una diferencia destacada es que en *Los ríos profundos* existe un control y dosificación de la violencia por parte de los curas; por el contrario, en *La ciudad y los perros* la violencia solo es domada por los militares cuando el Esclavo muere, aunque esta muerte no encuentra ninguna reivindicación. Una forma de sublimarla en el

espacio andino es a través del juego; en el colegio militar costeño no existen estos tipos de dispositivos, la violencia es una mole sólida sin grietas. *La ciudad y los perros* muestra otra dinámica escolar, pues la violencia dentro del colegio no encuentra regulación alguna por parte de los tutores, ni existen juegos, como el zumbayllu que la sublimen.

Las masculinidades en las novelas se distribuyen de manera similar. De un lado están los abusadores representados por el Jaguar, el Boa, Cava, Lleras o Añuco y, de otro lado, los abusados, encarnados en el Esclavo y Palacitos. De igual modo está la mirada de testigo asumida por el Poeta, el equivalente de Ernesto en *Los ríos profundos*, que también escribe cartas de amor por encargo y posee el don de la palabra y afición por la lectura. Además, para que sea plausible el desarrollo del suplemento obsceno se encuentra la importancia del personaje de Paulino un equivalente de la Opa Marcelina. La tendencia marcada en *Agua* y, 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 *Los ríos profundos*. Un actor que se suma en la larga lista de derrotados por los Principales será el padre de Ernesto, que luego de aquella escena inicial se evanece del relato. Sin embargo, los polos antagónicos serán matizados, alejándose del dualismo maniqueo de rasgos melodramáticos —buenos/ indígenas vs. malos/ Principales—, que solo estará presente al inicio de la novela cuando se produce el encuentro con el Viejo, hacendado descrito en el tenor maligno de los Principales de *Agua*. Más bien, los polos opuestos serán matizados y encontrarán una personificación de masculinidad sui géneris: el cura como el de mayor capital masculino y un grupo de mujeres encabezadas por doña Felipa retando ese capital a partir de la asunción de una “feminidad masculina”. Una emoción importante al inicio de la novela es el odio, que hace posible el enfrentamiento verbal entre Ernesto y el Viejo, y otra central es la culpa cristiana ante el pecado

de la carne. Esta es una emoción que traspasa a los personajes y cuyo único consuelo pasa por el llanto destemplado, la confesión o la autoflagelación.

En cuanto a *La ciudad y los perros*, una exploración que viene desde “Día domingo” es la triangulación afectiva que dice mucho de las formas de mostrar afectos entre hombres. El triángulo ahora marcado por el Poeta-Teresa-el Esclavo es desestabilizado para convertirse en uno de alta carga homosocial, el Poeta-el Esclavo-el Jaguar y que resulta más afectiva y efectiva para mover el engranaje narrativo y la expresividad de los sentimientos y las acciones que los motivan. Aquella alta carga de afectos entre hombres es sublimada por Alberto a través de la relación que establece con Teresa, quien será finalmente la que termina de moldear la masculinidad del Jaguar, pues es ella con quien el Jaguar hará vida conyugal y cumplirá con sus responsabilidades de proveedor y padre de familia. Es de enfatizar que, a diferencia de Arguedas, Vargas Llosa sigue diseñando y entramando el relato a partir de códigos melodramáticos muy marcados: polarización de personajes: el Jaguar (masculinidad hegemónica/ abusador/ fuerte/ insensible) y el Esclavo (masculinidad subalterna/ abusado/ débil/ sensible), quiebres insólitos y vericuetos de un destino improbable: Teresa, “la bella pobre”, casualmente es conocida y es el amor del más débil y el más fuerte en diferentes momentos de su vida. Una emoción importante para general el triángulo erótico es la vergüenza del Poeta por el vínculo que ha establecido con el Esclavo. Esta emoción hace que marque distancia de aquel y seduzca a Teresa. Luego desde la culpa intentará honrar la memoria del amigo muerto.

Finalmente, la sexualidad es un tópico de ampliación en el abordaje de la identidad de género masculina, un cariz significativo que da luces sobre los valores de ser hombre. Un mismo año, 1967, Arguedas y Vargas Llosa publican dos narraciones breves que giran sobre un mismo tema: masculinidad y sexualidad. Las formas narrativas tienen un carácter episódico que la

emparenta con el folletín, subgénero del melodrama narrativo ampliamente difundido en Europa y Latinoamérica en los siglos XIX y XX. Otros recursos melodramáticos que fueron constantes en sus obras anteriores son la acción, las polarizaciones, el pathos y el sensacionalismo. En *Amor mundo* y *Los cachorros*, la sexualidad será un dispositivo central sobre el cual se sostendrá una identidad de género masculina precaria, de realización problemática y al fin trunca o irresuelta. La sexualidad se descubre en ambos adolescentes dentro de un proceso histórico y marco social con determinados mecanismos de opresión. De un lado, en el Ande, la sexualidad serán un vehículo para las políticas de dominación del Principal; de otro lado, en la Lima mirafloresina, la sexualidad serán un modo de validación del valor de hombre y de control social sobre los modos de llevarla a cabo a través de la procreación y el matrimonio con mujeres del mismo enclave social. Dicho de otro modo, en ambas composiciones breves, los personajes Santiago y Cuellar definirán su masculinidad a través de las prácticas sexuales, la orientación erótica y las ideas que se hagan sobre estas mismas y que son fundamentalmente moldeadas por el entorno social de una hacienda del Ande del sur o un distrito privilegiado de Lima.

De un lado, en *Amor mundo* será fundamental la presencia de un joven Principal para modelar la incipiente sexualidad de Santiago. En esta dinámica se actualiza la polarización de *Agua* en la cual el hacendado es visto como encarnación del Mal frente a la pureza inicial de un niño que será viciada. El sexo, como aprendizaje impuesto, será un mecanismo de subalternización sobre mujeres y hombres. En la intimidad también se juega el poder del hombre, en este caso, el poder monopólico del Principal. Este tiene intenciones pedagógicas en Santiago, quien finalmente no cumple con el aprendizaje y emprende su propia búsqueda sobre los significados de una sexualidad despierta y practicada con precocidad. Desde una impronta religiosa, una emocionalidad desbordada es la culpa que embarga a Santiago, aunque también, y lo más

interesante, es el cuestionamiento sobre relaciones sexuales más justas, en el que no solo importe el placer del sujeto masculino, sino el consentimiento de la otra, la sexualidad tratada de concebirse más allá de la condicionante dicotómica esposa/ prostituta. Concluyentemente, Ni mestizos ni mistis saben explicarle a Santiago una lógica sobre la sexualidad que lo convenza y lo calme de esa angustia que le causa.

En *Los cachorros*, el gran conflicto que persigue al protagonista es el incansable trabajo para suplir su deficiencia sexual producto de la castración. A partir de diversos y compulsivos modelados que alimentan el capital masculino hegemónico, Pichulita Cuellar no puede llegar a llenar el vacío de su virilidad. Dicho de otro modo, Pichulita tiene ampliamente cubierta el valor masculino marcado por la hombría, pero el lado viril de su identidad jamás puede ser cubierto por el sobresaturamiento del primero. Por tanto, se plantea la dicotomía polarizante entre virilidad y hombría. Mostrada en sus extremos simplificadores termina dando luces sobre la complejidad de la relación entre sexualidad y masculinidad. Dicho desbalance es ante todo marcado por la presión social, que genera vergüenza, de un entorno burgués, privilegiado y tradicional donde no es posible de imaginar otras sexualidades, otras disidencias fuera del valor del ejercicio sexual heterosexual, conyugal y reproductivo. La constante acción del personaje sobre el trabajo introspectivo de su identidad es otro signo inequívoco de la vocación melodramática del relato. Se suma un grado de sensacionalismo y el pathos que genera el personaje en los lectores cuando se intuye su camino a la destrucción. La muerte de Pichulita Cuellar es signo inequívoco de su no lugar como sujeto sexual, como hombre, en el Perú de mediados del siglo pasado. No hay forma de imaginar la sexualidad de un disidente, por más que este hecho haya sido provocado por un accidente.

REFERENCIAS

- Aguirre, Carlos. *La ciudad y los perros. Biografía de una novela*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.
- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion* Durham: Duke UP, 2004.
- Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Monthly Review, 1971.
- Anrup, Roland. *El taita y el toro: en torno a la configuración patriarcal del régimen hacendario cusqueño*. Universidad de Gotemburgo, 1990.
- Arguedas, José María. *Cuentos olvidados*. Ediciones Imágenes y letras, 1973.
- . *Amor mundo y todos los cuentos de José María Arguedas*. Francisco Moncloa Editores, 1967.
- . *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Editorial Horizonte, 1983.
- . *Los ríos profundos*. Biblioteca Ayacucho, 1978.
- . *Agua*. Editorial Horizonte, 1988.
- . *Un mundo de monstruos y de fuegos*. Editado por Abelardo Oquendo, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Arxer, Steven L. “Hybrid Masculine Power: Reconceptualizing the Relationship between Homosociality and Hegemonic Masculinity”. *Humanity & Society*, vol. 35, no. 4, Fall 2011, pp. 390-422.
- Badillo, Mariana y María del Pilar Alberti. “Masculinidades de seminaristas: la masculinidad religiosa y la masculinidad clerical”. *Relaciones*, no. 133, 2013, pp. 41-78.
- Badinter, Elisabeth. *XY. La identidad masculina*. Editorial Norma, 1993.
- Barrig, Maruja. “Pitucas y marocas en la literatura peruana”. *Hueso humero*, no. 9, 1981, pp. 73-89.

- Bataille, Goerge. *Erotism: Death and Sensuality. A Study of the Erotism and Taboo*. Walker and Company, 1962.
- Bernardoni, Rodja. *El demonio andino. Arguedas en la obra de Vargas Llosa*. Editorial Horizonte, 2016.
- Bird, Sharon R. “Welcome to the Men’s Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity”. *Gender & Society*, vol. 10, no. 2, 1996, pp. 120-32.
- Birkenmaier, Anke. “Transparencia del subconsciente: escritura automática, melodrama y radio en La tía Julia y el escribidor”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXIV, N° 224, 2008, pp. 685-701.
- Borrillo, Daniel. *Homofobia*. Bellaterra, 2001.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Anagrama, 2000.
- Brennan, Theresa. *The Transmission of Affect*. Cornell UP, 2004.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James; melodrama, and The Mode of Excess*. Yale UP, 1995.
- Bush, Matthew. *Pragmatic Passions. Melodrama and Latin American Social Narrative*. Iberoamericana – Vervuert, 2014.
- . “Cohesión y contradicción: los excesos narrativos de *Todas las sangres*”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 72, 2010, pp. 253-75.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 1999.
- . “Actos performativos y construcción del género”. *Debate feminista*, no.18, 1998, pp. 296-314.
- Cambel, Hugh. “The glass phallus. Public Masculinity and Drinking in rural New Zealand”. *Rural Sociology*, Vol. 65, no. 4, 2000, pp. 562-81.
- Castellat, José María. Prólogo. *Los jefes*, por Mario Vargas Llosa, Barral Editores, 1971, pp. 7-11.

- Castro-Klaren, Sara. *Understanding Mario Vargas Llosa*. University of South Carolina Press, 1990.
- . *Mario Vargas Llosa. Análisis introductorio*. Latinoamericana Editores, 1988.
- . “Crimen y castigo: Sexualidad en J. M. Arguedas”. En: *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, no. 122, 1983, pp. 55-65.
- Connell, R. W. *Gender and Power*. Polity Press, 1987.
- . “La organización social de la masculinidad”. *Masculinidades. Poder y crisis*, editado por En Teresa Valdés y José Olavarría, FLACSO, 1997, pp. 31-47.
- Cooper, Lidia R. “Barracuda: Cars and Trucks in Cormac McCarthy’s Fiction”. *Southwestern American Literature*, vol. 41, no. 2, Spring 2016, pp. 7-18.
- Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte, 1997.
- (1996). “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, no. 176-177, 1996, pp. 837-44.
- . “*La guerra del fin del mundo*, primera lectura”. *Mario Vargas Llosa y la crítica peruana*, editado por Miguel Ángel Rodríguez Rea, Editorial Universitaria URP, 2011, pp. 141-46.
- Del Castillo, Daniel. “Los fantasmas de la masculinidad”. *Estudios culturales. Discursos, poderes y pulsiones*, editado por Santiago López Maguiña, Rocío Silva Santisteban y otros, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001, pp. 253-64.
- De la Cadena, Marisol. *Indígenas mestizos. Raza y cultura en el Cusco*. Lima: IEP, 2004.
- Denegri, Francesca y Rocío Silva Santisteban. “‘Lo que deseo es ser amado con pureza’: sexo y horror en la obra de José María Arguedas”. *Arguedas y el Perú de hoy*, editado por Carmen María Pinilla, Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2005, pp. 307-24.

- Deonna, Julien A., Rodogno, Raffaele y Teroni, Frabice. *In Defense of Shame. The Faces of an Emotion*. Oxford UP, 2012.
- Durán, David. “Aquello que llaman ‘tono de vida’: mujer, economía y sexualidad en la narrativa de José María Arguedas”. *Arguedas. El Perú y las ciencias sociales: nuevas lecturas*, editado por Ricardo Cuenca y Ramón Pajuelo, Instituto de Estudios Peruanos, 2014, pp. 109-30.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor. “La intimidad homosocial en *Memorias de un tolstoyano* de Fernando Santiván”. *Acta Literaria*, no. 33, 2006, pp. 41-54.
- Entwistle, Joanne. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Paidós, 2000.
- Escobar, Alberto. “Impostores de sí mismos”. *Mario Vargas Llosa y la crítica peruana*, editado por Miguel Ángel Rodríguez Rea, Editorial Universitaria de la URP, 2011, pp. 43-51.
- Esteban, Ángel y Aparicio Yannelys. Introducción. *Los jefes*, por Mario Vargas Llosa, Editorial Verbum, 2016, pp. 9-46.
- . Introducción. *Los cachorros*, por Mario Vargas Llosa, Editorial Verbum, 2016, pp. 9-58
- Eslava, Jorge. *Adolescentes en la ciudad: una visión de la narrativa peruana del siglo XX*. Universidad Sedes Sapientiae, 2008a.
- . “En el colegio. Tres obras de Mario Vargas Llosa”. *Lienzo*, no. 29, 2008b, pp. 9-78.
- Faure, Roberto. *Diccionario de apellidos españoles*. Espasa Libros, 2001.
- Ferreira, César. “Castración y cultura popular en *Los cachorros*, de Mario Vargas Llosa”. *La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa*, editado por Gladys Flores Heredia, Academia Peruana de la Lengua, Editorial Cátedra Vallejo y Editorial Universitaria de la URP, 2016, pp. 145-61.

- Forgues, Roland. "Lectura de *Los cachorros*". *Hispanamérica. Revista de Literatura*, no. 13, 1976, pp. 33-49.
- . *José María Arguedas: Del pensamiento dialectico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Editorial Horizonte, 1988.
- . *Mario Vargas Llosa. Ética y creación*. Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma, 2009.
- Foucault, Michael. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- Franco, Jean. "¿La historia de quién? La piratería posmoderna". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 17, no. 33, 1991, pp. 11-20.
- Frank, Roslyn. M. "El estilo de los cachorros". *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. 2, no. 3, 1973, pp. 569-91.
- Fuller, Norma. "No uno sino muchos rostros. Identidad masculina en el Perú urbano". http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/3.p_identidad_masculina_en_el_peru_urbano_editado.pdf
- . *Masculinidades. Cambios y permanencias*. Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.
- Garber, Marjorie. *Viceversa. Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life*. Simon & Schuster, 1995.
- García Liendo, Javier. *El intelectual y la cultura de masas. Argumentos latinoamericanos en torno a Ángel Rama y José María Arguedas*. Purdue University Press, 2016.
- Gerdes, Dick y Holzapfel, Tamara. "Melodrama and Reality in the Plays of Mario Vargas Llosa". *Latin American Theatre Review*, vol. 24, no. 1, 1990, pp. 17-28.

- Gilbert, Paul. "Evolution, Social Roles, and the Differences in Shame and Guilt". *Social Research: An International Quarterly*, vol. 70, no. 4, 2003, pp. 1205-30.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Yale University Press, 1979.
- Girard, René. 1990. *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Trans. Yvone Freccero. Johns Hopkins UP, 1990.
- Gerould, Daniel. "Melodrama and Revolution". *Melodrama: Stage, Picture, Screen*. Jackie Bratton, Jim Cook ad Christine Gledhill, editors. Indiana University Press, 1994, pp. 185-98.
- González, Galo Francisco. *Amor y erotismo en la narrativa de José María Arguedas*. Editorial Pliegos, 1990.
- González-Ortega, Nelson. "Conversación entre cachorros de tigre: Introducción a una lectura del significante lingüístico y del significado social de Los cachorros y Conversación en la catedral de Mario Vargas Llosa". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 14, no. 2, 1990, pp. 249-64.
- Halberstam, Judith. *Female Masculinity*. Duke University Press, 1998.
- Hancock, Joel. "Animalization and Chiaroscuro Techniques: Descriptive Language in *La ciudad y los perros* (*The City and the Dogs*)". *Latin American Literary Review*, vol. 4, no. 7, 1975, pp. 37-47.
- . "Stylistic Techniques Determined by Narrative Point of View in Mario Vargas Llosa's *Los Cachorros*". *Pacific Coast Philology*, no. 12, 1977, pp. 15-20.
- Herbozo, Miguel. *Entrar y salir del exceso. Imaginación melodramática y violencia política en la novela contemporánea: Argentina, Chile y Perú, 1973-2010*. 2018. University of Colorado Boulder, PhD Dissertation.

- Herlinghaus, Hermann. “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”. Hermann Herlinghaus, editor. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e Intermedialidad en América Latina*. Cuarto Propio, 2002, pp. 21-59.
- Johansen, Jørgen Dines. “Literature, Pornography, and Libertine Education”. En: *Orbis Litterarum*, vol. 59, no. 1, 2004, pp. 39-65.
- Johnson, Brooke. “A few Good Boys. Masculinity at a Military-Style Charter School”. *Men and Masculinities* vol. 12, no. 5, 2010, pp. 575-96.
- Kaplan, Ann. “Theories of melodrama: a feminine perspective”. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol. 1, no. 1, pp. 40-48.
- Kaufman, Michael. 1995. “Los hombres, el feminismo y las experiencias contradictorias del poder entre los hombres”. *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*, editado por Gabriela Arango, Magdalena León y Mara Viveros, Tercer mundo, 1995, pp. 123-146.
- Kimmel, Michael (1990) “Introduction: Guilty Pleasures-Pornography in Men’s Lives”. *Men Confront Pornography*, editado por Michael Kimmel, Crown Publishing Group, pp. 1-23.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*. Siglo Veintiuno Editores, 2006.
- Lambright, Anne (2006). “El código de lo femenino en la narrativa de arguediana”. *José María Arguedas: hacia una poética migrante*, editado por Sergio R. Franco, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburg, pp. 331-56.
- La Torre, Alfonso. “*Los cachorros* (Pichulita Cuellar)”. *Mario Vargas Llosa y la crítica peruana*, editado por Miguel Ángel Rodríguez Rea, Editorial universitaria de la URP, 2011, pp. 83-87.

- Macón, Cecilia. “SENTIMUS ERO SUMUS: El surgimiento del “Giro Afectivo” y su impacto en la filosofía política”. *Revista Latinoamericana de filosofía política* II, vol. II, no. 6, 2013, pp. 1-32.
- Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Ayacucho, 2007.
- Marín, Gladys. *La experiencia americana de José María Arguedas*. Fernando García Cambeiro, 1973.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Ediciones G. Gili, 1991.
- Martínez-Hoyos, Francisco. “La fábrica de machos en *La ciudad y los perros*”. *La colmena*, no. 85, 2015, pp. 19-29.
- Martínez Rubio, José. “La novela de folletín en el siglo XXI: reminiscencia, parodia y deformación del siglo XIX”. *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, vol. 9, no. 1, 2011, pp. 32-39.
- Moraña, Mabel. *Arguedas/ Vargas Llosa. Dilemas y ensambles*. Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- Moraña, Mabel y Sanchez Prado Ignacio (ed.). *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Iberoamericana-Vervuert, 2012.
- Messner, Michael A. “Boyhood, Organized Sports, and the Construction of Masculinity”. *Men's Lives*, editado por Michael S. Kimmel y Michael A. Messner. Macmillan, 1997, pp. 109-21.
- Monsiváis, Carlos. “Se sufre porque se aprende. (De las variedades del melodrama en América latina). *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*. Dussel, Inés y Daniela Gutiérrez. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2006, pp. 24-57.

- . “El melodrama: ‘No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas’”. Hermann Herlinghaus, editor. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e Intermedialidad en América Latina*. Cuarto Propio, 2002, pp. 105-23.
- Moore, Melissa. “(Des-)construyendo la mujer: etnicidad y género en tres novelas de Arguedas”. *Amor y fuego. José María Arguedas. 25 años después*, editado por Maruja Martínez y Nelson Manrique, DESCO, Centro Peruano de Estudios Sociales y SUR, 1995, pp. 199-207.
- Morales Ortiz, Gracias (2006). “Bajo la mirada del Arayá: análisis temático y discursivo de *Amor mundo*”. *José María Arguedas: hacia una poética migrante*, editado por Sergio R. Franco, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana- Universidad de Pittsburg, 2006, pp. 357-377.
- Mudarra, Américo (2016). “Cuerpo, violencia y poder: primera aproximación a *Los jefes* de Mario Vargas Llosa. *En La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa*, editado por Gladys Flores Heredia, Academia Peruana de la Lengua, Editorial Cátedra Vallejo y Universidad Ricardo Palma, 2016, pp. 59-73.
- Munt, Sally R. *Queer Attachment: The Cultural Politics of Shame*. Taylor & Francis Group, 2008.
- Muñoz Parietti, Camila. *Adolescencia dolorosa: representación literaria y masculinidad en Los inocentes de Oswaldo Reynoso y La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa*. Tesis de maestría, Universidad de Chile, 2014.
- Muñoz, Silverio. “El juego como propedéutica social en “Los escoleros”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 12, 1982, pp. 42-53.
- Nettel, Guadalupe. “El hombre en cautiverio. Modelos de masculinidad en *Los cachorros* y *La ciudad y Los Perros*”. *Estudios Públicos* no. 122, 2011, pp. 78-95.

- Ortega, Julio. *Texto, comunicación y cultura. Los ríos profundos de José María Arguedas*. Centro de estudios para el desarrollo y la participación, 1982.
- . *La contemplación y la fiesta*. Editora Universitaria, 1969.
- Ott, Michaela. “El discurso de lo melodramático. Entre cristianismo, psicoanálisis y cine”. Hermann Herlinghaus, editor. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Editorial Cuarto Propio, 2002, pp. 245-79.
- Oviedo, José Miguel. *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- . “Los cachorros: fragmento de una exploración total”. *Revista Iberoamericana*, vol. 36, no. 70, 1970, pp. 25-38.
- Peluffo, Ana. *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina*. Prometeo, 2016.
- . “Dandies, indios y otras representaciones de la masculinidad en Manuel González Prada”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIII, no. 220, 2007, pp. 471-86.
- . *Lagrimas andinas: sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2005.
- Pinilla, Carmen María (2011). “Apuntes biográficos de José María Arguedas”. *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz*. Editado por Antonio Melis, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2011, pp. 3-50.
- Planas Cerda, Juan. Prólogo. *Los jefes*, por Mario Vargas Llosa, Editorial Rocas, 1959, pp. VIII-X.
- Portugal, José Alberto. “AGON: la imaginación melodramática de José María Arguedas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 72, 2010, pp. 253-75.
- Preciado, Paul B. *Manifiesto contrasexual*. Anagrama, 2016.

- Quijano, Aníbal. *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Mosca Azul Editores, 1980.
- Richard de Visser and J.A. Smith, "Alcohol and Masculinity," *Journal of Substance Abuse Treatment*, vol. 6, no. 4, 2007, pp. 213-22.
- Roche, Isabel. *Character and meaning in the novels of Victor Hugo*. Purdue UP, 2007.
- Rodríguez-Mansilla, Fernando. "Lenguaje y 'castración' en Los cachorros". *Lexis*, vol. XXXVI, no 1, 2012, pp. 145-54.
- Romero, César (2013). "'Un sexo desconocido confunde a esos'. Masculinidades y conflicto social en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*". En: *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*. Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez y otros (editores). Lima: Fondo Editorial de la PUCP; pp. 185-202.
- Portocarrero, Gonzalo (2004). "Lucha por la descolonización sin rabia ni vergüenza: el legado pendiente de José María Arguedas". *Arguedas y el Perú de hoy*, editado por Carmen María Pinilla, SUR y ANR, 2004, pp. 25-41.
- Rama, Ángel. "El 'boom' en perspectiva". *Más allá del boom. Literatura y mercado*. Editado por David Viñas y Ángel Rama, Marcha editores, 1981, pp. 51-110.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI Editores, 1982.
- Rubin, Gayle. "El tráfico de mujeres. Notas sobre la 'economía política' de sexo". 1978. *Revista Nueva Antropología*, no. 30, 1986, pp 95-145.
- . "Thinking Sex. Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality". *Deviations. A Gayle Rubin Readers*. Duke UP, 2011, pp. 137-81.
- Rowe, William. *Ensayos arguedianos*. Lima: Sur, 1996.
- . *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Instituto Nacional de Cultural, 1979.

- Ruiz Bravo, Patricia & Eloy Neira. “Enfrentados al patrón: una aproximación al estudio de las masculinidades en el medio rural peruano”. *Estudios culturales. Discursos, poderes y pulsiones*, editado por Santiago López, Rocío Silva Santisteban y otros, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001, pp. 211-31.
- Salazar Bondy, Sebastián. “Mario Vargas Llosa y su mundo de rebeldes”. *Mario Vargas Llosa y la crítica peruana*, editado por Miguel Ángel Rodríguez Rea, Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma, pp. 39-41.
- Saona, Margarita. *Despadre. Masculinidades, travestismos y ficciones de la ley en la literatura peruana*. Gafas Moradas, 2021.
- Saona, Margarita. “Raza, género y hombría en la obra temprana de Arguedas”. *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*, editado por Cecilia Esparza, Miguel Giusti y otros, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013, pp. 173-184.
- Sarlo, Beatriz. *Signos de pasión. Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días*. Editorial Biblos, 2012.
- Scott, Joan “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. *Género: conceptos básicos*, editado por Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997, pp. 13-27.
- Sedgwick, Eve. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke UP, 2003.
- . *Between men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia UP, 1985.
- Segato, Rita (2017). “Por qué la masculinidad se transforma en violencia”. En: <http://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/por-que-la-masculinidad-se-transforma-en-violencia>
- Silva Santisteban, Rocío. *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú, 2008.

- Simon, W. and Gagnon, J.H., "Sexual scripts: permanence and change". *Archives of sexual behavior*, vol. 15, no. 2, 1986, pp. 97–120.
- Singer, Ben. *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*. Columbia UP, 2001.
- Sommers, Joseph. "Literatura e ideología: El militarismo en las novelas de Vargas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 2, 1975, 87-112.
- Tarica, Estelle. *The Inner Life of Mestizo Nationalism*. University of Minnesota Press, 2008.
- Ticineto Clough, Patricia y Jean Halley (ed.). "Introduction" *The affective turn. Theorizing The Social*. Duke UP, 2007.
- Van Driel, Mel. *With the Hand. A Cultural History of Masturbation*. Reaktion Books, 2012.
- Vargas Llosa, Mario. *Los jefes*. Editorial Rocas, 1959.
- . *Los jefes*. Barral Editores, 1971.
- . *Los jefes. Los cachorros. Edición definitiva*. Editorial Seix Barral, 1980.
- . *Obra reunida. Narrativa breve*. Alfaguara, 1999.
- . *La ciudad y los perros*. Peisa, 2001.
- . *El pez en el agua*. Peisa, 2002.
- . *La tentación de lo imposible*. Alfaguara, 2004.
- Vidiela, Judith; Herraíz, Fernando, Fernández, Fernando y Sancho Juan M. (2010). "Masculinidad hegemónica, deporte y educación física". *Movimiento*, vol. 16, no. 4, 2010, pp. 93-115.
- Viesser, Richard de y Jonathan Smith. "Alcohol Consumption and Masculine Identity among Men". *Psychology and Health*, vol. 22, no. 5, 2007, 595-614.
- Williams, Carolyn (ed.). *The Cambridge Companion of English Melodrama*. Cambridge UP, 2018.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Ediciones Península, 1988.

Ynduráin, Francisco. *Galdós entre la novela y el folletín*. Taurus, 1970.

Žižek, Slavoj. 2012. *The Pervert's Guide to Ideology*. P. Guide y Blinder Films, 2012.

--- . *El acoso de las fantasías*. Akal, 2011

--- . *Porque no saben lo que hacen*. Paidós, 1998.