

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**Sobre el concepto de “miste” (misti) en la novela
Walaycho de Ántero Peralta Vásquez**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Hans Enciso Choquehuanca

Lima - Perú

2015

*Pitah kay tisistari qilqaran niřankičisćá.
Yaćay Wasimanta huh istudiyantin,
ćaymi kaypi Tawantin Suyumanta rimakun.*

*Karanpamanta Čuqi Wank'a Ayluláy, kayqa.
Wiñaypa wiñayninpah kуска risunćis
Hinala kaćun kusa kawsayukunanćispah.*

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	4
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1	
WALAYCHO, SU CONTEXTO SOCIAL Y LITERARIO.....	10
1.1. Contexto social: la inmigración de Parinacochas (Ayacucho) a Arequipa. 11	
1.2. Contexto literario: la vanguardia regionalista.....	234
CAPÍTULO 2	
HISTORIA Y ACTUACIÓN EN WALAYCHO.....	357
2.1. La representación de elementos históricos parinacochanos en <i>Walaycho</i>	357
2.2. La actuación como universal antropológico en <i>Walaycho</i>	446
2.2.1. La formación actoral de Máximo Petronel, el protagonista.....	446
2.2.2. La actuación, universal antropológico	50
CAPÍTULO 3	
HISTORICIDAD DEL TÉRMINO “MISTE” EN WALAYCHO.....	60
3.1. Definiciones sobre el término “miste”.....	60
3.2. Los “mistes” de <i>Walaycho</i>	65
CONCLUSIONES.....	72
BIBLIOGRAFÍA	75
ANEXOS	80
Anexo 1.....	80
Anexo 2.....	81
Anexo 3.....	82

PRESENTACIÓN

Yo provengo de San Sebastián de Sacraca, pueblo representado en la novela *Walaycho*, escrita por el oyolino Ántero Peralta Vásquez (1900-1980) y publicada en Arequipa en el año 1966. Dicha localidad y el distrito de Oyolo son los únicos en la provincia de Parinacochas¹ (Ayacucho-Perú) en los que se produjeron levantamientos populares durante la primera mitad del siglo XX, los cuales han quedado representados en la literatura escrita y en la memoria oral hasta el punto de convertirse, para las familias parinacochanas, en referentes históricos como la asunción del poder por parte del presidente peruano Ollanta Humala Tasso, en compañía de su esposa, ambos provenientes de la provincia de Parinacochas, respectivamente de Oyolo y de Colta. Este último pueblo también está representado en *Walaycho*, la única novela de Ántero Peralta Vásquez.

Durante estos últimos años he visto como la práctica según la cual los sujetos pueden legitimar su situación de poder mediante el uso irrestricto de etiquetas tales como “indio”, “cholo” y “miste” sigue vigente. Esta libertad en la autocatalogación identitaria tendría su origen en el inicio de la etapa republicana del Perú con la eliminación de las prerrogativas de los sujetos denominados “indios nobles” a quienes se les quita toda clase de privilegios, incluyendo los beneficios tributarios. No obstante, en algunos casos, dichos

¹ Salvo indicación expresa, en esta tesis el nombre “Parinacochas” [pariwana qučas] hace referencia a la extensión territorial del corregimiento de Parinacochas (establecido por el virrey Toledo) que comprendía las actuales provincias de Páucar del Sarasara, Parinacochas y, parcialmente, las actuales provincias de La Unión y Caravelí.

sujetos conservaron su *status* ingresando, desde su condición de ex caciques, a la clase de terratenientes. Y es con el apoyo de Leguía que los comuneros, o “indios” del común, desestabilizan severamente a aquellos, quienes estaban denominados, en el sur peruano, con el rótulo de “mistis”. Dicho debilitamiento de la propiedad latifundista se da también en Parinacochas, zona en la cual el más álgido fue la llamada “revolución de Oyolo” (sucedida entre los años 1930 y 1931). Dicha “revolución” se representa en *Walaycho* para discutir las relaciones inter e inraidentitarias de los “indios”, “cholos” y “miste”, teniendo como principales variables la “pureza” sanguínea”, los rasgos fisonómicos y la memoria local y familiar.

Novelas como *Todas las sangres*, que muestran la desestructuración de lo que se suele denominar “sociedad andina tradicional”, simplifican la representación de la realidad hasta lo esquemático, principalmente en dos puntos: atribuyendo de forma incuestionable a cada identidad un tipo de discurso ideal (al “misti”, el capitalista; y al “indio”, el socialista) y cancelando la participación de otras identidades tales como el “cholo”. Además, la línea ideológica de la novela de Arguedas concluye que es necesario la construcción de puentes dialógicos entre el “indio” y el “blanco” a partir de principios y códigos universales construidos desde y a partir de los “blancos” y que van en desmedro de quienes quieren seguir considerándose como “indios”. Mientras que *Walaycho*, en sus niveles estético e ideológico, desarrolla la práctica del no-diálogo y el establecimiento de universales a partir de los “indios”.

Sin la necesidad de representar un Chimbote como en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, *Walaycho* muestra que las dinámicas intrarregionales contenían en toda su esencia lo que significarían los grandes focos

migracionales de la segunda mitad del siglo XX. En otras palabras, la novela de Ántero Peralta Vásquez descompone los tradicionales conceptos de “indio”, “cholo” y “misti” y evidencia sus características soslayadas al ponerlos en interacción a partir de la vinculación de espacios² pertenecientes a una misma región. La fuerza expresiva de *Walaycho* representa de manera cabal la descomposición de la sociedad andina tradicional mostrando cuáles son las dinámicas identitarias.

La propuesta estética de la novela es sólida. La estructura de *Walaycho* está articulada a partir de conceptos pertenecientes a una visión agropecuaria de la realidad y de la reescritura de dos novelas: *Dios y los hombres* de Adolfo García Salas y *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, novelas pertenecientes a la tradición literaria parinacochana y a la española, respectivamente.

Agradezco profundamente a Edmundo Enciso Díaz, a Victoria Choquehuanca Talavera y a Davna Enciso Choquehuanca por haber allanado el cauce para la realización de esta tesina.

² Estos espacios son la capital provincial, los distritos y demás centros poblados.

INTRODUCCIÓN

El punto de partida de esta tesis fue la siguiente hipótesis: en la novela *Walaycho* existen diversos tipos de mistes (o mistis) que se diferencian por el grado de identificación que tiene cada uno con la cultura nativa de lo quechuahablantes.

Vamos a problematizar el concepto de “misti” a través de la performance de y de la historicidad de los personajes que lo encarnan, es decir, reflexionaremos sobre cuán conflictivo es el concepto de “misti” a partir de la historia y la teatralidad. Por otra parte nuestro estudio evidenciará la existencia de un pensamiento crítico que le permite a la novela anclarse exitosamente en el discurso histórico parinacochano con los recursos que le proporciona la vanguardia del sur peruano desarrollada a inicios del siglo XX.

La figura del misti nos va a permitir cumplir con nuestro objetivo general, el cual es entender la estructura social y política de la región conformada por Parinacochas a partir de una nostalgia colonial (presente tanto en la historiografía parinacochana como en la novela *Walaycho*) que está sostenida sobre el concepto de los “misti”.

Los objetivos a seguir son los siguientes. En el primer capítulo, evaluar de qué manera *Walaycho* es muestra y superación del vanguardismo regionalista del sur peruano de inicios del siglo XX; en el segundo capítulo, analizar la concepción teatral en la construcción de los personajes vinculándola con la crónica de la representación de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Parinacochas, 1607); en el tercer capítulo, examinar, a través del análisis

intratextual y la búsqueda en diccionarios, la historicidad del concepto “miste” representada en *Walaycho*.

La preocupación de la crítica sobre la novela *Walaycho* se ha manifestado en la mención del crítico literario Tito Cáceres Cuadros (Soto, 2005, p. 308) que la cataloga como “novela costumbrista” y la califica como una parodia de la narrativa de Enrique López Albújar. Por su parte, “Walaycho: testimonio de una época”, texto inédito de Ladislao Landa Vásquez, se ve imposibilitado de contextualizar la novela correctamente (dicho autor cree que *Walaycho* se edita en los años cuarenta), pues no toma en cuenta que dicha ficción debe comprenderse en el marco del fracaso del proyecto de autonomía de Parinacochas para convertirse en un nuevo departamento llamado “Los Andes”. Por otra parte, la revista vanguardista *Chirapu*, que dirige el mismo Ántero Peralta Vásquez, es tratada en un artículo por Wilfredo Kapsoli y, tangencialmente, en diversos estudios sobre la vanguardia peruana.

El estudio de esta novela permite el análisis de formas poéticas propias de la vanguardia del sur peruano de las primeras décadas del siglo XX. La vinculación con dicho vanguardismo se ve superada con la asunción de la racionalidad mítica. El objetivo general de esta tesina es evidenciar la perspectiva histórica que tiene *Walaycho* respecto a Parinacochas y el concepto “misti”.

En el primer capítulo, trataremos el contexto de producción de la novela *Walaycho* a la luz de dos fenómenos: primero el social, que versará sobre la inmigración de los parinacochanos a Arequipa; después abordaremos el aspecto literario a fin de demostrar, mediante el análisis de la representación del sol, el carácter vanguardista de la novela respecto a la influencia de la

vanguardia regional de la década de 1920 y 1930 en la que el autor de nuestra novela participó, por ejemplo, con la dirección de la revista *Chirapu* y del grupo denominado Sur, siempre en la ciudad de Arequipa.

En el segundo capítulo, ahondaremos sobre cuáles son los modos de los que se sirve *Walaycho* para dialogar con el discurso histórico parinacochano. Después seguiremos, en el mismo capítulo, con el análisis intratextual para apreciar cómo se desarrolla la perspectiva de corte teatral en la configuración del personaje protagonista Máximo Petronel. Terminaremos con la demostración de cómo la actuación se presenta en tanto un universal antropológico del que los personajes pueden servirse en igualdad de condiciones; es decir, sin importar si son llamados “mistes”, “cholos” o “indios”.

Finalmente, en el tercer capítulo, mostraremos cuáles son las estrategias que usa la novela *Walaycho* para anclarse en la historia. También abordaremos las definiciones que se tejen en torno al término “miste”, que cierta crítica literaria trata desde una perspectiva estática, pero que en la novela de Ántero Peralta Vásquez se manifiesta totalmente dinámico, llegando a periodizarse hasta en tres etapas, cada una de las cuales no anula la existencia de las otras, pudiendo las tres interactuar en un mismo tiempo y espacio.

CAPÍTULO 1

WALAYCHO, SU CONTEXTO SOCIAL Y LITERARIO

En este capítulo, abordaremos el contexto de producción de la novela *Walaycho* (1966) de Ántero Peralta Vásquez a la luz de dos fenómenos: primero el social, el cual, dado que el autor de *Walaycho* es natural de la provincia de Parinacochas (Ayacucho), versará sobre la inmigración de los parinacochanos a Arequipa representada en el libro testimonial *La faz oculta de Arequipa* (escrita por el mismo autor desde mediados de la década de 1930³ y publicada en 1977) a través de la reflexión sobre los conceptos de “cholo”, “indio”, “mestizo” e “indígena” que desemboca en el uso de universales antropológicos.

Entendemos el concepto de “universal antropológico” como la concepción y/o práctica que es realizada por los sujetos sin importar que estos se adscriban a un determinado grupo clasista, étnico, etc., “en el sentido de que atañen a una característica específicamente humana” (Arduini, 1993, p. 11).

Después trataremos el aspecto literario a fin de demostrar, mediante el análisis de la representación del sol⁴, que en la novela se da la presencia de un lenguaje vanguardista. Dicho lenguaje es influencia de la vanguardia regional de la década de 1920 y 1930 en la que el autor de nuestra novela participó, por

³ Esta referencia temporal es inducida de la entrevista realizada por Oyarce (2007, p. 37) a Héctor Ballón Lozada, quien fuera decano de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional de San Agustín (Arequipa) en 1965.

⁴ Hemos hecho un rastreo minucioso de la representación del sol a lo largo de toda la novela.

ejemplo, con la dirección de la revista *Chirapu* y del grupo Sur en la ciudad de Arequipa.

1.1. CONTEXTO SOCIAL: LA INMIGRACIÓN DE PARINACOCHAS (AYACUCHO) A AREQUIPA

La inmigración es tratada de patente en dos textos de Ántero Peralta Vásquez: en su libro de memorias *La faz oculta de Arequipa*⁵ (1977) y en su novela *Walaycho*. Consideramos que este último texto se nutre de los sucesos migracionales que experimenta la ciudad de Arequipa durante la primera mitad del siglo XX e inicios de la segunda mitad de éste y que le sirven a su autor en su libro de memorias como materia de reflexión en torno a las identidades. Este último texto pretende dar cuenta del proceso social, histórico, cultural y económico de la Ciudad Blanca desde la entrada de ésta a lo que el autor denomina el siglo XX, ingreso que está marcado de manera simbólica con la fogata que Francisco Chukiwanka [čuqi wank'a] Ayulo enciende en el Misti en el año 1900 para dar la bienvenida al “siglo de las luces”⁶ y a la revolución industrial que se iniciaba en Arequipa con el establecimiento del alumbrado eléctrico (Peralta, 1977, p. 41). La electrificación de Arequipa era un acontecimiento tecnológico que tuvo como precedente más cercano “el advenimiento del ferrocarril de Mollendo a Arequipa, i luego a Puno i Cuzco

⁵ Como bien sabemos por Oyarce (2007, p. 37), Ántero Peralta Vásquez empieza a redactar sus memorias de manera progresiva desde una transmisión radial fallida (en la década del treinta) en la que pretendió dar cuenta de la imagen que él tenía de Arequipa.

⁶ “[...] esto es, al siglo XVIII europeo que recién llegaba a esta parte del mundo, con la ideología liberal, como negación del “oscurantismo” imperante acá [Arequipa]. Ideología que vino acompañada de las primicias de la revolución industrial de los siglos XVIII i XIX producida en Europa” (Peralta, 1977, p. 51).

[que] había impulsado ya la actividad comercial, de mayor dinamismo, a partir de 1870” (Peralta, 1977, p. 41).

Uno de los ejes temáticos y narrativos de *Walaycho* es el desplazamiento migracional de los personajes de los distritos a la capital provincial y viceversa, en un departamento cuyo nombre no se menciona. Dicho desplazamiento se desarrolla a través de sucesivas generaciones y teje, además de lazos familiares entre las localidades, relaciones entre pueblos cuyos tiempos históricos son disímiles⁷. Es así que Abdón Valles, vecino de Soraya (capital provincial), viene a ser familiar por el lado materno de Máximo Petronel, vecino del distrito de Anyalo. De la misma manera, la familia de Federico Meza, el principal contendor de los “mistes” de Anyalo⁸, es del distrito de Chulcos, pero con familiares también en Soraya.

Nuestra lectura de *La faz oculta de Arequipa* nos revela que la migración de los parinacochanos a la Ciudad Blanca ya es un hecho patente años antes del inicio del siglo XX. Es así que la movilización de Ántero Peralta Vásquez a dicha ciudad tiene como antecedentes la de otros paisanos suyos que desarrollaron un compromiso con la vida política de la ciudad de Melgar:

De la picantería de doña Felicitas Antiveros, ubicada en el Callejón Loreto, salió una de las preconcentraciones [encabezada por el parinacochano, peluquero él, Dionisio Quispe Huamán] del famoso mitin del 30 de enero de 1915 a protestar de la creación de nuevos impuestos i el alza de subsistencias. Mitin en el que fueron victimados por la fuerza pública [...] 10 manifestantes; entre ellos el panadero Vicente Pérez, natural de Parinacochas, quien cayó

⁷ Mientras que algunos pueden parecer de la Colonia, otros pueden ser considerados como republicanos o pre-hispánicos.

⁸ Este grupo es liderado por Máximo Petronel.

fulminado por una bala, cuando corría delante del autor de estas líneas. (Peralta, 1977, pp. 32-33. Subrayado nuestro).

Cuando Ántero Peralta menciona a Dionisio y a Vicente, hace uso del toponímico “parinacochano” para ambos, trato que evita en todo momento cuando se refiere, en su mismo libro de memorias, a César Guardia Mayorga, nacido en el distrito de Lampa (Parinacochas) en 1905 (Centro de Colaboración Pedagógica Provincial, 1951). ¿Cuál es el motivo de dicha actitud? Primero anotemos las diferencias que se dan entre ambas clases de sujetos. Tanto Dionisio como Vicente son poseedores de un oficio —el de peluquero y el de panadero, respectivamente—, mientras que Guardia Mayorga es profesor universitario. Es decir, están separados, según la jerga socialista que emplea Ántero Peralta en su libro de memorias, en trabajadores manuales y trabajadores intelectuales. Los dos obreros tienen una formación política que está ligada al liberalismo y al caudillismo de Francisco Chukiwanka [čuqi wank’a] Ayulo y que permanece aún ajena al desarrollo del aprismo y el comunismo⁹, mientras que el catedrático tiene a este último como discurso y agrupación en el que milita incluso como ideólogo.

Las diferencias de trato social que hubieran podido darse entre el peluquero y el panadero en el contexto de la novela *Walaycho* en consideración de sus apellidos, los del primero autóctonos (Quispe Huamán [qispi waman]) y el del hispano (Pérez), se ven neutralizadas en *La faz oculta de Arequipa* por su condición de obreros y el espacio que comparten: una

⁹ El primero se funda en el año 1928 y el segundo, en el año 1930; es decir, quince años después del mitin de 1915 referido líneas arriba.

picantería (de una tal doña Felicitas) ubicada de callejón. Este espacio arequipeño cumple las mismas funciones que su correlato, la chingana¹⁰, en la novela *Walaycho*: recordemos la escena en la que el Dr. Julio Chacón Meza y el sirviente Pedro Willqa [wĩlka] continúan su borrachera en la taberna de la indígena Petrona Chanqawaña [č'anka waña] siendo tratados por el narrador y entre ellos mismos como “cholos” (Peralta, 1966, pp. 105-107), no obstante ser uno abogado y el otro chacarero.

Todas las diferencias raciales y económicas que, por sus lugares de procedencia, hubieran podido establecerse entre ambos trabajadores manuales en un espacio externo a Parinacochas [pariwana qučas] como Arequipa se ven neutralizadas hasta el punto de resultar impertinente nombrar los orígenes específicos. Es así que, al no especificarse el lugar exacto en el que ambos nacieron, el origen de estos se generaliza con gentilicio “parinacochano”, mientras que el de los dos intelectuales, Ántero Peralta Vásquez y César Guardia Mayorga, nunca se explicita a lo largo de *La faz oculta de Arequipa*. Para esto último, tengamos en cuenta que Ántero Peralta Vásquez, según Curié (1946, p. 66), provenía de Oyolo, distrito en el que el desarrollo mercantilista producto del comercio lanar y de carnes alcanzó un alto grado de desarrollo respecto a Lampa, distrito de origen de Cesar Guardia Mayorga.

En este sentido, Ántero Peralta Vásquez se cuida de silenciar sus orígenes. Dicha actitud, que emplea para consigo mismo, es igual a la que utiliza para con el filósofo lampeño cuando narra en los encuentros académicos

¹⁰ Del quechua činkana, cueva o lugar en el que se pierde.

y políticos que tuvo con él durante la década del treinta y cuarenta (Peralta, 1977, p. 235). No obstante, en un único momento dice que se vio obligado a viajar a Parinacochas [pariwana qučas] por motivos familiares y políticos, como lo manifiesta en su libro de memorias (1977, p. 220); sin embargo, no reivindica su origen.

Ántero Peralta Vásquez experimenta una transición política desde temprano: de su identificación infantil con los obreros parinacochanos pasa a homologarse con el profesor universitario César Guardia Mayorga. Vemos claramente que, en su primera etapa, su espíritu tenía una tendencia hacia el liberalismo de Francisco Chukiwanka [čuqi wank'a] Ayulo y Francisco Mostajo y expresaba su necesidad de estar ligado estrechamente al calor de las masas, como cuando corría en el mitin de 1915 detrás del panadero parinacochano Vicente Pérez. Es por esto que le resulta inevitable mencionar los lugares de origen de sus coterráneos. Luego, en su segunda etapa, desarrolla una tendencia hacia lo determinado fundamentalmente por el intelecto y no por la procedencia geográfica, dándole así a la mención de los orígenes un rol para nada protagónico. La llegada a esta segunda vía y el desarrollo de la misma estarían orientados hacia la invisibilización de las identidades particulares de tipo regional para ceder el paso a concepciones identitarias globales que se reproducen en cualquier espacio y tiempo, incluyendo Arequipa:

Otra cosa es afirmar [respecto a la migración de Cusco y Puno] que el elemento vernáculo, con su color i su sangre —que es espíritu— esté dando al arequipeño —no en plan de exclusión sino de integración— una nueva fisonomía: la del cholo hispanoparlante cada vez más indio. La toponimia, el folklore, la sicología, la lingüística i la historia del arte nos informan que el modo de hablar, de escribir, de ser del arequipeño reconoce un origen i una influencia quechua, i algo de aymara. (Peralta, 1977, p. 345. Subrayado nuestro).

Lo vernáculo, también llamado “nativo” (es decir, lo indígena, según palabras posteriores de Ántero Peralta Vásquez), está compuesto por los siguientes elementos: el color y el espíritu (la sangre). Al referirse a Cusco, Puno y Arequipa, convierte a estos en espacios predominantemente homogéneos, siendo para él los dos primeros contenedores de lo vernáculo sin pizca aparente del elemento hispano y el tercer espacio, principalmente de lo español. Del contacto de los sujetos de los dos primeros espacios con los del tercero surge lo que él denomina “cholo hispanoparlante cada vez más indio”:

Digo cholo a secas i no mestizo, porque la palabra mestizo se refiere, en general, al hijo de padres de raza diferente, en tanto que el término cholo, alude, en concreto, al hijo de padres español e indígena, es decir incaica (abarcando con esta última determinación a todas las razas aborígenes del Perú [...]). (Peralta, 1977, p. 59).

Tal y como ya lo hemos leído en la cita referida a Arequipa, para Peralta Vásquez existe, dentro de lo homogéneo arequipeño, de manera innegable, un elemento pasible de ser detectado como diferente. Este elemento es la influencia quechua y aymara que tiene el arequipeño en su idiosincrasia, lenguaje y representaciones artísticas; en el caso de los cusqueños y puneños, se cuida de presentar a ambos grupos como exclusivamente indígenas, es decir, vernáculos.

Para Ántero Peralta, lo “cholo hispanoparlante cada vez más indio” es parte de un orden universal:

Con el predominio de la masa popular el nuevo orden que ya se avisa será de tipo universal. Pero no por ello desaparecerá el elemento tradicional mistiano, de prosapia española, que ostenta un pasado glorioso, un patrimonio cultural respetable i un orgullo encendido de su esencia arequipeña. Elemento minoritario, pero de calidad, que, estamos seguros, no ha de zozobrar ante la presión de la cantidad. Porque su tuétano, esto es, su alma, está intacto, pese

a su apariencia indígena. Se le advierte, sobre todo en sus manifestaciones artísticas: en su música. En sus himnos. (Peralta, 1977, p. 346)¹¹.

Reparemos con atención en lo que dice Peralta Vásquez: la apariencia de la minoría mistiana de prosapia española tiene apariencia indígena y, lo más importante, dado que la mistianidad no puede ser expresada a través del color de la piel, escoge otro cauce hacia la superficialidad: la música (el yaraví, el huayno, la pampeña y el carnaval arequipeño).

La universalidad a la que aspira Ántero Peralta Vásquez se da en virtud de dos procedimientos. En el primero, el elemento quechua y aymara que permanece tan solo como “un origen” remoto del arequipeño y que explica lo que para Peralta Vásquez son rasgos esenciales de ése (forma de hablar, de escribir y de hacer arte), va al encuentro de los quechuas y aymaras que migran de Puno y Cusco, los cuales incorporan al ser arequipeño su color de piel como rasgo superficial. De esta manera, el elemento indígena (el color de la piel oscuro) se vuelve universal¹² sin perder su particularidad histórica y cultural.

Para hablar sobre el segundo procedimiento, más interesante, más complejo, retrotraigamos la imagen que Ántero Peralta construye del poblador arequipeño en las primeras páginas de sus memorias. Nos dice que, cuando en Arequipa los muchachos de un barrio osaban enamorar a las muchachas de un barrio ajeno, “ahí salía a relucir lo que hay de indio en el cholo: el

¹¹ Debemos señalar que esta música a la que hace referencia Ántero Peralta es, según él mismo, de géneros indígenas.

¹² Se convierte en universal dentro de la esfera del sur peruano, el cual es el ámbito de nuestro estudio.

huayquillero¹³. Pero en los combates singulares refulgía la otra cara de la medalla: lo que hay de caballero español en el mismo cholo” (Peralta, 1977, p. 23. Subrayado nuestro). Páginas después, Peralta Vásquez se pregunta: “¿De dónde provienen si no el espíritu singularmente camorrista del cholo arequipeño? Probablemente, en línea directa, del faite; este del montonero y este del osado caballero español” (1977, p. 27.).

Aquello que en las conclusiones de *La faz oculta de Arequipa* pertenece a la esfera del ser superficial del arequipeño, en las páginas iniciales se muestra como parte de su ser profundo: la característica de lo colectivista atribuida a lo indígena (y la de lo individualista, a lo hispano).

Incidamos ahora en que el tópico de la migración abarca a la realidad de los años sesenta y setenta. He aquí su juicio resumido sobre el desplazamiento poblacional de Cusco y Puno a Arequipa:

Arequipa se ha comprado, sin saber cómo ni porqué, el problema de desbordamiento demográfico de Puno i Cuzco. Millares de campesinos del altiplano, corridos por el hambre i por los excesos de colectivización de la reforma agraria, han venido a recalar en la periferia de la ciudad de Melgar, creando, a título de lumpemproletarios, el problema de la desocupación; i dando origen, en seguida, a los pueblos jóvenes que circuyen la ciudad. Pueblos o barrios marginales que de veras padecen hambre; que no consumen leche, carne, huevos, etc., a causa de su precios cada vez más altos (Peralta, 1977, p. 342).

Ántero Peralta retoma el concepto marxista “lumpemproletario”¹⁴ que significa “hez, desecho y escoria de todas las clases[,] masa informe, difusa y errante que los franceses llaman la *bohème* [sic]” (Marx, 1951, p. 268). El

¹³ Del quecha waykílay, atacar muchos a uno, matar (Calvo, 2009, p. 2431). Peralta (1977 y 1966) nos dice que el blanco se caracteriza por realizar enfrentamientos individuales, mientras que el indio opta por ser “huaquillero”; es decir, por atacar en grupo.

¹⁴ Del alemán *Lumpenproletariat*. Capa social más baja y sin conciencia de clase (Real Academia Española, 2001).

propósito de aplicar dicho concepto le importa a Peralta Vásquez en la medida que su intención es describir una realidad de la década de los cuarenta, setenta y sesenta: la migración del Cusco y Puno a Arequipa originada por la crisis del comercio lanar y no solamente por “los excesos de colectivización de la reforma agraria”. Recordemos además que, dentro de la tradición novelística parinacochana que precede a *Walaycho*, la migración también es un tópico de una importancia narrativa determinante. Se trata de la novela *Dios y los hombres* (1941) de Adolfo García Salas, la cual es tomada como un hipotexto por *Walaycho*. Dicha novela es la historia del joven que parte a Lima a realizar sus estudios universitarios a fin de contribuir con la defensa de los intereses que su familia tiene en provincia; pero al regresar se encuentra con una serie de obstáculos, siendo el principal el acometido por el elemento cural. Al final de la novela, dicho protagonista se ve imposibilitado de ayudar a su familia y comunidad, pues es víctima de los daños que sufrió (la tuberculosis) estando en una cárcel de la capital; pero, al igual que en *Walaycho*, sus inquietudes políticas y sociales abrieron la mente de sus jóvenes paisanos “para bien”.

Retomemos el segundo procedimiento que explicábamos. La ideología de Ántero Peralta considera la domesticación de las identidades de los grupos regionales migrantes, también la afirmación del aparato estado como ente dador de forma a las esferas superficiales y profundas del ser cholo. Es por esto que, en las conclusiones de su libro, lo hispano está encarnado en la “Orquesta Sinfónica de Arequipa” y el “Coro Polifónico Municipal”. Ambas formas institucionales se encargan de administrar los elementos “cholos” que

poseen en su ser una parte fundamentalmente indígena: por un lado, los géneros del yaraví, el huayno, la pampeña¹⁵ y el carnaval arequipeño; y por otro, los de carácter propiamente colectivo (el alarido guerrero y la marcha triunfal). Ambas formas institucionales administran dichos elementos para encauzarlos a reforzar determinados elementos del ser arequipeño pertenecientes a una etapa específica de la historia arequipeña:

[“Mi Canto a Arequipa” en 1976, de Benigno Ballón Farfán, nos cuenta Ántero Peralta] hizo recordar, con sus voces masculinas, olientes a pólvora, el ardor patriótico de los montoneros i con sus voces femeninas, cautivadoras de los sentidos, el encanto de la mujer mistiana. Un canto que incita el fervor cívico i que invita a emprender la marcha con el fusil al brazo. // Un pueblo que así canta no se atolla. Avanza. E impone su singularidad a la masa.” (Peralta, 1977, p. 346).

Lo que tenemos en suma es una identidad propuesta (la del cholo arequipeño más hispanizado), que puede administrar a su conveniencia otras identidades para poder obtener de ellas sus elementos volitivos vitales y demás atributos culturales.

La universalidad, para Ántero Peralta, consiste entonces en tener a su alcance a todas las identidades y poder transitar por ellas y por sus respectivas cualidades que son privativas de cada una de ellas.

Ántero Peralta Vásquez, en su libro testimonial *La faz oculta de Arequipa*, llega a trascender las etiquetas sociales de indio, cholo o blanco al afirmar que

¹⁵ El huayno adopta variadas formas de baile, vestidos y notas en el Perú. La pampeña es la modalidad arequipeña del huayno andino o mestizo. Toma su nombre del hecho histórico de que la ciudad de Arequipa siempre ha recibido inmigrantes puneños que, tradicional y mayoritariamente, se establecen en la zona de la ciudad por la que se llega de Puno. Este lugar arequipeño recibía antiguamente el nombre de la “pampa” por su plana, relativa y extensa topografía. Y por extensión, a los habitantes de la pampa se les llamaba “pampeños”. Hasta principios del siglo XX, los pampeños eran mayoritariamente puneños. Véase la página web especializada en música y cultura arequipeña: <<http://linda-arequipa.com/el-arte-en-arequipa/danzas-de-arequipa/pampena-arequipena/#sthash.AqC2XGre.dpuf>>.

todos los grupos sociales mayoritarios o minoritarios poseen un elemento genético y/o cultural que se identifica con lo vernáculo (también llamado por él “indígena”)¹⁶. Esta concepción está presente en una obra cuyo periodo de elaboración (que va de la década del treinta a la del setenta) coincide con el de *Walaycho*¹⁷, por lo que creemos que en esta novela el uso de la susodichas etiquetas (“indio”, “cholo”, etc.) por parte del narrador y de los personajes son roles que estos últimos asumen libremente, de acuerdo a situaciones específicas.

Para finalizar explicaremos de qué manera se entiende el término “cholo” en la novela *Walaycho*, esto con la finalidad de diferenciarlo claramente de los conceptos “miste” (“misti”) e “indio”.

En el ámbito de la capital provincial, Soraya, el término “cholo” es empleado para designar a quienes pertenecen tanto a la clase acomodada como a la de menos recursos; y este contexto el color de piel es un signo de distinción irrelevante. Los términos “miste” e “indio” no tienen razón de ser en Soraya, pues todos sus habitantes se han “cholificado”. En cambio, en los distritos y en otras zonas más distantes de Soraya, la clasificación indio-cholo-

¹⁶ Y es como “indígena” que se le llama a Ántero Peralta Vásquez en el número XXV del *Boletín Titikaka* (Puno, diciembre de 1929) en una nota pequeña en la que se le hace propaganda a la revista *Chirapu*, la cual es dirigida por él: “Mensual y de grandes proyecciones, la revista de Peralta Vásquez, señala un instante de inquietud en la nueva generación arequipeña: Arequipa produjo valores continentales: Gibson, Hidalgo, Rodríguez, y estaba gozando unas vacaciones merecidas. Es seguro que tras de esta obra del indígena ayacuchano Ántero Peralta Vásquez, vendrá un nuevo superesfuerzo intelectual que ha de ejecutar el abolengo” (subrayado nuestro).

¹⁷ Según la contrasolapa de esta novela, tuvo dos periodos de elaboración: el primero situado en el efímero gobierno militar de Luis Sánchez Cerro (1930-1933) y el segundo, en el de Óscar Raimundo Benavides Larrea.

miste es aplicada rigurosamente, siendo los principales criterios el color de piel, el grado de instrucción académica y el tipo de vestimenta. En este sentido, en el glosario de la novela se proporciona esta definición de “miste”: “Gente blanca; mestizo o indio que habla castellano i viste a la europea.” (P. IV) Se agrega además, como códigos diferenciadores, la memoria genealógica, la gestualidad, la contextura y el acicalamiento.

En este sentido, personajes considerados como “mistes” por su educación, al adoptar gestos como la mirada desviada al hablar y al tener un peinado que les cubre las orejas , son reconocidos como pertenecientes al grupo de “cholos” o “indios”. En Walaycho los personajes son “cholos” en virtud a un proceso de “cholificación” que sufren en dos espacios: las casas de los “mistes” y en la capital peruana, Lima. Aquel “indio” o “india” que entra de sirviente de los “mistes” automáticamente es diferenciado de la “indiada” por dos razones fundamentales: son instrumentos mediante los cuales se ejerce el poder sobre este grupo y la pérdida de su figura atlética que es remplazada por la robustez, no por nada les ponen el sobrenombre de Chichu-kowe [čiču quwi]: “Conejo preñado; sirviente.” (P. II)

El segundo espacio de “cholificación” es Lima. Es aquí donde dicho proceso empieza o continúa basándose en la transformación irrevocable de la sensibilidad y la manera vestir. Los personajes en dicho tránsito aprenden en Lima a consumir determinados productos, tales como los ternos y los licores, que en el distrito de Anyalo son exclusivos para los “mistes” y, además, a desear libidinosamente a las mujeres de éstos. Un ejemplo de esta etapa en el proceso de “cholificación” son los “cholos” ramalistas, quienes desisten de

pertenecer al grupo de los “mistes” por no poder contraer nupcias con las mujeres pertenecientes a dicho colectivo.

Es así que el término de “cholo”, en Anyalo, designa a los personajes que, teniendo como punto de partida su condición “india”, están en una situación ya sea de sumisión absoluta en tanto sirvientes o de intento de usurpación, en muchos casos con intención puramente destructiva, de los signos distintivos de los “mistes”.

1.2. CONTEXTO LITERARIO: LA VANGUARDIA REGIONALISTA

Siguiendo la propuesta de periodización elaborada por Carlos García-Bedoya (2004) para la literatura peruana, el contexto de producción y el de recepción de la novela *Walaycho* (1966) están enmarcados dentro de la etapa de dependencia externa, en el período de crisis del estado oligárquico (1920-1975). Este estado estuvo constituido por los herederos de los encomenderos coloniales, los cuales se hicieron cargo del gobierno de la república peruana y quedaron desplazados del poder al ser liquidada la gran propiedad terrateniente en beneficio de una nueva gran burguesía. De acuerdo a Dagoberto Choque Alata (s/f), la burguesía parinacochana se consolida cuando un segmento de comerciantes ganaderos desplaza políticamente, a fines de la década de 1920, a los antiguos hacendados y a los comerciantes laníferos; la producción y comercialización del ganado vacuno inicia su declive en la década de 1950.

El propósito del presente apartado es identificar la filiación de *Walaycho* con la vanguardia regionalista de la primera mitad del siglo XX y luego,

mediante el análisis, lograr establecer de qué manera en la novela el vanguardismo de 1920 y 1930 es superado.

No obstante que la publicación de *Walaycho* se da dentro del período posvanguardista peruano, su contexto de producción se enmarca dentro del vanguardismo y del posvanguardismo. De acuerdo a García Bedoya (2012, p. 243), el período literario vanguardista se da en un contexto en el que las elites periféricas empiezan a ganar espacios, mientras que el posvanguardista se desarrolla durante la caída irremediable de los grupos del poder oligárquico.

Dado que la novela sigue los parámetros de representación del realismo decimonónico, es pertinente señalar que ambos hechos históricos que caracterizan en un nivel profundo al vanguardismo y posvanguardismo peruanos están representados en *Walaycho*. Por una parte se representa cómo el grupo de poder del distrital de Anyalo se empodera tanto intelectual como económicamente y, en consecuencia, obtiene un control político dentro de las instituciones de Soraya, capital provincial, hasta el punto de sentar las bases de su democratización. Por otra parte, se representa la manera la incipiente burguesía acelera el proceso de descomposición del orden oligárquico. Esto está simbolizado, uno, en el apoyo que dicha burguesía y sus correligionarios proletarios dan al derrocamiento de Augusto B. Leguía; y segundo, en el ataque sistemático de economía tradicional agraria, la cual sustenta un rígido orden social que, en la novela, es profundamente cuestionado.

Si bien hemos establecido la correspondencia de *Walaycho* con la vanguardia y la posvanguardia desde un punto de vista temático, debemos profundizar un poco más y centrarnos en los planos de la organización narrativa (o estructura) y del lenguaje.

Si bien una de las peculiaridades del vanguardismo regional peruano es, según Vich (2000, p. 201), su acercamiento a las masas, Ántero Peralta Vásquez encarnó de manera prístina el distanciamiento del gran público al hacer uso de la “ortografía indoamericana” de Francisco Chukiwanka [čũqi wank’a] para escribir su texto titulado “Adán”, publicado en [Chirapu]. Este vanguardismo ortodoxo cede paso a la inteligibilidad conservando, a su vez, su acercamiento a cultura de masas (la prensa –la representación caricaturizada de Federico Meza y la locura de Máximo Petronel- y el punto de vista cinematográfico aplicado en la representación simultánea de los parlamentos carnavalescos).

Dado que el objetivo central de este capítulo es el análisis retórico de *Walaycho*, abordaremos brevemente la estructura de esa novela. Carlos García Bedoya (2012, p. 119) señala que “[l]os dos rasgos más destacados de la narrativa posvanguardista son pues el privilegio de la trama y el diálogo con la cultura de masas.” (Ibídem, p. 119) En *Walaycho* la preponderancia otorgada a la trama con la finalidad de la lograr la inteligibilidad es compatible con la voluntad vanguardista del sur peruano de acercar la cultura a la mayor cantidad posible de lectores. Sobre esto señalaríamos, en base a los planteamientos de García-Bedoya (Ibídem, pp. 122-123), que la novela de Ántero Peralta Vásquez establece sin lugar a dudas su filiación vanguardista al clasificarse en tanto novela histórica que realiza un remake (procedimiento “muy en la tradición del cine hollywoodense”) de la novela parinacochana *Dios y los hombres* (1941) a partir de los arquetipos de Quijote y Sancho Panza, los cuales estructuran, respectivamente, al personaje protagonista Máximo Petronel y a Edmundo Barrios, su compañero de aventuras. Indicaríamos que *Walaycho* hace uso del

elemento irónico y que está estructurada míticamente en base al ciclo andino del agro, de las actividades comunales y las festividades.

Siguiendo a Vich, el principal concepto bajo el cual identificamos al vanguardismo regionalista es el de un movimiento que:

[...] buscaba influir no sólo en el campo cultural, sino también en la vida cotidiana de los ciudadanos comunes y corrientes. En lugar de reconocerse como un fenómeno de elite —limitado a una porción bastante reducida de la sociedad— los vanguardistas erigían sus proclamas dirigiéndose al público en general, con el firme propósito de borrar los límites que tradicionalmente habían separado al medio artístico de la vida común. [...] Precisamente uno de los puntos de coincidencia de muchas de las agrupaciones vanguardistas de entonces era su insistencia en la necesidad de ampliar la definición misma de lo literario, para otorgarle categoría artística a toda una serie de textos, objetos y actividades entre los que se encontraban las revistas.” (Vich, 2000, p. 201).

De acuerdo a Mirko Lauer (2001), en su estudio introductorio a *La polémica del vanguardismo*, la crítica que César Vallejo realizó al vanguardismo pasaba por el rechazo:

[...] a la estética de la mención y de la cita, más o menos lo que hoy se llamaría exteriorista y que había comenzado Blaise Cendrars con su célebre *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913). Este poema se presentó como “simultaneísta en cuanto su presentación visual [...] busca articular el espíritu y la letra [...]. (Lauer, 2001, pp. 31-32).

Esta actitud que busca la representación simultánea se encuentra en *Walaycho* cuando el autor, valiéndose del poder que tiene sobre el espacio del papel en blanco, busca que el lector perciba que dos parlamentos se han emitido a la vez:

I nuevamente la rotación de la <i>wayllacha</i> , la música i el canto en quechua:	
—Que llueva, que granice	—Que llueva, que granice,
primero es el gusto,	primero es el goce,
mozos afónicos	dulce manzanitas,
de huesos dulces.	flores de retama. (Peralta, 1966, p.14).

Estas voces que se emiten al mismo tiempo se dan en un contexto de competencia de grupos femeninos y masculinos propios de un carnaval. De la misma manera en Peralta (1966):

Zapateando, *chakchando* i avanzando en X, en Z i en caracol, la pareja [de don Rumalo y doña Tomasa] dialoga cantares de este jaez:

—Guíame, hálame,
rodillas inmaduras,
en esta plaza hermosa
de tiernas flores.

—Te llevo, te halo,
harpa vieja,
por esta calle bonita
Cantando a las nubes. (Peralta,
1966, p. 15).

Esta simultaneidad se ve reforzada por el uso de gerundios con los que inmediatamente se describe más de una acción: “I cantando i bailando, marido i mujer, se dicen vela verde”.

Creemos que la representación de la simultaneidad dada en *Walaycho* deja de ser una técnica propia de una “estética exteriorista” y que, de ser usada para representar momentos de clímax como los citados, se internaliza a la visión del narrador para representar momentos de violencia que se caracterizan por su frialdad. Es así que tenemos dos momentos. En el primero, el personaje principal, Máximo Petronel, y su acompañante, Berta Luna, ven a un grupo de “indios” y “cholos” atacando premeditadamente a otro: “I dicho i hecho. El corro que llegó al ángulo obscuro de la plazuela i se deshizo para ensayar una *kachwa*¹⁸ i los cholos acechantes que se lanzaron al asalto fueron una sola cosa” (Peralta, 1966, p. 34. Subrayado nuestro). La parte marcada por nosotros es en esencia y en apariencia la misma en la siguiente cita, correspondiente a la escena en la que un teniente gobernador “mestizo” está cobrando tributos en un pueblo y es atacado a mansalva: “Lavado que se sentó en una piedra a hojear un talonario i un feroz garrotazo que le cayó en el bautismo fueron una sola cosa. El cuerpo de Lavado rodó por el suelo.” (Peralta, 1966, p. 243.

¹⁸ [qačwa] “Baile alado, liviano, coreográfico.” (Peralta, III)

Subrayado nuestro). Como vemos, se deja de prescindir de la capacidad de uso arbitrario del espacio de la página en blanco y se pasa a incorporar la capacidad de representar simultáneamente acciones gracias al uso de dos oraciones subordinadas (es lo que vemos en cada una de las dos últimas citas) que son puestas al mismo nivel temporal con el predicado verbal (“fueron una sola cosa”).

La representación de los elementos de la naturaleza también tiene en *Walaycho* un tratamiento vanguardista emparentado íntimamente con el poemario *Ande* del poeta puneño Alejandro Peralta, con quien Ántero Peralta formó un grupo llamado Sur¹⁹, el cual “se inició como una agrupación de carácter artístico y desembocó en la participación política” (Peralta, 1977, p. 305). La primera etapa de dicho grupo empezó a principios de 1932 y la segunda, el primero de agosto del mismo año. En dicho grupo también estuvo Manuel Gallegos Sanz, para cuyo *Flechero satírico* Ántero Peralta Vásquez escribió un prólogo. Sur organizó sus propias filiales en Puno, Mollendo, Tacna y Cusco; en este último departamento, el delegado de cargo fue Uriel García y en Tucumán (Argentina) los representó Julio Alberto del Castillo (Peralta, 1977, p. 306). En Arequipa, Sur llevó a cabo transmisiones (que llegaban hasta Puno) en las radios Columbia y Landa, en las que:

¹⁹ Además de Sur (1932-1935), FIAT (Frente de Intelectuales, Artistas y Trabajadores) es otro grupo en el cual participa y que dura de 1927 a 1928. Las obras de principal relevancia que los integrantes de estos grupos publican mientras dichas agrupaciones se encuentran en actividad son: *El Kollao* (1934), de Alejandro Peralta; *Tremos* (1933), de Guillermo Mercado; *Loor*, de Federico Segundo Agüero Bueno; *Caima* (1933) y *Flechero satírico* (1934), ambos de Manuel Gallegos Sanz; y *7 poemas*, de Alberto Paz de Noboa; también debemos contar entre ellas la revista *Chirapu*, que dirige el mismo Ántero Peralta Vásquez, y *Waraka*, con la cual nuestro escritor colabora estrechamente.

[...] sobresalía la gimnasia intelectual, el torneo de agudezas i el ingenio satírico [...] que cosechaban las más calurosas felicitaciones. [...] Producíamos verdadero revuelo con nuestras despampanantes ocurrencias. Nos distribuíamos, por ejemplo, los colores del espectro solar para que cada cual dijera su palabra roja, azul, verde, etc. en un estudio anatómico, fisiológico, psicológico, etc., pero sin mencionar los nombres de los colores. A mí [Ántero Peralta] me tocó la palabra negro, i la cosa me resultó fúnebre. (Peralta, 1977, p. 307).

Aquí apreciamos una transposición sensorial de colores a estados de ánimos, transposición que se trata, según Albaladejo (1991), de una sinestesia en suma, lo que nos habla de una actitud simbolista que, según Bonet Correa (1983), consiste en expresar ideas, sentimientos y valores mediante símbolos o de manera implícita, más que a través de afirmaciones directas, como lo hacía el romanticismo, el realismo o el naturalismo.

Siendo el influjo del simbolismo en la agrupación de Ántero Peralta evidente, en un pasaje de su novela *Walaycho* vemos cómo se realiza el tratamiento de uno de los poemas simbolistas más reputados de Charles Baudelaire, el del albatros: “Los cholos borrachos i los pantalones semicaídos, son ya palmípedos que llegan a la hora del “encuentro” al trote pesado i lento de asnos vetados” (1966, p. 17). Realizando una comparación con los versos de la primera estrofa de “L’albatros” en *Les fleurs du mal* (“A peine les ont-ils déposés sur le planches, / Que ces rois de l’azur, maladroits et honteux, / Laisserent piteusement leurs grandes ailes blanches / Comme des aviron traîner à côté d’eux”²⁰). Vemos que el carácter fútil del poeta es reemplazado por el del sujeto denominado “cholo” y que su condición de decadencia es puesta al

²⁰ “Ni bien los han colocado sobre las planchas, / Esos reyes del azul del cielo, torpes y avergonzados, / dejan dignas de compasión sus grandes alas blancas, / cual remos andar a sus costados.” (Baudelaire, s/f, p. 18. Traducción nuestra).

mismo nivel que la del asno, animal con el cual a lo largo de la novela se compara al humano haciendo uso de un discurso eugenésico.

Estas referencias demostrarían que el vanguardismo de Ántero Peralta no es superficial, sino que bebe de las fuentes mismas del cuestionamiento poético simbolista y que, junto a Alberto Guillén, Alberto Hidalgo, Gamaliel Churata, Alejandro Peralta y Guillermo Mercado, lo lleva a militar dentro del movimiento literario vanguardista de los años veinte y treinta. (Peralta, 1977, pp. 313-315).

En este punto abordaremos la relación vanguardista que guardan entre sí la producción poética de Alejandro Peralta, específicamente su poemario *Ande* (1926), y *Walaycho* (1966). Según Luis Fernando Chueca:

Otro aspecto central en el inclusivo y dinámico espacio que *Ande* configura es la sensación de velocidad y movimiento permanente. A esto contribuyen las personificaciones de elementos de la naturaleza (“hacia las basílicas rojas / sube el sol a rezar el novenario”, “El pañuelo / de la mañana / limpia los ojos / de los viajeros”, “las brisas están regando el pastizal”, “las gaviotas bataclanas / [...] / comulgan con hostias de agua”) [...] (Peralta, 2006, pp. 12-13).

Por su parte el narrador de *Walaycho* nos dice, respecto al astro rey: “¡ allí el sol se tira de cabeza en los valles i quebradas para ablucionarse a diario i tornar en luminosa cristalería la destrozada protesta de las aguas” (Peralta, 1966, p. 27). También: “Antes de que el sol saltara i las cumbres se pincelaran de colores, una variedad inmensa de pajarillos enredaba en el espacio friolento sus gorjeos multiformes con las hebras de la aurora” (1966, p. 82).

El cuestionamiento respecto al vanguardismo se da en un momento en el que el autor está dispuesto a claudicar en su propuesta indigenista:

¿Era que la tarde participaba del estado de ánimo de los hombres o eran los hombres quienes miraban en las cosas la imagen de sus pasiones? Sea lo uno o lo otro, lo cierto es que las nubes se emperraban en dejar ceniza la tarde. Estaba por llegar la estación de las lluvias. Se gozaba todavía de pleno sol. Sin embargo, aquella vez, el cielo estuvo a punto de vaciarse. Gruesos nubarrones

vermiformes se arrastraban hacia las punas orientales. (Peralta, 1966, p.162. Subrayado nuestro).

Se da la disyuntiva entre dos opciones: el ambiente, por voluntad propia, está en armonía con el estado psicológico de los personajes (se trataría entonces de la personificación de la naturaleza y de una metonimia según la cual el estado de ánimo humano es la causa y el estado de la naturaleza es el efecto) o el ambiente está en comparación metafórica con las pasiones de los personajes. El elemento que impide determinarse por el primer juicio o el segundo es la presencia del sol. En esta cita, se está entre la actitud vanguardista (personificación de los elementos de la naturaleza) y otra que de ninguna manera deberíamos relacionar con un retroceso al modernismo, el cual en Peralta es desestimado con la burla que Máximo Petronel, el personaje principal, hace de los versos de Chocano:

—Son las 12 del día i estamos todavía con vida —exclama Erasmo, hermano menor del abogado que, entrando en la calle, proyecta su gruesa i eufórica figura en medio del patio.
 —¿A qué tanto apuro? —replica don Samuel Villagarcía, tío de los Petronel i alcalde municipal del distrito, que llega en compañía de su esposa doña Leocadia, i se deshace saludando al cura.
 —Quien vive de prisa... —objetó también doña Elena, cariñosamente llamada por todo el vecindario "doña Lena", saliendo a recibir a las visitantes.
 —"No vive de veras" —termina la frase el abogado con un verso de Chocano—. Lo que sé decirte, mamá, es que el entusiasmo ya no cabe dentro de mi pellejo. (Peralta, 1966, p. 11).

El conato de superación del vanguardismo se pone completamente en evidencia cuando comprobamos que la personificación de los elementos de la naturaleza a la que apela el vanguardismo de *Walaycho* cede su lugar a una racionalidad referencial; la cual, según Santiago López Maguiña:

[...] divide en niveles el mundo percibido. [...] Procede, por tanto, mediante captaciones fundadas en principios de equivalencia y diferencia, y así los seres del mundo son separados y ubicados en clases distintas. En *Todas las sangres* esta es la racionalidad del "cálculo" [...]. Calcular es programar, es anticipar acciones, de acuerdo a un propósito (López Maguiña, 2004).

Este tipo de racionalidad está ejemplificada, respecto a la representación del sol, en la siguiente cita extraída de *Walaycho*:

Para volver a montar se puso Petronel lentes ahumados. Pues la nieve refulgía por todos lados. Felizmente el sol ya era el de los gentiles.

—Yo no estoy para mamarme un *surumpi*. Como he sido un tragalenguas leyendo, tengo la vista estropeada. ¡ como el ardor del *surumpi* es insoportable...

—Yo estoy hecho a estas cosas. La gente chusca tiene la vista fuerte.

—No, Edmu: tú tienes pinta de caballero.

—No, hermano: las chilcas no pueden dar claveles. Mis padres fueron modestos chacareros. Muy rústicos los pobres.

—Oooh! ¡Zonceras! Las ocupaciones no afectan a las calidades de las gentes. ¡ aunque así fuera, muchas veces de una tropa de trotones sale un aguelillo.

—De contrabando, hermanito! (Peralta, 1966, p. 276).

Luego de que el narrador deja de lado el discurso marcado por la racionalidad referencial, pasa utilizar la racionalidad mítica; la cual también, según Santiago López Maguiña:

[...] se caracteriza por presentar un modo de aprehensión que ordena el mundo como una totalidad (en la que no se consideran niveles o instancias) cuyos seres y procesos se conectan entre sí por medio de relaciones de equivalencia: por contacto, por reflejo, por analogía, por empatía. [...] En la racionalidad mítica cuando se distingue una presencia se lo hace por su poder integrador (López Maguiña, 2004).

Es así que, en la siguiente cita, el elemento que se pone de relevancia a causa su capacidad de establecer una totalidad íntegra es el sol:

Los gañanes, por su parte, colocaban los hilos de la trama en los andenes más anchos. La mujer sembrera, detrás del gañán, iba poniendo puntos suspensivos en cada surco, entonando también viejos aires bucólicos dedicados a la madre tierra, al padre sol i a las aguas celestinas; aguas que median, según el decir de *tayta* Mamerto, entre el sol i la tierra para hacer posible la vida o como reza la canción quechua:

Sin el agua fría
el sol no podría
verdecer la tierra.
Así esta vida
sin el amorío
pronto acabaría. (Peralta, 1966, p. 316. Subrayado nuestro).

Dicha totalidad no abarca exclusivamente a los personajes denominados “indios”; sino también a los “mistes”, quienes actúan como sujetos que son modelos en la técnica y en la actitud del trabajo agrícola:

Con gran solemnidad simulada el gañán [indio él] más viejo “lavó” la cabeza de la patrona echándole puñados de maíz, como quien echa agua con ambas manos. [...] Valencia, Barrios, Máximo i demás “mistes”, incluso el anciano don Justo Pastor, llegados en gran cabalgata i dedicados únicamente i exclusivamente a comer, beber, reír i charlar, participaron también del “lavamiento de cabezas”. (Peralta, 1966, pp. 316-317. Subrayado nuestro).

Otros elementos que tienen poder integrador son el agua y la tierra. Lo que debemos señalar es que el narrador mismo, al optar por la racionalidad mítica, asume una visión religiosa (dice “madre tierra”, “padre sol”) de un tinte tahuantinsuyano, tendencia que se ve reforzada al incluir dentro de dicha racionalidad mítica, manifestaciones propias de la vanguardia:

A las cuatro de la tarde aumentó el gentío con los “querendo[n]es” venidos de todo el contorno. Seis a ocho mujeres apiñadas al extremo de un andén, con los rostros a medio tapar i vueltas hacia un barranco, *wanqaron*, esto es, cantaron el *arawi incaico* que es sonido puro:
—!!Wawa yaya yayay yaayyay yaaayaaay yaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaay!!
I una serie de frases creacionistas, sin sentido, graciosamente moduladas, desgarradoramente tristes, fúnebres, se diría, interrumpidas por los *wajos* broncos i retumbantes de los hombres que imitan el grito de los zorros en celo. (Peralta, 1966, p. 318).

Es de esta manera que el creacionismo huidobriano es contemplado como un “ismo” más que puede tener como espacio posible de desarrollo un orden en el que el eje organizador sea lo tahantinsuyano y no es necesariamente considerado como un producto de “la crisis del capitalismo [que] propicia la multiplicación de las escuelas” (Lauer, 2001, p. 35). La posibilidad de la extensión, la propagación, la pervivencia del elemento tahuantinsuyano como significativo determinante en un orden social no solamente es una consecuencia en el desarrollo de la perspectiva del narrador, sino también es parte del devenir de una narración que está estructurada por

dos relatos que, además de ser celebrados por los personajes que asumen el rol de “mistes”, “indios” y “cholos”, son encarnados por estos²¹ en el conflicto por tierras del que forman parte.

Cerramos este apartado asumiendo como hecho indiscutible que el tratamiento reflexivo que Ántero Peralta Vásquez hace de las denominaciones de “cholo”, “indio”, “mestizo” e “indígena” desemboca en una aspiración a la universalidad que pasa por la capacidad que tienen los hombres de transitar sin restricciones (con un control ejercido por el aparato estatal) por cualquiera de las susodichas denominaciones, todo esto dentro de un espíritu tahuantinsuyano. Respecto al aspecto histórico-literario, podemos afirmar que *Walaycho* muestra haber asimilado el vanguardismo regionalista y superarlo al incluirlo como una manifestación posible dentro de una totalidad determinada y organizada por lo tahuantinsuyano. Los textos de Ántero Peralta Vásquez aparecidos en publicaciones periódicas vanguardistas, a manera de ejemplo, son los siguientes: en el *Boletín Titikaka* figuran “Paisaje sediento (en Nazca)”, “Indoamericanismo estético” (artículo), “Por la humanización del vínculo sexual” (artículo) y “Adán” (narración).

²¹ La re-representación, en tanto perspectiva teatral de la novela *Walaycho*, será tratada en el segundo capítulo de nuestro estudio.

CAPÍTULO 2

HISTORIA Y ACTUACIÓN EN *WALAYCHO*

En este capítulo desentrañaremos cuáles son las modalidades de las que se sirve *Walaycho* para dialogar con el discurso histórico parinacochano (a propósito, examinaremos la crónica sobre la escenificación parinacochana de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* realizada en 1607). Luego, procederemos con el análisis intratextual para esclarecer cómo se manifiesta la perspectiva de corte teatral en la configuración del personaje protagonista y, finalmente, demostraremos que la actuación es un universal antropológico; es decir, un recurso del que los personajes pueden servirse en igualdad de condiciones, sin importar si son llamados “mistes”, “cholos” o “indios”.

2.1. LA REPRESENTACIÓN DE ELEMENTOS HISTÓRICOS PARINACOCHANOS EN *WALAYCHO*

Creemos que *Walaycho* tiene la intención de dialogar con la historia²² a través de tres modos: el primero es en tanto novela que tiene la función de documento que representa los hechos acaecidos en la provincia de Parinacochas [pariwana qučas] (Ayacucho) durante el oncenio de Augusto B. Leguía y el gobierno de Luis Sánchez Cerro, siendo el principal de ellos un levantamiento teñido de sangre sucedido en el distrito de Oyolo entre los

²² Entendemos “historia” como el conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc., de un pueblo.

últimos días de diciembre de 1930 y los primeros de 1931 y debelado por las autoridades el 14 de febrero de 1931 (Centro de Colaboración Pedagógica Provincial, 1950, p. 448).

El segundo modo de anclaje consiste en realizar una lectura crítica del proceso independentista peruano de la primera mitad del siglo XIX y de la significancia de la explotación del guano en la segunda mitad del siglo XIX. Para esta finalidad, los nombres y apodos de aquellos personajes relevantes en la historia de Parinacochas [pariwana qučas] que se vieron vinculados a los acontecimientos mencionados, pasan a denominar a distintos tipos de personajes de la novela. Dichos personajes históricos —comentados por el Centro de Colaboración Pedagógica Provincial (1950)—, que tienen un correlato en la *Walaycho*, son los siguientes:

El General Miller, quien contribuyó en la guerra de independencia de Chile y Perú y apoyó a la confederación peruano-boliviana. Se resalta su capacidad de estrategia y su afán de insurreccionar a las provincias como Parinacochas [pariwana qučas]. También se destaca su lucha contra la dictadura de Salaverry. En la novela, Miller es el apellido de un alférez que es un elemento militar cuyo poder de acción resulta irrisorio para defender el estado de derecho y únicamente útil para perpetuar la expoliación de la población civil (“indios”, “mistes” y “cholos”) y soliviantar el espíritu antidemocrático de Soraya. La relación que se establece entre ambos militares se da en virtud de la figura

retórica de la antítesis²³, la cual se encarga de poner en evidencia la precariedad, la inestabilidad e incluso ambivalencia de los símbolos independentistas de la novela, tales como la calle Sucre²⁴, donde un personaje honesto como el Dr. Grados se libra, a pesar de todo, del elemento inculpatario sembrado por sus enemigos:

Tres gendarmes fueron muy de mañana a descubrir “por casualidad” el cadáver del Morales, transportado por ellos mismos la noche anterior. Cuando los gendarmes saltaron las tapias del corralón del Dr. Grados —que da a la calle Sucre— i se dirigieron hacia las matas de yanjara de un recoveco, una forma humana emergió de súbito, como tirado por un resorte, i trató de huir con los pantalones medio caídos. (Peralta, 1966, p.193. Subrayado nuestro).

La calle Sucre es el espacio que representa la Independencia peruana y americana y que se adquiere ambivalencia al albergar, a la vez, el elemento inculpatario del Dr. Grados (el cadáver) y al sujeto que posibilita que se libre de la cárcel (el “Wekte”²⁵ Carmona).

Y es al “Wekte” [wihti] Carmona a quien los gendarmes apresan en contra de todo pronóstico. Anotemos que el carácter ambivalente de los signos se presente también en el término “joygo” que expresa, al inicio de la novela, el contexto del trabajo agrario, un llamado al mayor esfuerzo; pero que luego, en el contexto del levantamiento popular, expresa un llamado a las armas.

El “Puka-toro”, cuyo verdadero nombre es José Manuel Romano. Tuvo dos fases en su vida político-militar. La primera se inicia en 1814 cuando se pliega a

²³ Según Arduini, la antítesis “es uno de los procedimientos fundamentales de la expresividad porque se fundamenta en las contradicciones que nos rodean y que la opinión corriente (general) trata de esconder” (2000, p.116).

²⁴ Antonio José de Sucre, prócer de la independencia americana y partidario de la creación del estado de Bolivia.

²⁵ De la voz quechua wihti o, en castellano, prolapso o ptosis.

la expedición revolucionaria de Mateo Pumacahua (indígena de la nobleza). Al enterarse de la derrota de este, pasó a formar parte de los realistas y fue muerto, estando en las tropas de José Carratalá, a manos del coronel parinacochano José María Castañeda poco antes de la batalla de Ayacucho. En *Walaycho*, Alejo Kespe, el “Puka-toro”, es un sirviente de los “mistes” tan adicto a estos que sacrifica su vida. Vemos, entonces, que las dos fases del personaje histórico constituyen una antitétisis cuya contradicción es eliminada en la representación del personaje literario a fin de resaltar la belicosidad positiva de lo “indígena”, tal y como se nota en este parlamento dirigido por Máximo Petronel a su lugarteniente Edmundo Barrios: “Es que en Anyalo yo [Máximo Petronel] estoy identificado con los intereses de los mistes i es natural que desconfíen de mí los indios. Pero no se puede hablar de fracaso. ¿Acaso no sabes que nuestros Pumaqawas ya han pedido cuentas a los ramalistas?” (Peralta, 1966, p.371. Subrayado nuestro).

En el fragmento citado, para Máximo ser un “Pumaqawa” significa luchar contra un orden injusto tal y como lo habría hecho Mateo Pumacahua al enfrentarse a los realistas por la independencia peruana. Es así que se produce una identificación entre Mateo Pumacahua (indio noble afecto a la causa independentista) y los “indios” que se enfrentan a los “ramalistas” que quieren atacar a los “mistes”. De esta manera, la simplificación de la antítesis histórica en la ficción tiene como resultado poner de relieve a los elementos indígenas como positivos en la lucha contra la injusticia.

La “Hueccte” es el apodo de Escolástica Huachaca quien, en 1881, atacó satisfactoriamente a una facción de pierolistas²⁶ oriundos de Camaná que estaba apertrechada sólidamente dentro de la cárcel de Coracora echándoles fuego al techo que era de paja. En *Walaycho*, tienen el apelativo de “wekte” [wihti] el sorayano Lucas Carmona y el anyalino Lonasco, amigo del “miste” Lanche. Ambos están unidos bajo una relación de antítesis (el primero forma parte activa de la decadencia de la provincia y el segundo se encarga de mantener el orden socioeconómico de Anyalo), la cual es una complejización del personaje histórico que tiene como objetivo llamar la atención sobre el proceder de un personaje popular que actuó en contra de quienes estaban dirigidos por Nicolás de Piérola, quien firmó el contrato Dreyfus para concesionar monopólicamente la explotación del guano. Esta actitud crítica también se lleva a cabo por parte de Máximo Petronel cuando este contradice la veneración agrocéntrica que tienen sus familiares hacia el fertilizante natural:

—¿! qué abono no es huano? —replicó Máximo, el abogado—. El huano, manjar de los dioses para las chacras... (En tono pedante). Pensándolo bien, el hombre, tan presumido, no es más que producto del huano: ni más ni menos que el hongo llamado del burro.

—¡No seas tan cualquier cosa, hombre! —protestó don Samuel con la autoridad de sus 50 años bien gozados.

—Esa es nuestra triste condición —repuso el abogado i ya iba a extenderse, como de costumbre, en largas consideraciones académicas cuando don Samuel se puso a gritar:

—A ver, Leocha, una copa! ¡Una copa! (Peralta, 1966, pp. 27-28).

Máximo Petronel hace referencia, en primer lugar, a la relación mercantil que el distrito de Anyalo ha tenido con la costa a través del comercio del guano, fertilizante utilizado para abonar las chacras. Al decir que el hombre no es más

²⁶ Partidarios de Nicolás de Piérola.

que producto del guano, Máximo Petronel hace alusión a la etapa de prosperidad económica de la cual también participó Anyalo (Oyolo) y toda su provincia (Parinacochas [pariwana qučas]). La expresión: “A ver, Leocha, una copa! ¡Una copa!” es una nostalgia por aquellos tiempos idos.

El tercer modo consiste en la construcción de un discurso a partir de la crónica que cuenta los detalles de la puesta en escena de la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* en Pausa (Ayacucho), en 1607, y a partir de la crítica parinacochana que versa sobre el mencionado documento.

De acuerdo a lo que informa Miró Quesada (1948), después del larguísimo trayecto que siguió la edición de 1605 del *Quijote* hasta su llegada a los virreinos de América, la novela de Cervantes fue enviada de Lima hacia Cusco el 22 de noviembre de 1606 y llegó a la villa de Pausa, centro administrativo del entonces corregimiento de Parinacochas [pariwana qučas]; y es a fines de 1607 que, en la villa mencionada, tal vez en octubre o noviembre, se lleva a cabo la representación del *Quijote* en el marco de la celebración de la asunción de Juan Mendoza Luna, marqués de Montesclaros, al cargo de virrey del Perú.

Según Miró Quesada (1962), la crónica de dicha representación es dada a conocer por Antonio Rodríguez Villa en el siglo XIX, difundida en varias oportunidades por el cervantista Francisco Rodríguez Marín desde su conferencia en Madrid en el año 1911 y reproducida en 1947 por el mismo Francisco Rodríguez Marín en el libro *Estudios cervantinos*. En el Perú, el escritor parinacochano Luis Curié, en el año 1950 (originalmente en el diario *El Comercio* en 1947), publica su texto de cuatro hojas titulado “La primera representación del *Quijote* en España y América se realizó en el pueblo de

Pausa en el año 1607”; además, en 1948 y 1962, Miró Quesada publica estudios sobre el *Quijote* y el marqués de Montesclaros, respectivamente, haciendo extensas disquisiciones sobre la representación del *Quijote* en Pausa.

Casi la mitad de las referencias citadas en el párrafo anterior se dan a conocer antes de los dos periodos gubernamentales²⁷ dentro de los cuales transcurrió, según Ántero Peralta Vásquez (1966), la elaboración de *Walaycho* y el resto de referencias resulta también anterior al año de la publicación (1966) de esta novela. Estas son razones que nos invitan a pensar que el autor de *Walaycho* tenía noticias muy claras sobre la representación del *Quijote* en Pausa a través de la crónica que la relata y cuyo nombre completo es *Relación de las fiestas que se celebraron en la Corte de Paussa por la nueva de Prouiymiento de Virrey en la persona del Marqués de Montes claros, cuyo grande Aficionado es el Corrgr. deste partido que las hizo y fue el mantenedor de una sortija celebrada con tanta magd. y pompa que a dado motibo a no dejar en silencio sus particularidades*.

Afirma Landa que “Peralta en esos tiempos [primera mitad del s. XX] representaba que la perfección estaba en lo más cercano al autor, lo que estaba dado por su tradición y correspondía a lo *colonial caballeresco*” (1997?, p.12). El ideal de lo colonial en la provincia de Parinacochas²⁸ [pariwana qučas] está representado por Pausa, al haber sido este un centro administrativo colonial. Sobre esta ciudad, dice Curié (1950) que, allá por el año 1607, se

²⁷ Los gobiernos de Luis M. Sánchez Cerro (1931-1933) y Óscar R. Benavides (1933-1939).

²⁸ Que engloba a la actual provincia de Páucar del Sara Sara hasta antes de la década del 1980.

encontraba en una región cuyas campiñas se hallaban cubiertas de flores y de pámpanos de vid y es en la novela que los “mistes” se caracterizan por su grandiosa cultura vinícola (pero se ven en la necesidad de traer vino de otros pueblos, como Cháparra de Caravelí, Arequipa) y que las flores representan un anhelo constante como el sueño de Zelmira Puma: “El camino era plano i largo, bordeado de flores hermosas. ¡ qué colores i formas de flores, tan bellas!” (Peralta, 1966, p. 334). Agrega Curié: “A la sazón, el pueblo de Pausa, capital del corregimiento, era la preferida por las autoridades y vecinos españoles de los alrededores; en virtud de la magnificencia de su temperamento y la variedad de sus productos agrícolas, especialmente las frutas” (1950, p. 1. Subrayado nuestro). Por su parte, el narrador de *Walaycho* nos habla también de la variedad productiva del distrito de Anyalo: “Los terrenos de la culata, como quiera, producen habas, cebada, papas, ollucos, maíz, quinua, achita, etc.; pero una sola vez al año o cada cuatro o cinco años según la clase de cultivo” (Peralta, 1966, p. 27. Subrayado nuestro). De la misma manera, Pausa sobresale por su feraz suelo (Curié, 1950, p. 1).

Es así que se establece una tendencia por la cual Anyalo busca acercarse a Pausa, próspera villa colonial. Vemos que dicha intención se ve redoblada cuando Curié resalta que en la representación del *Quijote* en Pausa, entre los asistentes hubo gente noble y notable como Luis de Córdova (quien interpretó al Quijote²⁹), perteneciente a una distinguida familia al ser sobrino del marqués

²⁹ De acuerdo al Centro de Colaboración Pedagógica Provincial (1950), el corregimiento de Parinacochas [pariwana qučas], durante la colonia, se dividió en cuatro repartimientos, uno de los cuales fue Pomatambo que tuvo por sede al pueblo de Oyolo (el Anyalo de *Walaycho*). En la representación del *Quijote*, según narra la *Relación de las fiestas que se celebraron en la*

de Guadalcázar, virrey del Perú. Lo que nos dice la propia novela sobre el abolengo (lo que da nobleza y notabilidad en Anyalo), se consolida cuando dicta el siguiente parlamento Justo Pastor: “Mis cercos desmoronados, para que lo sepan, no han sido de ahorita ni comprados de indios necesitados. Son abolengos. Han sido propiedades antiguas que mis tatarabuelos³⁰ adquirieron con muy buenos pesos” (Peralta, 1966, pp. 397-398). Otro ingrediente de la notabilidad es el arte de la caballería juzgado en la representación del *Quijote* según la *Relación de las fiestas...* (1607): “Corrieron estos aventureros sus tres lanzas cada uno, el Engaño, Codicia, y Tahúr con el mantenedor, y la Ira y Blasfemia con su ayudante, y todos ellos perdieron, por malos hombres de a caballo, sendos pares de guantes [...]”. La notabilidad que brinda el arte ecuestre es llamada por los enemigos de los “mistes” en Anyalo “tirar prosa”:

Vencida la cuesta las finísimas yeguas i hermosos caballos de los Petronel i Villagarcía se dieron en el qinray [cuesta] a repicar las patas con arreglo a una partitura especial; volteando los cascos delanteros hasta los estribos i arrojado tierra a ambos lados del camino. Los jinetes, muy pagados de su vida, movían apenas las caderas con la tesitura inconfundible de la equitación andaluza. (Peralta, 1966, p. 321).

El análisis y la comparación desplegados en este apartado nos permite afirmar que *Walaycho* es una novela que critica el discurso histórico de Parinacochas [pariwana qučas] haciendo uso de la figura retórica de la antítesis; además, *Walaycho* evidencia un marcado apego a lo colonial³¹: anhela la revivificación

Corte de Paussa..., el cacique del repartimiento de Pomatambo representó al capitán que guiaba a los cien indios del caballero antártico (Quijote de la Mancha).

³⁰ Como los aparejos de plata del caballaje sobre el que andan las “mestizas” en la reparación del puente Mekwa (Peralta, 1966).

³¹ Creemos que esta es una manera de acercarse lo más posible al Tahuantinsuyo.

del pasado de inicios de la colonia intentando homologar el distrito de Anyalo (Oyolo) a la villa de Pausa.

2.2. LA ACTUACIÓN COMO UNIVERSAL ANTROPOLÓGICO EN *WALAYCHO*

En este apartado estudiaremos de qué manera la concepción actoral se manifiesta en la configuración del personaje protagonista Máximo Petronel hasta el punto de determinar en él el desarrollo de sus etapas de crecimiento; las cuales, al verse completadas, dan paso al estadio de la locura. Luego, ahondaremos en el estudio de los modos actorales a fin de demostrar que los personajes, sin importar su condición identitaria (“indio”, “cholo” o “miste”), hacen uso de las mismas dinámicas gestuales y de indumentaria.

2.2.1. La formación actoral de Máximo Petronel, el protagonista

El desarrollo de la capacidad actoral de Máximo Petronel tiene tres fases o etapas nítidamente delineadas. La primera de ellas se lleva a cabo en el distrito de Anyalo durante su infancia hasta los doce años. La segunda abarca sus estudios en Arequipa y Lima (dura desde los doce años hasta los treinta años, edad en la que retorna a Anyalo), la tercera se inicia cuando instala su estudio jurídico en la capital provincial de Soraya y termina cuando decide asumirse como un sujeto auténtico que se mantiene en un mismo rol.

Afirmamos que se trata de tres etapas diferenciadas en la medida en que en cada una de ellas Máximo Petronel lleva a cabo el aprendizaje (tomando consciencia de ello) de la manera cómo asumir o representar un papel. Es así que de la primera etapa:

Recordaba Máximo una escena de su infancia: su abuelo materno, don Justo Pastor Vargas, era el presidente del jurado en los exámenes de fin de año. Hasta aquél día el muchacho no sabía que los diferentes papeles representados por los hombres provocan diversas reacciones anímicas en los demás. (Peralta, 1966, p. 49. Subrayado nuestro).

Esta consciencia de representar un papel distinto al que uno se cree habituado se da cuando en la misma escena Máximo Petronel “constató que su voz no era su voz, sino un doblar aguanoso de campana funerarias” (Peralta, 1966, pp. 49-50. Subrayado nuestro).

En la segunda etapa, la representación de los papeles se concibe en la medida en que estos son tomados por Máximo Petronel como roles imposibles de representar en su totalidad. Así, en los días previos a su primer viaje a Soraya, Máximo Petronel y su amigo Edmundo Barrios rememoran la educación que recibieron en Arequipa, según la cual los alumnos debían tener como personaje ideal a encarnar a “un príncipe dorado de un cuento de hadas, como aquél de que nos hablaba don Juan Manuel Polar en el Colegio Nacional de la Independencia Americana” (Peralta, 1966, p. 93)³². En la tercera etapa, se incluye de manera notoria la capacidad de representar sentimientos. Es así que, estando Máximo en Soraya y tratando de enamorar a las chicas más distinguidas, comienza a experimentar emociones que se describen así: “Celia i Petronel ya actuaban —para asombro del abogado— dentro del campo electro-

³² El resto del parlamento de Edmundo Barrios dirigido a Máximo Petronel dice: “[...] Los tagarotes te creen un indiecito uqumari que, de puro miedo, no te atreves a ir a la capital de la provincia i que, en caso de ir, caerás en sus manos como el ratón en las zarpas del gato. Las muchachas, las más intrigadas por conocerte, piensan o que eres un cholito de lengua trabada i pelo espeso o un príncipe dorado de un cuento de hadas [...]” (Peralta, 1966, p. 93. Subrayado nuestro). Debemos evidenciar que ambas ideas que los personajes tienen de Máximo (la de “cholito de lengua trabada i pelo espeso” está implícita en la de “uqumari” [ukumari]—oso—) están representadas en los dibujos de los interiores de la novela: en uno —entre la página 24 y la 25 (ver anexo 2)—, Máximo bailando como un oso; y en el otro —entre la página 336 y la 337 (ver anexo 3)—, como un príncipe.

magnético de sus corazones” (Peralta, 1966, p. 184. Subrayado nuestro). Esta etapa termina cuando Máximo desecha la necesidad de seguir fingiendo sentimientos para enamorar a ninguna otra mujer que no sea Luisa Valles. Es así que, espiando la casa de esta desde el promontorio “Rimak-pata”, tiene la siguiente reflexión de acuerdo a la cual asume el carácter único de su ser:

Embebido por la multigrandiosidad del paisaje exterior se sintió Petronel una hilacha, un comino, una insignificante coruscación [sic] de vida consciente. “Un gusanillo presumido, ahito de vanagloria” —como pensó de sí mismo. “I sin embargo —continuó—, cada quise se cree a veces el centro del mundo, el alfa i omega de esto que se llama universo: el yo sumo, el Yo a cuyo redor giran las cosas y [sic] los demás hombres como medios accesorios de i para ventura personal.” (Peralta, 1966, p. 256).

Asumiéndose como “uno” y ya no otorgándole importancia a la esquizofrenia en la que se encontraba inmerso, refrenda su posición en la celebración cumpleaños de la familia de sus partidarios políticos:

Doña Juana J., como para que oiga Petronel, decía:
—El oro no es plata, ni la plata es plomo. Ni todo lo que brilla es oro.
La pulla iba contra Petronel, cuya piel blanca era calificada por doña Juana J. como oropel i como feble su condición social. El abogado, dejando en su sitio a Celia, le dijo, como para que oiga doña Juana J.:
—El oro no deja de ser oro por más que le toque el lodo. (Peralta, 1966, p. 267).

Posterior a la tercera fase, se da un periodo en el que el desarrollo mental de Máximo está marcado por la locura, la cual comienza a gestarse con cierta predisposición temprana suya hacia la carencia de sentido:

Petronel ya no veía a nadie. Se había metido en sí mismo. Caminaba al azar. Carlitos Rivera, el más extraño al medio, lo volvió a la realidad con su locuacidad incurable:
—¿A dónde va, docto?
—A todas partes. Voy en busca de un amigo. (Peralta, 1966, p. 131. Subrayado nuestro).

La pérdida de la razón se da manera más clara cuando le cuentan que su amada Luisa Valles tendrá un hijo de Pedro Willqa [wiłka]: “Petronel, nublado del entendimiento, trata de decir algo. No puede. Se levanta de su asiento.

Trata de echarse encima de Valencia i de Barrios. No puede. Vuelve a sentarse” (Petronel, 1966, p. 416). Podemos apreciar la notoriedad de la disociación entre pensamiento y la acción. Cuando la situación mental de Máximo empeora, su subjetividad se desplaza por los lugares donde sucedieron las acciones teatralizadas:

Sin propósito definido, con paso de robot, se dirigió Petronel aquella noche, por la calle Grau, hacia el sitio en que, meses antes, tenían lugar sus idilios con Lucha. Nos referimos a la puerta falsa de la casa de don Abdón Valles. No se dió cuenta de que había llegado precisamente a la altura de la puerta. Sintió voces dentro de la despensa, cuya entrada era otrora el teatro de sus coloquios amorosos. (Peralta, 1966, pp. 420-421. Subrayado nuestro).

Luego, tras enterarse de los sucesos sangrientos del levantamiento de Anyalo, donde murieron “mistes” familiares suyos, cuando se informaba de las noticias sobre el luctuoso suceso, “[l]as letras del periódico se convirtieron en largas figuras desdibujadas, inestables i fugaces, moviéndose en círculos violentos delante de sus ojos” (Peralta, 1966, p. 471). Este cuadro mental es próximo de otro inmediatamente posterior a la muerte (que él presencié) de Luisa Valles: “Iba Petronel calle abajo, noche adentro, sin rumbo fijo. Su lengua acibarada registraba la cicuta de la exasperación. Quería resumir su vida en un juicio. No podía. No tenía a mano sino juicios ajenos. Tal vez acertados” (Petronel, 1966, p. 474. Subrayado nuestro).

La locura se vuelve una condición estable cuando “[d]os horas después un garrotazo propinado en el cerebro privaba a Petronel de la razón para siempre” (Peralta, 1966, p. 474).

2.2.2. La actuación, universal antropológico

La capacidad histriónica de Máximo Petronel en su segundo estadio la vemos bien ejemplificada cuando él comienza a cortejar a Zelmira Puma, la

moza de Anyalo, de la cual están enamorados todos los “mistes” como Elico y Chapaco, primos de Máximo Petronel (Peralta, 1966, p. 21). Máximo Petronel no escatima el uso de sus expresiones gestuales: “Zelmicha Puma repartía el fulgor de sus ojos entre la novedad de las “pruebas” [de los danzantes de tijera] i el enigma de las expresiones fisonómicas del Dr. Petronel (Peralta, 1966, p. 54). Es decir, los gestos de Máximo constituían un espectáculo en sí mismos. Pero la referencia a dichas dotes actorales no se restringen al “Doctor” Petronel. Cuando él llega a Lima con el objetivo de realizar su prédica revolucionaria, se topa con sus principales contrincantes, los denominados “ramalistas” (que son en su mayor parte “cholos”, pero también hay entre ellos “mistes” e “indios”), quienes están encargados de canalizar, dirigir las protestas de los “comunes”. Teniendo en cuenta esta situación, él trata de llevar a un acuerdo con ellos:

El abogado tenía algo convenido con los más connotados “ramalistas”, con quienes se había visto obligado a entrar en tratos para conocerlos mejor, cerciorarse de sus propósitos i procurar emplearlos en causa más noble. Si aquellos tipos procedían con sinceridad i cumplían con su palabra, iba a entrar en acción un pequeño plan enderezado a innovar ciertas costumbres condenables del pueblo. Aquella era la ocasión de rasgar caretas i definir posiciones.” (Peralta, 1966, p. 54. Subrayado nuestro).

En la parte puesta en relevancia por nosotros, vemos que los “ramalistas” hacen uso de lo que el narrador denomina “caretas”. Tanto los “ramalistas” como Máximo aspiran a convertirse en los máximos dirigentes de la comunidad de Anyalo. Es en este sentido que todos ellos se ven en la necesidad de interpretar sus papeles de manera peculiar cada uno.

Como veremos en el análisis del capítulo tercero, en *Walaycho* existen tres tipos de “mistes” (mistes antiguos, mistes tradicionales y mistes reformistas), cada uno de los cuales se origina en un momento histórico

preciso. No obstante, en la novela estos tres “mistes” llegan a coexistir en un frágil orden. La madre de Máximo Petronel pertenece al tercer grupo de “mistes” y se encuentra, durante los carnavales de 1928, en una situación emotiva recordando los inicios de su matrimonio con Emilio Petronel y en específico la infancia de su hijo Máximo. Es así que ella, expresando sus sentimientos de tristeza y nostalgia, hace uso de un recurso gestual ante el cual su hijo Erasmo reacciona diciendo: “Lo pasado, pasado, mamacita! Ya vas a exprimir los limones secos!” (Peralta, 1966, p. 32). Esta expresión (“exprimir los limones secos”) es usada por el narrador para describir el falso llanto que los “indios” Marcelo y Sebastián Chancara sueltan cuando relatan al abogado Máximo Petronel los abusos cometidos por Pablo León, el “camayo”³³ de Federico Meza:

En esta parte del relato comenzaron los indios a exprimir los limones secos de su lamentación. Gimoteaban.

—Sí, papacito, ahora ya no tenemos qué comer!

(El indio en tales situaciones no llora realmente. Se frota los ojos hasta irritarlos, hace que derrama lágrimas, i lanza gemidos; pero su real estado aflictivo no sino el del actor en tablas. Sólo busca mover a compasión al interlocutor. (Peralta, 1966, p. 125).

Entonces, “el exprimir los limones secos”³⁴ de la “mestiza” y de los “indios” está íntimamente ligado a la actuación que consiste en hacer brotar lágrimas para conmover a los oyentes, para hacer una situación más veraz.

³³ Del quechua kamayuh, “especialista, técnico, experto, facultativo, profesional; oficial perito.” (Calvo, 2009, p. 1701)

³⁴ Que literalmente significaría hacer brotar líquido de un objeto seco.

De acuerdo a la perspectiva compartida por el narrador y el protagonista Máximo Petronel, no existe una contradicción entre la monotonía y los espectáculos indígenas, estando los segundos caracterizados por lo primero. Por esta razón, la representación de la que hacen gala los personajes en los momentos cotidianos se explica en la medida en que su sentido artístico puede ser llevado a cabo sin ningún inconveniente tanto en los momentos de espectáculo como en los rutinarios.

Los otros espectáculos indígenas [sic] —en opinión del abogado—, monótonos, rutinarios i sencillos, que tienen por actores i espectadores a los mismos indios de la masa común, colman las ansias fandangueras, pero no quitan ni ponen nada al sentido artístico, esto es, a la capacidad emocional del aprehender el sentido del arte. (Peralta, 1966, p. 51).

Además, el actor y el espectador no se diferencian el uno del otro hasta el punto de que, cuando ambos se encuentran inactivos (o en receso) dentro de lo que se denomina “espectáculo indígena”, continúan adoptando las mismas costumbres (propias del alcoholismo) y los mismos gestos (derivados del consumo de coca): “Entre estancia i estancia se suceden los descansos i en cada descanso, la coca, la copa i la zafacoca de actores i espectadores” (Peralta, 1966, p. 53, subrayado nuestro).

En la específica situación de la madre de Máximo Petronel, vemos que la interdicción de Erasmo no basta para detener su fingido llanto, el cual queda representado a través de una interjección y exclamaciones: “Mi cabezoncito crecía flaquito. Quién no lo quería! Tus tías, tan huahuanis³⁵, se los disputaban. Uuh!, criatura más mimada no ha habido otra en Anyalo. [...] Habrá otro

³⁵ Del quechua wawani, “afecta {a criar niños}” (Calvo, 2009, p. 2429).

hombre más hereje que él? ¡Oh, Virgen purísima!” (Peralta, 1966, p. 32. Subrayado nuestro). En resumidas cuentas, queda demostrado que tanto el “indio” como la “mestiza” hacen uso del mismo tipo de recursos gestuales para lograr un efecto pragmático: modificar el estado emotivo de sus interlocutores en función de una finalidad. En este sentido, desde la perspectiva de la novela *Walaycho*, es la representación teatral cotidiana un recurso que podemos denominar “universal antropológico” en la medida que puede ser utilizado por todos los sujetos sin importar la etiqueta social que adopten³⁶.

De acuerdo a Bajtin (2000, p.33.) cada ser, es decir, el “yo” y el “otro”, ocupa un lugar que no puede ser ocupado por el otro; a dicho espacio lo denomina “exotopía”. Y a la capacidad de identificarse con el “otro”, de ponerse en su interior y vivenciar la realidad de acuerdo a su escala axiológica, le llama “empatía”. Dicha capacidad es factible gracias a lo que denominamos, junto a Arduini, “universal antropológico”. Hacemos uso de este concepto entendiéndolo como la práctica que es llevada a cabo por los varones y mujeres “en el sentido de que atañen a una característica específicamente humana” (Arduini, 1993, p. 11), sin ser determinante el grupo de clase, de étnia, de lengua, de género, etc. al que pertenecen quienes realizan las formas de pensamiento y/o de acción.

Es decir, los “universales antropológicos” solo pueden darse en la medida en que se comparten límites de tipo axiológico (valoración ética y estética) y de tipo físico (el antropomorfismo). En este sentido, de acuerdo a Tatiana

³⁶ Desde esta perspectiva, los animales también actúan.

Bubnova: “El cuerpo es la clave de la percepción espacial del “héroe” en cuanto otro.” (Bajtín, 2000, p. 20.)

Es en este sentido que hemos analizados el ejemplo que representa la segunda fase de aprendizaje teatral de Máximo: él, en tanto “miste”, hace uso del disimulo (logrado con los recursos gestuales) como los mismos “ramalistas” en tanto “comunes” (“indios”).

Ahora veremos cómo la vestimenta es otro recurso actoral. Los personajes “indios” o “cholos” dejan sus indumentarias cotidianas que los identifican como tales y se visten a manera de “mistes tradicionales”. En el contexto de una fiesta como la de la Virgen de la Candelaria³⁷, vemos que quienes dejan sus vestimentas cotidianas³⁸ son los viajeros y los llamados “campesinos”³⁹. Hombres y mujeres de ambos grupos dejan sus prendas para ponerse otras que corresponden a la de los “mistes tradicionales”⁴⁰ y que están conformadas, en el caso de los varones, por los “caucachos”⁴¹, ternos de casinete, sombreros de oveja o vicuña de Huamanga, Borsalinos de Arequipa.

³⁷ Sobre el carácter teatral de otra fiesta anyalina: la fiesta de carnestolendas en Anyalo es concebida por el narrador en términos de espectáculo taurino (Peralta, 1966), el cual es visto a su vez por los sujetos denominados “indios” en tanto espacio de actuación teatral en el cual todos los participantes humanos y animales (toros) están aderezados de elementos que poseen además un carácter funcional (Peralta, 1966). Es en este sentido que, por ejemplo, Doroteo Mallma, estando en el ruedo taurino, está provisto de su “*chumpi*” (especie de correa de franjas coloridas) al cual ajusta para que su pantalón no sea movido de su lugar por los ataques del toro, el que, a su vez, ha sido provisto por los jóvenes de espantajos cuya función es, por definición, provocar temor.

³⁸ “*Chchafpitos*”, “*ttekes*”, “sombrosos de diario sombreados de sudor”, “trajes de jerga recargados de suarda ovejuna i olor chotuno”.

³⁹ Es la primera y única vez que se utiliza esta denominación genérica para referirse a aquellos que laboran la tierra y que son los llamados “indios” y “cholos”.

⁴⁰ Ver la propuesta clasificatoria que realizamos en el tercer capítulo de este estudio.

⁴¹ Según el glosario de *Walaycho*, zapato tosco, duro, grueso.

Toda esta vestimenta (junto al habla del castellano) es la que, según la definición del glosario de la misma novela, permite a un personaje ser considerado “miste”: “Miste..... Gente blanca; mestizo o indio que habla castellano i viste a la europea” (Peralta, 1966, IV). Cuando los “indios” y “cholos” se disfrazan, son considerados por el narrador como “bulliciosos protagonistas [junto a los negrillos, las *chchunchinas*, las pausinas, los bayeteros] de la fiesta, satíricos de profesión, representando papeles determinados, convierten en escenarios calles, patios i plazas” (Peralta, 1966, p. 88. Subrayado nuestro). Sabemos entonces que todos los puebleros tienen la oportunidad de representar un papel y es con esta actitud actoral que asumen la apariencia de “mistes”, los cuales se caracterizan por ser libidinosos como todos aquellos mistes que van detrás de la moza del barrio de Pumataambo, Zelmira Puma (Peralta, 1966). Es en este sentido que todos aquellos personajes que bailan en honor a la Virgen de la Candelaria tienen como principal motor el espíritu satírico (los “negrillos” exhiben la desnudez de su piel oscura, las “*chchunchinas*” atraen con sus eróticas contorsiones, las “pausinas” son las “mujeres calenturientas” y los “bayeteros” hacen, cantando, referencia al acto reproductivo por el cual ellos existen): “El día siguiente fue día de la Candelaria. // Fiesta de la sátira. Fiesta ingenjada por algún cura obsedido por la idea de demostrar la universidad de la primera verdad teologal: la fe católica” (Peralta, 1966, p. 88. Subrayado nuestro).

Otro caso de apropiación de vestimentas de los “mistes” es el de los “cholos” anyalinos que regresan de Lima. La cholificación de estos personajes pasa por dos fases: la primera consiste en ser sirvientes de los “mistes”, asimilando los valores positivos (inofensivos y coadyuvantes del orden

establecido) de sus amos; y la segunda, en radicar en la capital de Lima pervirtiéndose con todos los vicios existentes y por haber. Es esta última situación la que describe Máximo Petronel conversando con otros “mistes reformistas”:

Máximo retomó el hilo de su discurso:

—Cruzados de brazos, con la tisis cada vez más galopante, los ternitos de casimir que se les chorrean del cuerpo, los cuellos i corbatas —insignias que caracterizan a los mistes— que se les deshilachan, impotentes, se envenenan de envidia i de odio tremendos. No les cabe en la cabeza cómo los mistes tradicionales pueden prosperar i conservar sus comodidades aldeanas. Antes de darse por derrotados i muy metidos en sopa pretenden conchabarse con las hijas de los mistes a fin de solventar su situación económica; pero las mestizas se defienden de la peste blanca i de otras enfermedades vergonzantes que traen de la gran urbe aquellos pretendientes interesados. Desesperados entonces deben escoger entre la del escorpión exasperado i las de Villadiego derrotado. Pero no optan por ninguno de los dos términos del dilema.

—I ahí los tienen ustedes hechos unos *uqumaris*, agachados, mirando de soslayo —afirma don Justo Pastor. (Peralta, 1966, p. 366).

La estadía en la capital les permite acceder con una enorme facilidad al conjunto prendas de vestir de las cuales los “mistes” reclaman la exclusividad. Además, su paso por Lima les concede la oportunidad de aprender y perfeccionar su castellano. Con la ropa y el idioma, los “cholos” se convierten en “mistes”, pero solamente a un nivel superficial, es por ello que el narrador los llama “mistes advenedizos”; es decir, sujetos que pretenden con la poca fortuna que han conseguido establecerse en una alta condición social. Estos “mistes advenedizos” no contribuyen en el mantenimiento de la economía de Anyalo como bien hacen los auténticos “mistes.

He aquí un ejemplo de cómo en la performance los “mistes” unen sus prendas distintivas con su poder económico para el mantenimiento del ciclo de fiestas del distrito de Anyalo:

La “adorno” señora Nicasia de Navarro, bailando i alentando a sus huestes, no cabía en su pellejo. Estaba más feliz que su esposa [sic] don Daniel, quien, ya propasado en bebidas espirituosas, apenas se tenía en pie, pero bailoteaba todavía. Doña Nicasia decía:

—¡Ah, mozos de Kollana! ¡*Supaypa wachaskan runaquna!*⁴² ¡*Joigooo!*

Con el mantón echado sobre un hombro, el sombrero de pita ladeado, su blusa larga a modo de camión i sus polleras más largas aún, cubriendo los pies, se bamboleaba la “adorno” blandiendo una botella de cañazo i cantando el mismo estribillo:

—Ay taytallay, señorllay, señorllay, taytallay;

Te pido tu bendición, señorllay, ay taytallay⁴³. (Peralta, 1966, p. 349).

No solamente es el vestir de forma correcta y el poseer un poder económico, sino también el establecerse como líder de los grupos que componen a la comunidad. Es así que, en el fragmento citado por nosotros, se nos dice que Nicasia de Navarro estaba “bailando y alentando a sus huestes”. Por eso ella toma su condición de señora (*apu*) que ejerce la representatividad social en su comunidad.

Para demostrar que tanto los “indios” como los “cholos” y los “mistes” están sujetos a las mismas limitaciones que les impiden llevar a cabo una escenificación, mostraremos dos casos específicos en los que los personajes preparan sus respectivos discursos para recitarlos; es decir, para llevarlos a cabo en una performance. El primero de ellos es el del cura de Anyalo apellidado Gayoso quien, en su condición de “cholo”, ensaya un sermón de cuaresma (Peralta, 1966); el segundo es el del protagonista Máximo Petronel quien, en su condición de “miste”, medita sus reproches para recitarlos a su amada Luisa Valles (Peralta, 1966). Por el narrador nos enteramos que la

⁴² En la versión normalizada del quechua: *supaypa wačasqan runakuna*.

⁴³ A estos vocativos les falta la tilde: *taytañáy*, *siñurñáy*.

puesta en escena del sermón religioso no es llevada a cabo (a causa de los conflictos generados por los “cholos” ramalistas) y que tampoco Máximo Petronel llega a comunicar a Luisa Valles sus reproches a causa de que esta, luego de estar confinada en la hacienda de “Wayna-qqucho” [wayna k’uchu, o rincón para los mozalbetes], cae en las manos de su violador, el “cholo” Pedro Willqa [wĩlka].

En este capítulo hemos visto que la novela *Walaycho* se erige en tanto que pretende, usando distintas modalidades, participar del discurso histórico de Parinacochas [pariwana qučas] no bajo una actitud pasiva, sino todo lo contrario: evaluando, a través del uso de los nombres y apodos⁴⁴, los acontecimientos históricos de la provincia. Luego demostramos que la configuración del personaje protagonista Máximo se da a partir de su aprendizaje teatral, el cual implica el dominio de una serie de recursos actorales —por ejemplo, los gestuales—, de los cuales los “indios”, “cholos” y “mistes” se sirven sin distinción e incluso con las mismas limitaciones.

⁴⁴ Ántero Peralta tiene un breve estudio sobre los apodos que se les pone a los parinacochanos de acuerdo al pueblo del que proviene cada uno. Está publicado, según Curié (1946), en el número 13-14 la *Revista Sasara* bajo el título “La hermenéutica de ciertos apodos”.

CAPÍTULO 3

HISTORICIDAD DEL TÉRMINO “MISTE” EN *WALAYCHO*

Después de mostrar cuáles son las estrategias que usa *Walaycho* para anclarse en la historia, veremos las definiciones que se tejen en torno al concepto de “miste”, que la crítica literaria asume como estático y que en la novela analizada por nosotros se manifiesta totalmente dinámico, pudiendo su devenir ser periodizado hasta en tres etapas. La existencia de cada una de dichas etapas no cancela automáticamente la existencia de cualquiera de las otras: las tres pueden coexistir en un mismo tiempo y espacio permitiendo la estabilidad de un orden social.

3.1. DEFINICIONES SOBRE EL TÉRMINO “MISTI”

La más reciente definición sobre el término “misti” de la que se dispone es la que nos proporciona Landeo:

El blanco *wiraqucha*⁴⁵ o *misti*, por pertenecer a una cultura distinta, no puede ostentar la categoría *runa*; por consiguiente, es un *mana runa*. No rinde culto a los dioses tutelares andinos. No *chaccha coca* ni habla *runasimi*. No participa en los cabildos. Tampoco trabaja la tierra con sus propias manos. [...] Entre el *runa* y el *wiraqucha* —mejor aún, entre el ayllu y la ciudad— las relaciones siempre han sido tensionales. El binomio *wiraqucha*-ciudad, a través de una serie de mecanismos de dominación, ha pretendido vulnerar la armonía cósmica del mundo andino. (Landeo, 2014, pp. 81-82).

⁴⁵ Se escribe *wiraquča* en nuestra lengua general.

En *Walaycho*, los “mistis”⁴⁶ sí hablan quechua: Máximo Petronel se dirige a los “indios”, “cholos” y “mistes” en runasimi cuando se trata de debatir asuntos propios de la comunidad y Nicasia de Navarro se expresa en quechua en tanto cargonte⁴⁷ durante la fiesta del Señor de la Exaltación.

Respecto al consumo de coca, sabemos que en *Walaycho* dicho producto no es exclusivamente consumido por los “indios”, sino también por los “cholos” y los “mistes” cuando están como espectadores de, por ejemplo, algún espectáculo o cuando se encuentran participando de una ceremonia. Es así que, en la faena de reparación del puente “Mekwa”⁴⁸, el gobernador, el alcalde municipal y los jueces de paz, los tenientes gobernadores y sus respectivos varantes (todos los cuales son “indios”, “mistes” o “cholos” y necesariamente, contra la afirmación de Landeo, participan todos juntos en el cabildo):

[...] han estrenado sendas *lliqllas* vistosas de tejido negro i franjas de varios tonos, amén de cintas labradas en sus bordes, i han estrenado igualmente *pisqas* hermosas, primorosamente tejidas i recamadas de figuras abracadabrantas, para recibir la coca de los “capitanes” del puente. Dichas insignias dan honra i prez a las autoridades i autoridad moral sobre los “comunes”. (Peralta, 1966, p. 45. Subrayado nuestro).

O como cuando los anyalinos, sin distinción alguna, están contemplando la competencia de danzantes: “Entre estancia i estancia se suceden los

⁴⁶ La denominación alternativa que se utiliza en *Walaycho* es “miste” como lo es “ayne” para “ayni”.

⁴⁷ Se llama “cargonte” a la persona que es responsable de organizar una fiesta y de afrontar los gastos para que aquella se lleve a cabo.

⁴⁸ Dicho nombre es la inversión de “Huacme”, nombre del puente oyolino. Viene de la voz quechua wakmi, aquél es.

descansos i en cada descanso, la coca, la copa i la zafacoca de actores i espectadores” (Peralta, 1966, p. 53. Subrayado nuestro).

Los “mistes” sí rinden culto a los dioses tutelares andinos. Según el narrador, “los indios creen que la [divinidad] Santa Cruz es del género masculino” (Peralta, 1966, p. 55). De la misma manera que los indios, el autor, que según Landa (1997?) comparte la misma escala valorativa que Máximo Petronel, atribuye a esa divinidad el género masculino al utilizar el término “*tayta*” (“señor”) en el título “Santa Cruz Tayta”. El mismo tipo de religiosidad orientada hacia los seres de origen no cristiano la comparte el “miste” Manuco Martínez quien, según cuenta él, se topa con un grupo de ánimas, de las cuales, con sólo oír de su existencia, Máximo también se asusta profundamente. Es así que el miste puede ser considerado un indio más⁴⁹, como sucede cuando Federico Meza se refiere a Máximo Petronel diciendo que “los indios de Anyalo son muy buenos banderilleros” (Peralta, 1966, p. 191), o como cuando los orkopata [urqu pata] se refieren al autor de la novela *Walaycho* llamándolo “indígena” en el número XXV del *Boletín Titikaka*. Además vemos que Máximo, “miste” por excelencia, al desplegar su análisis lingüístico, evidencia su respeto por el gran nevado (“*apu*”) “Coropuna”⁵⁰:

Esos moscones que estos muchachos está asando en la tostadera producen humo i sahúman la cocina. De ahí su nombre: *kompuna*, cuya desinencia *puna*

⁴⁹ De hecho, la definición que nos proporciona el glosario de *Walaycho* sobre el término “miste” es la siguiente: “Gente blanca; mestizo o indio que habla castellano i viste a la europea” (Peralta, 1966, p. IV. Subrayado nuestro).

⁵⁰ Quru puna, es decir, de meseta corta, pequeña, la cual pertenece al volcán que lleva ese nombre quechua, el más alto del Perú con 6425 m.s.n.m.

nada tiene que ver con el páramo frío de los Andes. De ahí también el nombre del gran *Coropuna* que, seguramente, como cerro protector, era objeto de sahumero i, al parecer, como volcán exhalaba humo. (Peralta, 1966, p. 319. Subrayado nuestro).

El “miste” de *Walaycho* sí trabaja la tierra con sus propias manos:

Las estacas de madera rascan la tierra distraídamente, haciendo saltar patatas en tropel como ovejas soltadas del redil. Don Samuel [“miste”], hombre de mediana estatura, con el sombrero de paja calado hasta las cejas, que también escarba, se para de trecho en trecho para excitar a los maulas (Peralta, 1966, p. 60. Subrayado nuestro).

Incluso aparece la “misteada” como un ejemplo para la “indiada” en la práctica del “ayne”⁵¹. Este es el caso del mismo Samuel Villagarcía que invita a los Petronel, Málaga y Zapata para que sean sus “aynes”: “—Ver para creer — cortó la discusión iniciada don Samuel Villagarcía—. Ya saben que mañana estoy de siembra en Añauso. Quedan todos comprometidos, como aynes. Si alguno de ustedes falta, me resiento” (Peralta, 1966, p. 311).

La definición de “misti” propuesta por Landeo resulta un verdadero despropósito cuando pretende asumir que “[e]ntre el runa y el wiraqucha — mejor aún, entre el ayllu y la ciudad— las relaciones siempre han sido tensionales” (2014, p. 81). En *Walaycho*, los “mistes” y los “indios” trabajan “comunalmente” siempre buscando mantener el crecimiento sostenible del distrito de Anyalo. Ejemplo del vínculo armónico entre “mistes” e “indios” son las faenas comunales con las cuales reparan el puente de “Mekwa” a donde, apersonándose “[l]os “mistes” a caballo i los indios “a pata limpia”, a discreción i paso de vencedores, han marchado al trabajo cuando el sol comenzaba a

⁵¹ De acuerdo al glosario, el significado de “ayne” [ayni] es “[p]eón voluntario que trabaja gratuitamente para otro, con la seguridad de que este ha de corresponderle en igual forma. Hago para que hagas. Hoy por mí, mañana por ti.” (Peralta, 1966, p. I).

asentar con fuerza sobre los caminos rijosos i polvorientos del distrito” (Peralta, 1966, p. 41).

De acuerdo al diccionario de Jesús Lira al término “misti” le corresponden las siguientes significaciones:

MÍSTI, m. Pan plano de forma circular, así denominado en el Cuzco.
 MÍSTI, adj. M. Dícese a toda persona que no es de la inkayka, denominándose a blancos, mulatos, cholos, gringos y otros tipos, que no participan de la sangre india.
 MÍSTI, m. Volcán de Arkkhépa, que se alza a 5.850 m. sobre el mar. Es tan bello como de nuestros andes.
 MISTÍYAY, v. n. volverse mestizo, amestizarse. Dar trato de *místi*, al que no lo es, o al que pretende serlo. (Lira, 1941, p. 661).

A partir de lo que nos dice la primera acepción que acabamos de citar, reparamos en que la “forma circular” que tiene el pan denominado “misti” se asemeja a la forma circular casi perfecta del volcán Misti (Peralta, 1977). Esta capacidad que tiene el volcán Misti de transferir su nombre a otros seres con los que comparte las mismas cualidades toma relevancia cuando consideramos que el volcán Misti y los “mistes” de Anyalo llevan, de acuerdo a Perroud y Chouvinc, la denominación de *apu*: “gran nevado” (1970, p. 11), en el caso del primero, y “rico” (1970, p. 11), en el de los segundos. Es así que el “miste” o “misti”, en tanto señor rico, está bajo la responsabilidad de mantener el orden económico y social de la comunidad a la cual pertenece. En este sentido, el narrador comenta sobre el “miste” más respetado de Anyalo cuya función es organizar la vida de su pueblo:

El brillo de su calva i la nobleza de su expresión autoritaria de patriarca del pueblo se impusieron por unos instantes. Hombre acostumbrado al respeto de todos —puesto que había sido muchas veces gobernador, alcalde municipal, juez de paz, etc., i había pasado todos los cargos religiosos—, se irguió con la arrogancia que le permitió su endeble musculatura.

Por lo explicado, consideramos que el término “miste” designa a un conjunto de funciones y características prehispánicas. Siendo así, lo “miste” es

una pieza fundamental en la organización de los tres ayllus cuyos nombres son, respectivamente, Kollana, Achumani y Pumatambo, los cuales conforma el distrito de Anyalo.

Lo “incaico” resulta, en la segunda acepción ya citada, excluido de lo “misti”, mientras que para Peralta (1977) es sinónimo de lo indígena y actúa como denominación que abarca a todas las razas “aborígenes” del Perú, incluyendo el caso del “indio” quechua; el cual, según Peralta (1966), puede llegar a personificarse en el sujeto denominado “miste” o “misti”. Es decir, para Peralta (1966), lo “miste” no está en contradicción con lo “indio”. Esto posibilita que en *Walaycho* personajes de apellido no-hispano, como Wamani o Lanche [lanchi], o de fisonomía casi cien por ciento “indígena”, como los Málaga, ostenten la denominación de “miste”.

3.2. LOS “MISTES” DE WALAYCHO

El narrador omnisciente utiliza el término “miste” siempre en entrecomillado y lo hace en la medida que las comillas indican una etiqueta cuya adjudicación depende de criterios que son relativos: en varias ocasiones trata de definir dicho término en relación al uso de los recursos actorales de los que puedan echar mano los personajes como cuando en la fiesta de la Candelaria⁵² los “indios” se disfrazan de “cholos” o de “mistes” al adoptar un tipo específico de vestimenta.

⁵² Fiesta analizada en el apartado 2.2.2.

El contexto en el que el concepto “miste” se desenvuelve es el de una crisis social propiciada por el intento de una facción de “indios”, “cholos” y “mistes tradicionales” de apropiarse de las tierras de los “mistes reformistas”. Es en este contexto, perteneciente a una misma historia⁵³, que las distintas variantes históricas de dicho concepto interactúan.

En *Walaycho*, interactúan tres tipos de “mistes”, cada uno de los cuales se define en relación a un momento histórico determinado: nosotros hemos denominado al primero de ellos “miste tahuantinsuyano”, al segundo “miste tradicional” y al tercero “miste reformista”.

El “miste tradicional” posee ciertas características distintivas como el saber tocar la guitarra y el practicar la equitación, ambos ejercicios vinculados a lo hispánico, específicamente a lo andaluz. En este caso, la denominación está al margen del aspecto fisonómico, pues puede aplicarse sin inconvenientes al llamado “indio blanco” o al “miste cobrizo” (el primero de porte señorial y el segundo de pinta andaluza), siempre y cuando no haya memoria de que alguno de ellos haya tenido como antecesor a un sujeto de sangre “india”.

El “miste reformista” se caracteriza por introducir en Anyalo una economía acumulativa basada en el mercantilismo⁵⁴ a partir del comercio de lana o la crianza de ganado vacuno. Dentro de este grupo pueden estar los sujetos de

⁵³ También la tradición oral, la historia nacional peruana, la historia regional parinacochana y las noticias periodísticas narran el levantamiento sucedido en el pueblo de Oyolo.

⁵⁴ “Sistema económico que atiende en primer término al desarrollo del comercio, principalmente al de exportación, y considera la posesión de metales preciosos como signo característico de riqueza” (Real Academia Española, 1966, p.1010).

sangre india, como Nicasio Málaga, “indio apenas agraciado con algunas gotas de sangre española” (Peralta, 1966, p. 47).

El “miste tahuantinsuyano” o indígena está representado por el “miste” Lanche⁵⁵, quien se caracteriza por saber tañer el tambor, instrumento de “indios”. Hace su aparición cuando “mistes” e “indios” necesitan ir a reparar de manera comunal el puente de “Mekwa”:

Pocos momentos después [del anuncio de la trompeta] el tambor de “miste Lanche i la quena del *wekte* Lonasco han recorrido las calles, por repetidas veces, insistiendo en el anuncio de que al día siguiente será la fiesta del puente de Mekwa. (Peralta, 1966, p. 41).

El apellido Lanche [lanchi] es de origen no hispano. Este personaje está tocando un tambor en compañía de otro sujeto llamado “wekte” [wihti] Lonasco. Ambos están encargados de participar en el ciclo de actividades comunales de carácter urbanístico (como el arreglo de puentes y caminos), garantizando su cumplimiento. Por el origen de su apellido y por no estar sanguíneamente vinculado a los otros “mistes”, Lanche [lanchi] sería un sujeto “indio” que ha obtenido el apelativo de “miste” en virtud a la definición prehispánica, evidenciada a partir de Lira (1941), de sujeto encargado de organizar la vida social de su comunidad. A lo que nos estamos refiriendo en suma es a un momento histórico representado en *Walaycho* en el que los indios, con toda naturalidad, eran “mistes” sin estar en confrontación con otros indios, pues ambos tenían sangre y costumbres sin contacto con lo hispánico, costumbres bajo las cuales se debe incluir el concepto de “miste”. En este sentido, “miste” o

⁵⁵ Lanche es un término cuyo adscripción lingüística, según Fernández (2013), no se puede determinar, pero que corresponde al “*Rumilanche*” (Lanche de Piedra), árbol sagrado venerado por los cañaris de Lambayeque en la actualidad y aun durante el siglo XV.

“misti” ya no es simplemente una abreviación del vocablo “mestizo”, sino que estaría vinculada al sustrato lingüístico no-hispánico.

Debemos señalar la importancia de la reparación del puente y del camino que unió el Tahuantinsuyo. Dicho mantenimiento parte de una tradición sustentada musicalmente por los dos personajes en cuestión. Se resalta el carácter comunal de la obra: “Es obligación de todos trabajar en una obra pública para el bien de todos” (Peralta, 1966, p. 41) y también se sugiere su vinculación con lo antiquísimo tahuantinsuyano: “Los durmientes longitudinales de eucalipto, gruesos i casi insensible a la acción del tiempo, han demostrado estar tan frescos como el día –de hace cuatro años- en que fueron colocados” (Peralta, 1966, p. 41. Subrayado nuestro). En la siguiente cita, vemos con mayor contundencia que el mantenimiento de las ceremonias que se deben al “miste” Lanche [lanchi] y al “wekte” [wihti] Lonasco se remontan a lo prehispanico:

Desde la época en que cesaron las lluvias había quedado sin reparar el camino de Chiwsa. No por ser de piedra azulena, gastado por el trajineo de los siglos, era invulnerable aquella vía limpia de los Incas. Se había atorado de galgas i barro en varios puntos. Había que limpiarlo, pues. (Peralta, 1966, p. 383).

Además, reparemos en que el narrador no llama al personaje “el ‘miste’ Lanche”, sino “miste Lanche”; es decir, la nominación de “miste” está adherida, en tanto epíteto, al apellido, lo cual nos hace pensar que se trata de una fosilización de la palabra “miste”.

El apellido Lanche es de origen no hispano. Proviene de la voz “lanchi”; cuyo significado⁴⁴ es “débil, sin fuerzas”. En la novela Lanche no es un apellido que sea compartido por ningún otro de los “mistes tradicionales” de Anyalo. Esto da al personaje “miste” Lanche una característica residual que lo excluye del estatus de poder y de prestigio propios del “miste tradicional” y el “miste reformista”. Por su parte, su pareja musical, el *wekte* [wihti] Lonasco, comparte su apellido o nombre con uno de los sirvientes “indios” o “cholos” de Justo Pastor, abuelo de Máximo Petronel⁵⁷. Este hecho nos permite plantear la idea según la cual el “miste” Lanche tiene una relación con los “indios” desprovista de cualquier conato de conflictividad. Esta idea se ve reforzada cuando el “miste” Lanche, acompañado del “*wekte*” [wihti] Lonasco, se encuentra junto a los “indios” comuneros sin la presencia de ningún otro “miste”: “Los comuneros de los tres barrios trabajaron de consuno aquel día. Acabada la faena, merendaron todos, como de costumbre, al son de la quena del *wekte* [wihti] Lonasco i de la “caja” de miste Lanche” (Peralta, 1966, p. 383).

Vemos también que el “miste” Lanche [lanchi]y el “*wekte*” [wihti] Lonasco, al participar con su música de las ceremonias de reparación del camino tahuantinsuyano de “Chiwsa”, no encuentran punto de compatibilidad respecto a los planes levantiscos de los “ramalistas”, cuyo integrante Luciano Reata “se puso a bailar una *kachwa* que no pudo acompañarle la musiquita faenera de

⁴⁴ Está información, que no se encuentra registrada en los diccionarios quechuas consultados, corresponde al uso de los quechuahablantes de Lares, distrito de la provincia de Urubamba, en Cusco.

⁵⁷ Justo Pastor grita: “¡Agripino, Simuncha, Saturno, Marcelo, Ciprián, Lonasco! ¡Miren esos caballos! Las alforjas por los suelos!” (Peralta, 1966, p. 402. Subrayado nuestro).

Lanche y Lonasco” (Peralta, 1966, p. 384). Es en este sentido que el “miste” Lonasco no lleva ningún tipo de participación en el levantamiento sangriento que tuvo por blanco a los “mistes reformistas”.

Como vemos, la historicidad de los “mistes” se divide en tres etapas. La primera, la de las viejas costumbres del Tahuantinsuyo, en la cual ellos utilizaban de los “aynes”⁵⁸; etapa ejemplificada por el “miste” Lanche [lanchi] y el “*wekte*” [wihti] Lonasco. La segunda, en la cual los “mistes tradicionales” basan su identidad en un abolengo sin participación de la sangre “india”. Y la tercera, la del “miste reformista”, el cual comienza a introducir las bases de la sociedad burguesa-capitalista haciendo uso del sistema de “minkkas” [mink’a] —es decir, el trabajo a jornal⁵⁹— para aprovechar la mano de obra del “indio” y del “cholo”. Esta tercera etapa coincide con la aparición de las *raymas*⁶⁰, pagos que los indios hacen a sus cabecillas, en general “cholos”, para obtener beneficios judiciales. Los ramalistas (aquellos que recogen las *raymas* de los indios), son los “enemigos jurados de los “mistes” (Peralta, 1966, p. 34). Este dinero recolectado sirve para poner al sistema judicial a favor de los “ramalistas” e “indios” que buscan apropiarse de los terrenos de los “mistes”. La tercera etapa es originada y desarrollada el padre de Máximo Petronel (Emilio),

⁵⁸ Pluralización castellana de la voz quechua ayni. El plural de ayni en quechua es aynikuna.

⁵⁹ Los “mistes reformistas o burgueses” resemantizan el concepto convencional de “*minkay*” que es definido por Soto como “pedir ayuda en el trabajo o pedir cualquier otro favor” (2011, p. 100).

⁶⁰ Proviene de la voz quechua raymay, que significa podar, trasmochar. Metafóricamente es despojar a las personas (“mistes” o “indios”) de sus excedentes.

quien es el prototipo del “miste” reformista. Eloy Zapata, uno de los “mistes reformistas”, dice lo siguiente: “Si no es por el finau don Emilio no hay ganadería en Anyalo. El jué el primerito en hacer viajes al interior i trayer reses. El nos abrió los ojos” (Peralta, 1966, p. 397). Y es que Emilio Petronel fue quien inició el negocio de lanas, reses y cueros con las ciudades de Lima y Arequipa trayendo a Anyalo, su pueblo, mercaderías extranjeras. La decadencia del reformismo está representada por la locura de Máximo Petronel, la cual ya hemos analizado en el segundo capítulo.

La historicidad del “miste” no hace que la existencia de cada uno cancele automáticamente la anterior. En suma, de lo que se trata es de los tres “mistes” coexistiendo en un mismo tiempo y espacio, pero ocupando distintas categorizaciones sociales como lo “indio” o lo “cholo”.

CONCLUSIONES

1. Habiendo Ántero Peralta Vásquez bebido de las fuentes del vanguardismo regionalista de las décadas de 1920 y 1930 (la revista *Chirapu* y el *Boletín Titikaka* son muestras de ello), representa en *Walaycho* los elementos de la naturaleza (nuestro análisis se centra en el sol) con un tratamiento vanguardista que consiste en provocar sensación de velocidad y movimiento permanente, haciendo uso de las figuras retóricas de la personificación y la sinestesia. Luego, la óptica vanguardista cede paso a la racionalidad referencial según la cual el sol es tomado como un objeto pasible de cálculo que finalmente, al adoptarse la racionalidad mítica de inspiración tahuantinsuyana, se erige como elemento generador del orden de una totalidad, todo lo cual siempre es posible en la medida en que existe el buen “misti”. Inscibimos también a *Walaycho* dentro de la etapa posvanguardista peruana tanto por su fecha de publicación (1966) como por la representación de la caída total de la oligarquía andina en Parinachas; además hace uso de la estructura mítica y muestra la asimilación de la cultura de masas (periódicos y cine)
2. *Walaycho* evidencia estar construida desde una concepción teatral. Sus personajes están configurados a partir de la experiencia actoral (analizamos el caso del personaje principal Máximo Petronel), con la cual ellos, haciendo uso de diversos recursos como la gesticulación o el vestuario, entablan situaciones de competencia. Los personajes pueden hacer uso de los mismos recursos actorales sin importar la catalogación de la que pueden ser objeto (“cholo”, “miste” o “indio”), lo cual nos lleva a

denominar a la actuación para *Walaycho* como un “universal antropológico” en tanto praxis que no es exclusiva de un único estrato sociocultural y que sirve de base para evidenciar las similitudes de los personajes.

3. Demostramos que la novela estudiada tiene un sustrato muy fuerte de la historia de Parinacochas [pariwana qučas]. *Walaycho* es una novela que despliega una serie de modalidades para relacionarse críticamente con el discurso histórico de la provincia de Parinacochas [pariwana qučas]. Una de esas modalidades es el uso de la antítesis en la ficcionalización de personajes que participaron en la historia de Parinacochas [pariwana qučas]: la versión de la historia regional oficial de Parinacochas [pariwana qučas] sobre dichos personajes es cuestionada en la novela al conservar los mismos nombres y atribuírseles características opuestas a las consensuadas. La otra modalidad es la construcción de un discurso de anhelo colonial (a fin de acercarse lo más posible al orden tahuantinsuyano no-hispanizado) a partir de la atribución, por parte del narrador, de las características de la villa colonial de Pausa al distrito republicano de Oyolo (Anyalo). De esta manera evidenciamos la tensión entre historia y ficción a través del análisis de las figuras retóricas, por lo que la novela *Walaycho* puede ser concebida como un documento histórico
4. La crítica literaria más reciente asume el concepto de “miste” (o “misti”) desde una perspectiva atemporal y muy restringida al endilgarle exclusivamente características negativas. Demostramos con el estudio de *Walaycho* que el “misti” es un sujeto que participa positivamente en la

comunidad de Anyalo con un desarrollo sostenible de tipo agrario. Además, asumiendo una perspectiva histórica en la novela, demostramos que dicho concepto está representado en tres etapas de su desarrollo: la tahuantinsuyana (sostenimiento de los ciclos rituales), la tradicional (sostenida por la explotación agrícola) y la reformista (espíritu capitalista burgués). Si bien el autor tiene una fuerte empatía por los mistis reformistas, el desenlace de la novela propone el triunfo del miste tradicional (el cual está conformado por casi la mayoría del grupo de ramalistas bajo el denominativo de “cholo”). Las características que componen lo “misti” en cada uno de los tres tiempos detectados cambian, se re-definen a través de la historia de la novela. Es así que tenemos: el “miste tahuantinsuyano”, el “miste tradicional” y el “miste reformista”.

5. Como resultado del análisis lexicográfico e intratextual de *Walaycho*, concluimos que el sustrato semántico del término “miste”, representado en esta novela, se refiere al sujeto de poder que tiene la obligación de mantener el orden socioeconómico de su comunidad. En consecuencia, el “misti” (o “miste”) no representa un negativo sino a un agente necesario para garantizar la estabilidad de los tres ayllus del distrito de Anyalo.

BIBLIOGRAFÍA

1. PRIMARIA

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (1986). *Obras Completas* (tomo II, décimo octava edición, segunda reimpresión). Madrid: Aguilar.

PERALTA VÁSQUEZ, Ántero (1927). "Indoamericanismo estético", en *Boletín Titikaka* (14), septiembre.

PERALTA VÁSQUEZ, Ántero (1928a). "Amor de indio", en *Amauta* (11), enero, p. 29.

PERALTA VÁSQUEZ, Ántero (1928b). "El indio no es panteísta", en *Amauta* (15), mayo-junio, p. 29.

PERALTA VÁSQUEZ, Ántero (1928c). "Paisaje sediento [en Nazca]", en *Boletín Titikaka* (25), diciembre.

PERALTA VÁSQUEZ, Ántero (1945). *La democracia en América* (conferencia). Arequipa: Ampuero.

PERALTA VÁSQUEZ, Ántero (1964). "Veta Filosófica en el Pensamiento Inca", en *Humanidades* (2), julio-diciembre, pp. 2-101.

PERALTA VÁSQUEZ, Ántero (1966). *Walaycho*. Arequipa: Cuzzi y Cía.

PERALTA VÁSQUEZ, Ántero (1977). *La faz oculta de Arequipa*. Arequipa: Universitaria.

GALLEGOS, Manuel (1934). *Flechero satírico* (prólogo de Ántero Peralta Vásquez). Arequipa: Portugal.

2. SECUNDARIA

ALBALADEJO, Tomás (1991). *Retórica*. Madrid: Síntesis.

ARDUINI, Stefano (1993). "La figura retórica como universal antropológico de la expresión", en *Castilla: Estudios de literatura* (18), pp. 7-18.

ARDUINI, Stefano (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

BAJTIN, Mijaíl (2000). *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. Prólogo de Tatiana Bubnova. México: Taurus.

- BAUDELAIRE, Charles (s/f). *Les fleurs du mal*. Bruxelles: Saint-Germain.
- BEIGEL, Fernanda (2006). *La epopeya de una generación de una revista: las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Buenos Aires: Biblos.
- BONET, Antonio, coord. (1983). *El surrealismo*. Madrid: Cátedra.
- BUENO, Raúl (2010). *Promesa y descontento de la modernidad: estudios literarios y culturales en América Latina*. Lima: Universidad Ricardo Palma / Universitaria.
- CALVO PÉREZ, Julio (2009). *Nuevo diccionario, español-quechua / quechua español*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- CENTRO DE COLABORACIÓN PEDAGÓGICA PROVINCIAL (1950). *Monografía de la provincia de Parinacochas* (tomo I). Coracora: Magisterio Primario Parinacochano.
- CENTRO DE COLABORACIÓN PEDAGÓGICA PROVINCIAL (1951). *Monografía de la provincia de Parinacochas* (tomo II). Coracora: Magisterio Primario Parinacochano.
- CHOQUE, Dagoberto (s/f). *Mercado interno, burguesía y sociedad civil Coracora-Chala-Lima (1900-1950)*, 6 de marzo de 2014, <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Choque.pdf>>.
- CURIÉ GALLEGOS, Luis (1946). *Periodismo en Parinacochas*. Lima: Cía de impr. y publicidad.
- CURIÉ GALLEGOS, Luis (1950). *La primera representación del Quijote en España y América se realizó en el pueblo de Pausa en el año 1607*. Lima: Escuela Nacional de Arte Escénico, Servicio de Difusión.
- DURSTON, Alan (2014). "Inocencio Mamani y el proyecto de una literatura indígena en quechua (Puno, Perú, década de 1920)", en *A contra-corriente* 11(3), pp. 218-247.
- FERNÁNDEZ ALVARADO, Julio César (2013). "La inmortalidad de los ancestros: plantas, dioses y filcas, en el norte del Perú", en *Rev. Tzhoeco* 5(2), pp. 163-181.
- GARCÍA SALAS, Adolfo (1941). *Dios y los hombres: novela-teatro*. Lima: El Competidor.
- GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA, Carlos (2004). *Para una periodización de la literatura peruana* (segunda edición). Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA, Carlos (2012). *Indagaciones Heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura*. Lima: Grupo Pakarina.

KAPSOLI, Wilfredo (1990). "Chirapu (1928): Literatura y política en el Perú", en C. Fell (dir.), *Le discours culturel dans les revues latino-américaines de l'entre-deux guerres, 1919-1939* Colección "Cahiers du CRICCAL" 4/5. París: Publications de la Sorbonne Nouvelle.

KAPSOLI, Wilfredo (1986.) *Literatura e historia del Perú*. Lima: Lumen.

LANDA, Ladislao (1997?). "Walaycho: testimonio de una época" (texto inédito). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

LANDEO MUÑOZ, Pablo (2014). *Categorías andinas para una aproximación al willakuy*. Lima: Fondo Editorial de la Asamblea de Rectores.

LAUER, Mirko, comp. (2001). *La polémica del vanguardismo: 1916-1928*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

LIRA, Jesús (1941). *Diccionario Kkichuwa-Español*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago (2004). "Modos de racionalidad en *Todas las sangres*", en *Arguedas y el Perú de hoy*. Lima: Sur (recuperado de <http://www.casasur.org/index.php?fp_verpub=true&idpub=160>, 15 de febrero de 2015, 12:00 h).

MARTÍNEZ PARRA, Reynaldo (1985). *Paremiología quechua (área de Parinacochas y Chaviña)*. Edición bilingüe. Lima: Talleres Gráficos Arteaga.

MARX, Carlos [y] ENGELS, Federico (1951). *Obras escogidas*. Moscú: Ediciones en lenguas extranjeras.

MIRÓ QUESADA, Aurelio (1948). *Cervantes y el Perú*, 6 de enero, 06:00 h, <http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/peru/miro.htm>.

MIRÓ QUESADA, Aurelio (1962). *Don Quijote en la fiesta de Pausa*, , 6 de enero, 06:00 h, <http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/peru/miro02.htm#npas>.

OYARCE CRUZ, Jacqueline (2007). *Orígenes del periodismo radial en el Perú I: Arequipa, Cusco, Moquegua, Tacna y Puno*. Lima: Universidad de San Martín de Porres / Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación / Instituto de Investigaciones.

PERALTA, Alejandro (2006). *El Ande / Kollao* (presentación de Luis Fernando Chueca). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

PERROUD, Pedro Clemente [y] CHOUVENC, Juan María (1970). *Diccionario Castellano Kechwa Kechwa Castellano. Dialecto de Ayacucho*. Lima: Iberia.

PÖPPEL, Hubert [y] GOMES, Miguel (2008). *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias: Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela*. Madrid: Iberoamericana.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. (vigésimo segunda edición). España: Espasa.

REY, Alain, dir. (1998). *Le Robert Micro*. París: Dictionnaires Le Robert.

SOTO RUÍZ, Clodoaldo (2011). *Runasimi-Kastillanu-Inlis llamkaymanaq qullqa. Ayakuchu-Chanka I rakta. Quechua-Spanish-English functional dictionary Ayacucho-Chanka Vol I. Diccionario funcional quechua-castellano-inglés Ayacucho-Chanka Vol I*. Lima: Lluvia (recuperado de <<http://www.clacs.illinois.edu/quechua/documents/QuechuaDicc.pdf>>).

SOTO, Roy (2005). *Ántero Peralta en la historia de Arequipa*. Arequipa: Municipio Provincial de Arequipa.

TERÁN MORVELI, Jorge (2008). *¿Desde dónde hablar? Dinámicas oralidad-escritura*. Lima: Andes Books.

TORD, Luis Enrique (1978). *El indio en los ensayistas peruanos 1848-1948*. Lima: Editoriales Unidas.

UNRUH, Vicky (2006). *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America: Intervening Acts. United States of America*. Texas: University of Texas Press.

VARALLANOS, José (1962) *El cholo y el Perú. Introducción al estudio sociológico de un hombre y un pueblo mestizos y su destino cultural*. Buenos Aires: Imprenta López.

VICH, Cynthia (2000). *Indigenismo de vanguardia en el Perú: Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ZEVALLLOS AGUILAR, Ulises Juan (2002). *Indigenismo y Nación. Los retos a la representación a la subalternidad aymara y quechua en el "Boletín Titikaka" (1926-1930)*. Lima: IFEA.

Pampeña arequipeña (s/f), 6 de marzo de 2014, <<http://linda-arequipa.com/el-arte-en-arequipa/danzas-de-arequipa/pampena-arequipena/>>.

Relación de las fiestas que se celebraron en la Corte de Pausa por la nueva de Prouiymiento de Virrey en la persona del Marqués de Montes claros, cuyo grande Aficionado es el Corrgr. deste partido que las hizo y fue el mantenedor de una sortija celebrada con tanta magd. y pompa que a dado motivo a no dejar en silencio sus particularidades (1607). Centro Virtual Cervantes, 6 de enero de 2015, 06:30 h <http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/peru/relación_pausa.htm>.

ANEXOS

Anexo 1: carátula de *Walaycho*



Anexo 2: los carnavales de Anyalo



Anexo 3: el sueño de Zelmira Puma



Un sueño de Zelmicha