

# La fuerza de los caminos sonoros: caminata y música en Qoyllurit'i

Zoila Mendoza

## RESUMEN

*En este trabajo exploro la relación intrínseca que existe para los pobladores del distrito de Pomacanchi, Cusco, entre el caminar al santuario del Señor de Qoyllurit'i y la música que los acompaña. Mi atención se centra en la relación con la melodía chakiri wayri y, en menor medida, con la del alawaru. En esta relación intrínseca entre música y camino se revela, por un lado, la primacía que para los pobladores andinos tiene la unidad de lo visual y lo auditivo en los procesos cognitivos. Por otro, al explorar esta relación en el contexto de la caminata, una tercera dimensión sensorial clave en dichos procesos cognitivos también aparece claramente. Se trata del sentido de la cinestesia o sensación del movimiento. En otras palabras, la unidad de lo visual, lo sonoro y el movimiento es lo que hace de la participación en la fiesta en honor al Señor de Qoyllurit'i una experiencia única e imborrable. La obvia primacía de la unidad de los tres sentidos en la experiencia de peregrinación de los pomacanchinos al Señor de Qoyllurit'i no es única o exclusiva de este contexto festivo o de este pueblo. Simplemente esta experiencia nos permite analizar más de cerca un fenómeno que creo extendido en los Andes.*

*Palabras clave:* peregrinación, Cusco, música, caminata, experiencia sensorial, procesos cognitivos, chakiri wayri, alawaru.

## **The Strength of the Sounding Paths: The Walk and Music in Qoyllurit'i**

### *SUMMARY*

*Here I explore the intrinsic relationship that for the people of the district of Pomacanchi (Cusco) exists between walking to the sanctuary of the Lord of Qoyllurit'i and the music that accompanies them. My attention focuses on the relationship with the chakiri wayri melody and to a lesser extent with that called alawaru. In this intrinsic relationship between music and the walk, on the one hand, the primacy of the unity of the visual and the auditory in the Andean cognitive processes reveals itself. On the other hand, in exploring this relationship in the context of the walk a third sensorial dimension key to such cognitive processes appears clearly. It is the sense of kinesthesia or sensation of movement. In other words. The unity of the visual, the auditory and the kinesthetic is what makes the participation in the fiesta of the Lord of Qoyllurit'i a unique and unforgettable experience. The obvious primacy of the unity of these three senses in the experience of pilgrimage of the people of Pomacanchi to the sanctuary of the Lord of Qoyllurit'i is not unique or exclusive of this festive context or of Pomacanchi. Simply, this experience allows us to analyze more closely a phenomenon that I believe to be spread in the Andes.*

*Key words:* Pilgrimage, Cusco, music, walk, sensorial experience, cognitive processes, *chakiri wayri*, *alawaru*.

«Nuestro conocimiento del mundo nos llega fundamentalmente a través de los sentidos y por lo tanto el valor que asignamos a nuestros diferentes sentidos influye profundamente la forma en que concebimos el mundo... [debemos] intentar entender [a otros grupos] a través de sus modelos sensoriales»

(Classen 1993: 5).

## INTRODUCCIÓN

La peregrinación al santuario del Señor de Qoyllurit'i, ubicado en la provincia de Quispicanchis, en el departamento del Cusco, abarca una serie de diversos eventos, facetas y experiencias para los que en ella participan. Sin embargo, al reunirse en el santuario,<sup>1</sup> tanto campesinos y pastores quechua hablantes que van caminando durante varios días desde sus pueblos como habitantes de grandes ciudades, cineastas, turistas, entre otros (que solo hacen el trayecto final de 8 km a pie o caballo) comparten por lo menos una experiencia de la que no pueden escapar. Mañana, tarde y noche todos ellos se encuentran inmersos en los sonidos de las múltiples versiones de la melodía que es el tema de la peregrinación: el *chakiri wayri* o *wayri ch'unchu*.<sup>2</sup> Si bien esta es la melodía que predomina, existe otra que también es omnipresente, ya sea en el santuario o en diferentes puntos del camino hacia él. Su nombre es el «alabado» o en su forma quechua «*alawaru*».

---

<sup>1</sup> Situado a unos 4800 msnm, en el valle de Sinak'ara, al pie del pico Qollqepunku, a 26 km al sur del nevado Ausangate.

<sup>2</sup> Como veremos más adelante, el nombre que se privilegia en Pomacanchi es *chakiri* o *chakiri wayri*, pero otras poblaciones le dan el nombre de *wayri ch'unchu* o simplemente *ch'unchu*. Véanse Allen (1988) y Sallnow (1987).

En este trabajo propongo una exploración inicial principalmente acerca de la relación intrínseca que existe para los pobladores de la comunidad de Pomacanchi<sup>3</sup> entre caminar al santuario (por tres días y dos noches a lo largo de 137 km) y la música que los acompaña. Mi atención se centrará en la relación con el *chakiri wayri* y con la música en general, pero también me ocuparé algo del *alawaru*. En esta relación intrínseca entre música y camino se revela un aspecto que, si no abundantemente estudiado en los Andes, sí ha sido ya señalado por algunos autores: la primacía que para los pobladores andinos tiene la unidad de lo visual y lo auditivo en los procesos cognitivos (véanse Classen 1996 y Harrison 1989).

Al explorar esta relación en el contexto de la caminata, una tercera dimensión sensorial clave en dichos procesos cognitivos también aparece claramente. Se trata del sentido de la cinestesia o sensación del movimiento. En otras palabras, la unidad de lo visual, lo sonoro y el movimiento es lo que hace de la participación en la fiesta en honor al Señor de Qoyllurit'i una experiencia única e imborrable. La obvia primacía de la unidad de dichos sentidos en la experiencia de peregrinación de los pomacanchinos al Señor de Qoyllurit'i no es única o exclusiva de este contexto festivo o de este pueblo. Simplemente esta experiencia nos permite analizar más de cerca un fenómeno que creo extendido en los Andes.

Este trabajo se ubica dentro de mi ya larga exploración de las fiestas, música y danzas en los Andes, viendo estas prácticas como claves en la generación de los principios sociales y culturales en las sociedades andinas (véanse, por ejemplo, Mendoza 2001 y 2006). En estos contextos, como he propuesto, conceptos e identidades son generados, recreados y disputados, proveyendo a los actores un espacio privilegiado para dicha dinámica acción. Sin embargo, mi actual investigación —en la cual se basa esta aproximación inicial— busca explorar nuevas dimensiones y dinámicas dentro de dichas formas públicas de expresión en dos sentidos. En primer lugar, a diferencia de mis trabajos previos, examino este tipo de prácticas en una población en la cual la lengua quechua es predominante.<sup>4</sup> Por otro lado, profundizo de una nueva manera en aspectos sensoriales de estas

---

<sup>3</sup> Pomacanchi es políticamente un distrito de la provincia de Acomayo y a la vez es reconocido como comunidad campesina.

<sup>4</sup> Los estimados del número de quechua hablantes en los países andinos varía entre 8 y 12 millones. King y Hornberger (2004), por ejemplo, anotan la cifra de 10 millones, a la vez que nos recuerdan que, a pesar de este número, el quechua está considerado en peligro de extinción por instituciones internacionales pertinentes (p. 1). En Pomacanchi, la población adulta y los niños en edad preescolar hablan sobre todo quechua, aunque tienen una comprensión y uso funcional del castellano. Si la edad supera los cincuenta años, la tendencia es más hacia el monolingüismo. Como en la mayoría de los Andes, en las escuelas y los

prácticas, aspectos que según creo son los que las proveen de la fuerza e importancia que tienen dichas prácticas en las sociedades andinas.

Si bien había participado con grupos de danzarinés en la fiesta del Señor de Qoyllurit'i en dos oportunidades (1989-1990)<sup>5</sup> antes de mi actual trabajo en Pomacanchi, mi atención y la de los danzantes con los que participé se centró en las actividades realizadas en el santuario, la principal de las cuales fue bailar en honor al Señor. La ejecución de una danza en el santuario en honor al Señor de Qoyllurit'i también es importante para los pomacanchinos. Pero lo que pude apreciar al hacer el camino a pie con ellos en 2006 y 2008, y gracias a una situación especial que se dio en 2007, es que para la gran mayoría de ellos es igualmente importante —y hasta más para algunos— hacer el recorrido a pie y con la música apropiada. Esta música no solo les genera vitalidad y otros sentimientos positivos (sobre los cuales trataré aquí) durante la caminata, sino que también les permite mediar de manera correcta los múltiples encuentros que tienen a lo largo del camino: con territorios fuera de su comunidad, con los lugares sagrados, con el sol a su salida, con otros grupos de peregrinos en el camino y, por supuesto, con el mismo Señor de Qoyllurit'i. Es más, me parece obvio que el tema del encuentro<sup>6</sup> es central a la fiesta del Señor de Qoyllurit'i y que los múltiples encuentros que se dan en esta celebración son mediados de manera esencial por las experiencias audiovisuales y cinestésicas que forman parte de ellos. Siguiendo, pues, con la idea del encuentro, comienzo mi exploración con el encuentro que según la tradición escrita y oral dio origen a este santuario.

## MARIANITO MAYTA Y EL NIÑO MANUELITO BAILAN *WAYRI CH'UNCHU*

Existen muchas versiones orales y escritas diferentes sobre el origen del culto al Señor de Qoyllurit'i. Las escritas varían desde la versión «oficial», registrada por

---

colegios secundarios en Pomacanchi la enseñanza es en castellano. Este mayor acceso a la educación formal no fue una característica de las anteriores generaciones.

<sup>5</sup> Participé con danzarinés del distrito de San Jerónimo, en donde me encontraba realizando mi investigación de campo para mi tesis doctoral.

<sup>6</sup> Si bien en el contexto de Pomacanchi no he escuchado el uso del término *tinku*, me parece que conceptualmente podemos asociar los encuentros que se dan en la fiesta del Señor de Qoyllurit'i con este concepto básico andino que ha sido señalado por muchos autores como uno de los importantes principios socioculturales que rigen la cosmovisión andina (véanse por ejemplo Harrison 1989 y Allen 1988): la idea de que el encuentro y coexistencia de dos fuerzas o conceptos que son a la vez opuestos y complementarios estaría en la base misma de la generación de la vida humana y sociocultural.

la Iglesia católica en 1932 (Flores Lizana 1997; Sallnow 1987), hasta las múltiples versiones impresas que se venden en el santuario y en mercados de la región. Las orales, como es de esperarse, no solo varían de comunidad a comunidad sino también de narrador/a a narrador/a, incluso en el mismo pueblo. No intentaré aquí hacer un análisis de todos los aspectos que parecen centrales en varias versiones de la historia, sino más bien recalcar uno sobre el cual no se ha profundizado y que creo importante, no solo para el caso del que me ocupó sino para muchos de los grupos participantes en la fiesta. Se trata del hecho de que muchas versiones orales, incluyendo aquellas que he recogido en Pomacanchi, enfatizan al baile del *ch'unchu* como la principal interacción entre el niño Manuelito (Jesucristo de niño) y el niño pastor, Marianito Mayta, a quien se le apareció.

En forma resumida, la versión más larga y elaborada que recogí en Pomacanchi resalta los siguientes puntos:

- El niño pastor Marianito Mayta es explotado y maltratado por su hermano mayor. Por ello Marianito Mayta decide dejar sus rebaños y escaparse, y se dirige hacia los nevados para trasmontarlos y llegar a Maldonado o Quincemil (o sea a la zona selvática) a buscar mejor fortuna.
- Durante su huida, Marianito se encuentra con el niño Manuelito (Jesucristo de niño) en Sinak'ara y este lo consuela.
- Ambos niños se encuentran repetidamente en el mismo lugar para jugar y bailar *ch'unchu*.
- Debido a esta interacción, los rebaños se multiplican.
- Finalmente, los niños son descubiertos por familiares y miembros del clero, y luego de una persecución, el niño Manuelito desaparece, dejando detrás una cruz de *tayanka* (*Baccharis odorata*, árbol de la región) y una imagen de Cristo crucificado en una roca. Marianito, al ver ambos signos de que su amigo había sido asesinado, muere junto a la roca y es allí donde es enterrado.

Incluso de estos resumidos se podría hacer mucho análisis, pero quiero concentrarme en esta sección en el hecho de que lo que comparten Manuelito y Marianito, o lo que media en dicho encuentro, es el baile del *ch'unchu*. En otras versiones de pobladores de Pomacanchi, mucho más cortas y menos elaboradas, la historia se reduce a que los niños se encontraron y bailaron juntos el *ch'unchu*. Este punto fue también traído a colación en conversaciones sobre la importancia de la música de *chakiri wayri* para la peregrinación. Los pomacanchinos coinciden en que tienen que venerar al Señor con esa música, porque eso fue lo que bailó con Marianito Mayta y, por lo tanto, es la música favorita del Señor.

El baile de *ch'unchu* entre los niños no figura en lo absoluto en la versión oficial escrita sino que es algo que se enfatiza en la tradición oral de la región. Esto es señalado incluso por el sacerdote que fue capellán del santuario por muchos años cuando comenta las variaciones de dicha versión escrita:

Evidentemente hay variaciones, como lo hay en cualquier tradición religiosa, en el sentido de resaltar más o menos determinados aspectos de acuerdo a las necesidades del oyente o de la comunidad que lo trasmite, es decir del contexto. Por poner un ejemplo el llamado baile del *ch'unchu* que todos bailamos la noche vispera del día central, se dice que es el baile que danzaban Marianito y el Niño Jesús jugando mientras cuidaban los ganados y por eso es el baile que más le gusta al Señor (Flores Lizama 1997: 34).

Este mismo autor y varios otros han señalado claramente que es de conocimiento común entre los peregrinos y otra gente de la región que el baile preferido del Señor es el *ch'unchu* y por lo tanto este el tema central de la peregrinación (véanse Allen 1988; Poole 1988 y Sallnow 1987).<sup>7</sup> Lo que hay que resaltar aquí es que es la identificación con el poblador selvático (representado por los andinos) adquiere un significado central en las narraciones —y en general en la peregrinación—, si tomamos en cuenta que el tema musical de ella se deriva del que acompaña a la danza *ch'unchu*. Más aún, el tema central no se deriva de la música de cualquier versión de la danza *ch'unchu* sino del *wayri ch'unchu*. Es con la música y con la figura del *wayri ch'unchu* con la que se han identificado muchas poblaciones campesinas y de pastores, tomándola quizá como una forma de representar lo indígena, lo propio andino, o como dijo un músico y danzante pomacanchino, «lo verdaderamente autóctono».

Aunque aquí no podamos desarrollar este punto, debo mencionar que no es poco común que en los Andes y en otros lugares se elija la imagen del «otro»

<sup>7</sup> Aunque no podemos desarrollarlo aquí, debemos señalar que este tema está ligado a la representación de una oposición omnipresente en las fiestas andinas y que ha sido central en la fiesta del Señor de Qoyllurit'i. En la región del Cusco, esta oposición a menudo está personificada por bailarines que representan a los habitantes selváticos o *ch'unchus* (termino despectivo hacia los habitantes de dicha región) frente a los habitantes de las zonas más altas andinas, representados como *qollas*. Estas oposiciones se desdoblan tanto en el santuario como en otras fiestas, en oposiciones entre *qhapaq qollas* y *wakcha qollas* (o *salqa qollas*, o simplemente *qollas*) y *qhapaq ch'unchu* y *wayri ch'unchu* (o *q'ara chunchu*), oponiendo a los más elegantes o ricos (*qhapaq* o a veces «extranjero») frente a los más pobres o indígenas (*wakcha*, *wayri* o *salqa*). También encontramos otro tipo de oposiciones, tanto en el Cusco como en otros lugares del Perú, entre los habitantes de las punas y los habitantes de los valles. Este también parece un tema bastante enraizado en las representaciones andinas (véase Mendoza 2001).

opuesto para representarse a uno mismo, a la vez que se incorpora el poder de dicho otro u opuesto (véanse por ejemplo Cánepa-Koch 1993, Poole 1991 y Seeger 1987). En el caso de la fiesta del Señor de Qoylluriti, la ubicación del santuario en la provincia de Quispicanchi (identificada con las zonas altas y nevados), que colinda con la provincia de Paucartambo (identificada con los valles más bajos y la selva), debe haber sido un factor fundamental en la elección del personaje del *ch'unchu* como central en la fiesta. Así, los pobladores de Quispicanchis se habrían definido a sí mismos usando la figura del poblador prototipo de la zona selvática.

La cercanía a las tierras selváticas también es anotada en la versión pomacanchina de la historia de la aparición que cité anteriormente. En ella y en otras versiones locales se menciona que Marianito Mayta, para escapar del maltrato de su hermano, decidió irse hacia Maldonado o Quincemil y para ello se dirigió hacia el nevado para trasmontarlo y llegar a su destino. Esta no es la única imagen de desplazamiento a pie en el espacio geográfico, escape, o persecución en la historia de la aparición, pues esta presenta una variedad de ejemplos que no podemos analizar aquí. Sin embargo, es al tema del desplazamiento a pie en el espacio geográfico al cual entramos enseguida.

#### «COMPARSA CHAKIPI RIYTA MUNANKU» (A LAS COMPARSAS LES GUSTA IR A PIE): LA EXPERIENCIA DE LA CAMINATA

Una situación particular que se dio en el pueblo de Pomacanchi en 2007 me permitió apreciar más de cerca y con mayor detalle la importancia que para los miembros de las comparsas de ese pueblo tiene hacer el recorrido al santuario a pie. Ese año, el alcalde recientemente reelegido proporcionó a las tres comparsas del pueblo que ese año fueron al santuario un camión para la ida y vuelta al pueblo de Mawallani, a partir del cual se realiza la subida final de 8 km. Si bien esta experiencia no era nueva para otros pomacanchinos, que durante muchos años han visitado el santuario de esta manera, sí lo era para los miembros de las comparsas que acostumbraban, como sus ancestros, hacer el recorrido de ida a pie.

Ese año llegué al pueblo justo después de haber concluido la fiesta, y al no haber participado en ella, los compañeros de la comparsa con la que había hecho el camino el año anterior, a la vez que me sorprendieron con la noticia del viaje en camión, no dudaban en enfatizar los aspectos negativos de esa experiencia en comparación con la experiencias positivas que les trae el caminar. El siguiente extracto de una conversación con uno de ellos ilustra algunos de estos aspectos:



Zoila: *Kay wata, karrupi rirankchis ¿riki?* (Este año fueron en carro, ¿no?)

Danzante: *Municipio yanapawaranku llapaykuta.* (El Municipio nos ayudó a todos)

Zoila: *Riki. ¿Imaynan karan, chay puriy karrupi?* (Así es. ¿Como estuvo ese camino en carro?)

Danzante: *Hoq chikan, manan como debe serchu. Manan como debe serchu. Más cansado noqayku tarikuyku. Incomodota noqayku riyku. Mana diversión kanchu. Karrupi chayaryuku, chay Mawayanimanta wichaychallawan seqaryuku. Mana ancha kanchu ambiente, purispa hinachu, manan.* (Un poco, no como debe ser. No como debe ser. Nos hemos encontrado más cansados. Hemos ido incómodos. Sin diversión. En carro llegamos y de Mawallani nomás hemos subido, trepado. No había mucho ambiente como es cuando caminamos).

Zoila: *¿Qanpaq aswan allin chakipi otaq...?* (¿Para ti es mejor ir a pie o...?)

Danzante: *Chakipi, chakipiq alegre, paisajekunata qhawarispas, turista hina riki?. Q'epichallapas q'epichayuy purispa llanpanta... Anchayman noqaykuman gustawanku. Chayqa noqayku kunan... porque Municipio yanaparawanku carrowan, chayrayku noqaykupas entonces «provechasunchis kunanpis».*

(A pie, a pie es alegre, mirando el paisaje, como turista, ¿no?, con nuestros bultos a las espaldas nomás también, con nuestros bultos a la espalda... eso más nos gusta. Porque ahora el Municipio nos ayudó con el carro, entonces [nosotros dijimos] 'hay que aprovechar ahora también'.

Este segmento, además de explicar por qué decidieron viajar en camión, nos menciona algunos elementos que en los diferentes testimonios recogidos también aparecieron frecuentemente. En primer lugar, el hecho de que el viaje en carro, además de resultarles incómodo, no llena las expectativas de «diversión» que los peregrinos tienen cuando hacen el camino: «no hay ambiente» viajando por ese medio. En muchas conversaciones salió el tema de que lo divertido del camino es todo lo que van compartiendo mientras caminan. Entre ellos se hacen bromas, y comparten momentos de reflexión y recogimiento. En los descansos comparten la coca entre ellos, invocando a la tierra y a las montañas que los rodean (lo que es también compartir con estas fuerzas), y también comparten comida y bebida. A menudo, las experiencias que emergen de la combinación entre escuchar la música del *chakiri* y caminar se menciona como parte esencial del camino (así también lo señaló este danzante en otra parte de la conversación). Este aspecto, sin embargo, lo discutimos más en detalle en la siguiente sección.

Señalando un segundo punto mencionado en dicha conversación, debo enfatizar un aspecto que no solo fue verbalizado por los peregrinos sino que me fue fácil apreciar en las dos caminatas al santuario que realicé con los pomacanchinos el hecho de que, a lo largo del camino, van conociendo y re-conociendo a través de la vista (*rikuspa, qhawaspá*) el vasto y hermoso territorio que los rodea y los lugares marcados como puntos importantes o sagrados. Una vez más, la música que los acompaña juega un papel central en esta experiencia visual, lo cual sustenta el argumento central de este trabajo: la importancia de la unidad sensorial de lo visual, sonoro y cinestético en las experiencias cognitivas de los pobladores andinos.

Pero concentrándonos en el aspecto visual, quisiera citar partes del testimonio de una de las mujeres que hizo el camino en 2008 a pie por primera vez acompañando a la comparsa como *Mama Wayri*.<sup>8</sup> Ella comenta sobre lo que consideró una experiencia inolvidable y que desea repetir ahora que sus niños están más grandes y puede viajar:

[...] *chakipi rikuyta munaspa, madrina, rirani Mama Wayrimanta [...] chayqa, 'rikusaq' '¿Imaynapuni chay orqokuna? ¿maynintaq chay ñanri rin?' [...] Anchayrayku, madrina, noqata rirani madrina. Rikuyta munaspa, rikuyta munaspa madrina rini, chayqa, contentutaqyá chayanchispastaq [...] Munarani noqaqa madrina, ñan rikuyta además ahina llipinku imaynatas grupuntin purinku, anchay rikuyta madrina munaranipuni noqaqa, munaranipuni madrina.*

(Queriendo ver/conocer el camino a pie, madrina, he ido como *mama wayri* [...] entonces, 'voy a ver/conocer, ¿cómo serán todos esos cerros? ¿y a dónde irá ese camino?' [ha dicho] Por eso he ido, madrina. Queriendo ver/conocer, queriendo ver/conocer voy; así contentos todavía, pues, hemos llegado. Me ha gustado madrina ver/conocer el camino, además así todos como en un grupo caminan, eso es lo que más quería ver yo, me ha gustado muchísimo madrina.)

La omnipresencia del término quechua *rikuy*, que traduzco a la vez como 'ver' y 'conocer', nos indica que una experiencia importante de conocimiento se da para los peregrinos en el trayecto al santuario. Se va conociendo a través de la vista mientras se camina, y por supuesto, con la compañía de la música. En su estudio sobre la tradición oral quichua en Ecuador, Regina Harrison (1989) ha argumentado que el verbo *rikuy* en esta lengua es crucial para referirse a la

<sup>8</sup> Este es el nombre que se da a las mujeres que acompañan a las comparsas para que se encarguen de cocinar durante el camino y la estadía en el santuario.

experiencia del conocimiento entre los andinos. Por lo tanto, pienso que también es el caso de los pomacanchinos que el ‘ver’ sea una forma privilegiada retener información (Harrison 1989: 79). Pero yendo más allá de esto, pienso que en la peregrinación, y en otras situaciones de la vida de los pobladores andinos, la retención y el recuerdo de la información se ven intensificados o acrecentados por la sensación de movimiento y por el sonido.

Enfocándonos por un momento en el aspecto de movimiento o desplazamiento en el espacio, quiero recordar aquí que la tradición oral andina, desde épocas prehispánicas hasta el día de hoy, nos provee de innumerables ejemplos en los que uno de los temas centrales es el desplazamiento constante de los personajes, ya sea en forma de persecución o de exploración (Salomon y Urioste 1991; Itier 2007). Es durante dicho desplazamiento que se dan los encuentros importantes entre los personajes centrales de la historia, o las transformaciones cruciales que a menudo dejan su marca en el terreno. Uno de estos ejemplos es la historia de Marianito Mayta recogida en Pomacanchi, donde el movimiento es omnipresente desde el pretendido escape de Marianito hacia la selva, en medio del cual se encuentra con el niño Manuelito, pasando por el baile del *ch'unchu* entre los dos niños y terminando en la persecución final del niño Manuelito por los pobladores locales y el clero. Por supuesto es el resultado de la persecución final en la historia lo que deja una marca visible en el terreno: la roca en donde se entierra a Marianito y donde se marca la imagen de Cristo crucificado.

Pero el movimiento a lo largo del camino hacia el santuario del Señor de Qoyllurit'i no es de cualquier tipo: el ideal es que los miembros de la comparsa y sus acompañantes vayan en un solo grupo de manera ordenada y coordinada. La formación, no solo a lo largo del camino sino también en los momentos de descanso, es en fila de uno (véase la imagen 1). Este tipo ideal de desplazamiento en grupo es señalado en el testimonio recién citado como algo especial de la caminata que la *Mama Wayri* quería ver/conocer. Ello fue también enfatizado por los líderes en las reuniones previas a la partida y durante todo el camino.

Este movimiento coordinado en grupo que necesita de la música se podría ver como un prelude a la actividad principal en el santuario y que concentra también estos aspectos, aunque de manera más estrictamente coordinada: la danza con la que rinden culto al Señor. Es entonces el movimiento coordinado en el espacio y con música lo que hace posible el encuentro con el Señor tal y como debe ser, y lo que hace que sea una experiencia particularmente impactante.

Otro elemento que es obvio, tanto visualmente durante el camino como en las conversaciones con la gran mayoría de peregrinos de Pomacanchi, es que el

camino a pie les permite expiar sus culpas o pecados. Aunque según la opinión de algunos la caminata misma no es difícil para aquellos que están acostumbrados a caminar siempre («*manan sasachu hoq puriqpaqqa*»), hay aspectos del camino que necesariamente están asociados al sacrificio, como el frío que se pasa en las noches y la carga pesada que se lleva. En momentos marcados en la caminata, los peregrinos aumentan a esta carga piedras que llevan durante cuestras empinadas hasta un punto marcado o *apacheta* (véase la imagen 2).<sup>9</sup> Esto hace aun más visible y palpable la idea de la expiación de los pecados, ya que las piedras son las que representan dichos pecados. Cuanto más grande sea la piedra, más grande es el pecado que la persona quiere que se le perdone con este acto.

Podría citar muchos testimonios aquí para ilustrar la importancia de la asociación entre hacer el camino a pie y la expiación de los pecados o culpas pero baste tan solo un par de ellos para ilustrar la idea. La *carguyoq*<sup>10</sup> de una de las comparsas que en 2007 viajó en carro, comentando sobre el hecho que los danzantes habían decidido que es mejor no ir más por este medio, comentó lo siguiente: «*Chay chakipi riyta munanku 'aunque sea huchayku pampachakunanrayku riyta munayku' así han dicho, así 'huchanchissi pampachakun chakipi purispa'* (Les gusta ir a pie, han dicho así: 'aunque sea para que se perdonen nuestros pecados queremos ir así', 'nuestros pecados se perdonan caminando a pie', así han dicho»).

El segundo ejemplo vino de un peregrino del mismo grupo que en 2008 había ido ya a pie seis años de *ukuku* o *pawlucha*,<sup>11</sup> personaje clave en cada

<sup>9</sup> Basándonos en la definición dada por Hornberger y Hornberger (1983), pero modificándola un poco, podemos decir que la *apacheta* es a la vez un cruce o un punto alto del camino señalado con un montón de piedras que son puestas para la invocación a las fuerzas superiores, por ejemplo, el Señor de Qoyllurit'i, las montañas locales, etcétera. Todas las que he podido apreciar tienen siempre una cruz debajo y alrededor de la cual se colocan las piedras.

<sup>10</sup> El *carguyoq* es la persona que ese año se encarga de financiar la festividad para dicho grupo. *Carguyoq* significa en quechua 'el que tiene el cargo'.

<sup>11</sup> Sobre el *ukuku* en la tradición oral andina y en la fiesta del Señor de Qoyllurit'i, véanse, entre otros: Allen (1983 y 1988); Itier (2007; Poole (1993) y Sallnow (1987). El nombre de este personaje, que combina características de oso y de humano, está siendo reemplazada en Pomacanchi, como en muchos pueblos que participan en la peregrinación, por el de *pawlucha* o, en su forma castellana 'pablito'. En Pomacanchi, si bien escuché más frecuentemente el uso de '*pawluchas*' para referirse a estos personajes infaltables en las comparsas y centrales en el ritual en el santuario, también escuché los términos '*ukuku*' y 'oso' para referirse a ellos. Este último término también se usaba cuando se me explicaba que antiguamente la vestimenta era diferente y que era realmente representaba a un oso que llevaba pieles y orejas que sobresalían. Un tema interesante de investigación sería ver la transformación del nombre y de las características de este personaje. En Pomacanchi, varios integrantes de las comparsas me explicaron que la diferencia es que el *pawlucha* es medio hombre y

comparsa que visita el santuario. Comentando sobre su preferencia de ir a pie dijo: «*Chakipi madrina, chakipi, ajá, chakipi a veces, huchuykuta noqaykupas reconocikuyku sonqoyku uhupi, willakuspa riyku, sonqoyku uhupi. Feywanpuni, entonces mana imapas pasawarankupaq, chayrayku chakipi*» («A pie, madrina, a pie, ajá, a veces, nosotros reconocemos nuestros pecados dentro de nuestro corazón, vamos confesando nuestros pecados dentro de nuestro corazón. Con la mayor fe, entonces nada nos pasa, por eso vamos a pie.»)

Antes de pasar a la siguiente sección, no puedo dejar de señalar un elemento de la experiencia de caminata en grupo que nos puede servir para explorar en el futuro más de cerca la experiencia sensorial y las formas de conocimiento preponderantes en los Andes. Este punto nos lleva de regreso una vez más a la importancia de la contraparte auditiva de la experiencia visual en el proceso cognitivo, pero esta vez señalando un aspecto de la posición asignada a cada una de estas mitades esenciales. Se trata de que lo visual está asociado con lo frontal y lo auditivo con lo posterior. En el orden establecido de la caminata, adelante de la fila, se ubican todos los íconos visibles de la comparsa: los estandartes, la bandera peruana, la del pueblo, la de la comparsa, la del Imperio Incaico (la bandera del arco iris) y el «*apu yaya*» o imagen que lleva el *carguyuq* como símbolo de su estatus. Atrás van siempre los músicos, como el motor que va empujando al grupo. Si bien pueden haber momentos en que este orden se altere debido a alguna persona rezagada, los encargados del orden se encargan que el modelo ideal sea restituido lo antes posible.

Esta asociación de lo frontal con lo visual y lo posterior con lo auditivo también ha sido recalcado por Constance Classen (1993) al analizar el modelo sensorial privilegiado por los incas. Según esta autora, el modelo inca por excelencia era el modelo audiovisual. Para los incas, según Classen (1993), «la vista está [estaba] asociada con el estructurado pasado, situado al frente del cuerpo; y lo auditivo está [estaba] asociado con el oscuro y fluido futuro, situado detrás del cuerpo» (p. 6). Esta autora enfatiza que, para los incas, «la visión necesitaba ser complementada con lo auditivo, así como la masculinidad necesitaba estar complementada con la feminidad» (p. 6). Esta idea nos da pie al paso hacia concentrarnos en la importancia de lo sonoro en el camino.

---

medio alpaca y el *ukuku* es medio hombre y medio oso. También aseveraron que ese es el nombre que predomina en el santuario y que por eso lo han adoptado.

«SIN MÚSICA SERÍA COMO NO HABER IDO..., TODO SERÍA SILENCIO»: *CHAKIRI WAYRI Y ALAWARU* EN EL CAMINO

Para cualquiera que haya estado en el santuario o se haya cruzado con un grupo de peregrinos al Señor de Qoyllurit'i, no es difícil apreciar que la música que acompaña a las comparsas en su traslado está llena de vitalidad y energía. Si bien hay múltiples variaciones locales de la melodía que acompaña a estos grupos, todas ellas pueden ser identificadas, por lo menos por los habitantes de la región, como música de *ch'unchu*, o más específicamente, de *wayri ch'unchu*. Esta simple melodía pentatónica, con sus cortas frases ascendentes y descendentes, es producida en la mayoría de los casos por *pitus* (flauta traversa) o *quenas* (flauta vertical), acompañadas por tambor (llamado 'tarola' en Pomacanchi) y bombo (véase la imagen 4). Es sobre todo el bombo el que marca claramente el compás en el camino y el que puede escucharse a larga distancia. La combinación de la incesante repetición de la corta melodía y de los fuertes golpes del bombo ha hecho que algunos autores hayan descrito la experiencia de escuchar esta música como «hipnótica» (véanse Allen 1988: 2 y Sallnow 1987: 186).

No podemos detenernos aquí en un análisis musical profundo de la/s melodía/s del *ch'unchu* pero hay algunos elementos que debemos mencionar antes de pasar a la relación entre esta melodía y los sentimientos que inspira en los peregrinos. En primer lugar, esta/s melodía/s, como ha señalado Allen (1988) tiene claramente la característica de otras formas musicales andinas ampliamente difundidas, al estar estructurada en pares que son opuestos pero que se apoyan mutuamente (p. 192). En ella también sobresale el uso de los tonos altos y la pentatonía características ambas de la música tradicional andina desde tiempos prehispánicos (Romero 1988). Finalmente es interpretada en combinación instrumental de flauta y tambor, lo que también la liga a la tradición prehispánica (Romero 1988).

En el pueblo de Pomacanchi, músicos, danzarines y *pawluchas* llaman a la música que los acompaña al santuario *chakiri*, *chakiri wayri* o a veces *chakira*. En ningún caso he escuchado referencia al término *ch'unchu* con respecto a esta música para el camino. Dentro de Pomacanchi no he podido establecer la diferencia entre el llamado *chakiri* y la música de la danza *chakiri wayri*, ya que esta última no es interpretada por los pomacanchinos para esta fiesta. Sin embargo, algunos músicos y danzarines aseveraron que hay diferencia entre ambas formas, ya que la primera es más para avanzar en el espacio como grupo, y la segunda para realizar la coreografía de la danza. Aunque no he realizado un análisis cercano, mi apreciación de la danza *wayri ch'unchu* en el santuario y en otros contextos cusqueños

conciuerdan con esta aseveración. Una de las diferencias que me parece notable es el rol más prominente que tiene el bombo marcando el compás durante el *chakiri wayri*. Este paso, fuertemente marcado, da al *chakiri wayri* un aire de marcha.

Sobre el nombre que se da a la música que se usa para desplazamiento, quisiera anotar, sobre todo para aquellos no familiarizados con la lengua, que en quechua *chaki* significa ‘pie’, por lo tanto el nombre mismo relaciona la melodía con el camino a pie. Por otro lado, el término *wayri* para los pomacanchinos está asociado a la vez con el camino y con la celebración en honor al Señor de Qoyllurit’i. Recordemos que las mujeres que acompañan a las comparsas para encargarse de la comida durante el viaje son las *Mama Wayri*. Por otro lado, en Pomacanchi, en 2007 se formó una nueva comparsa, toda de *pawluchas*, sin una danza reconocida regionalmente como tal. Sin embargo, todos los miembros coincidían en decir: «Hemos ido con *wayri*», «Hemos llevado *wayri*». Esta forma de interpretar su actuación se relaciona a que la música que los había acompañado era el *chakiri wayri*, y en general, a que el término *wayri* es sinónimo del acercamiento al Señor. Uno de los líderes del nuevo grupo dijo que habían elegido el *wayri* «por la historia de Marianito Mayta», indicando que es esta música por excelencia la que permite que el encuentro entre el Señor y los humanos se repita.

Pasamos ahora de lleno a la relación intrínseca que existe entre la música que acompaña a los peregrinos y los conceptos importantes que emergen durante el camino en relación con esta música. Podemos comenzar con la idea que da el título a esta sección y que viene del testimonio de quien asumió el puesto de *carguyoq* en 2008. Conversando sobre la música que los acompaña dijo: «Sin música sería como no haber ido..., sería todo silencio». Esta frase resume de alguna manera los argumentos centrales de este trabajo y engloba todas las experiencias que emergen durante el camino en relación con la música. Es decir, que sin la música los pobladores no podrían participar de la experiencia de la fiesta del Señor de Qoyllurit’i. Todos los encuentros que se dan a lo largo del camino y al final con el Señor no podrían ocurrir si no existiera la música apropiada. El silencio, ‘*ch’in*’, representa todo lo contrario a lo que esta fiesta significa. Es más, el silencio se opone a todo lo positivo y a lo que representa la actividad sociocultural de los seres humanos.

En muchas conversaciones, miembros de las comparsas, acompañantes y músicos coincidieron en señalar al silencio, *ch’in*, como algo asociado a lo no humano y también como algo peligroso. El silencio se asocia con los seres o espíritus que merodean en los lugares en donde no habitan los humanos, y con el mismo espacio que se encuentra fuera de las zonas habitadas. Es más, un comentario equiparó a la

gente que camina sin música con esos espíritus que merodean en las zonas solitarias. Uno de los miembros más antiguos de la comparsa con la que viajé dijo: «... *mana musica kaqtinqa, madrina, ch'inchá riki, condenado hina, alma hina purisunman, ch'in, mana bullayoq riki...*» («Si no hubiera música, madrina, silencio de repente sería, ¿no?, caminaríamos como condenados, como almas, en silencio, sin bulla, ¿no?»). Como sabemos, ambos, condenados y almas, tienen una connotación de peligro para los humanos (Allen 1988). En relación con este silencio peligroso, una *Mama Wayri* dijo: «*ch'in orqotaq kashan, chayqa hoq chikan manchakuychusuna, madrina, ch'in puriypiqá, madrina*» («los cerros están silenciosos, eso un poco puede asustar de repente, madrina, en el camino silencioso»).

Todos los peregrinos coinciden en que la música del *chakiri wayri* los ayuda a concentrarse en el camino, a andar con buen ritmo para no romper el grupo, e impide que el cansancio y el sueño los haga distraerse o romper la coordinación con el resto. En general, varios comentarios se dirigieron hacia el hecho de que la música era la que hacía que los sentidos se agudicen durante el trayecto. En un testimonio, por ejemplo, usando el término '*thama*', se aseveró que sin la música andarían todos «desorientados», sin ritmo. En otro, utilizando el término '*ñawsa*', se afirmó que sin la música caminarían como «ciegos». Un tercero utilizó el término «*upalla*» para describir que andarían como mudos o sordomudos si no tuvieran la música que los acompañan. Finalmente, varios comentarios afirmaron que, de no llevar música con ellos, despertarían lástima a las demás comparsas. Esto último nos da pie a entrar a tratar sobre el tema del *alawaru*, ya que es esta música la que media los encuentros con otras comparsas.

El *alawaru*, como su significado en castellano indica, es una melodía que expresa respeto y veneración. En un sentido importante es una melodía que se opone a la del *chakiri*, ya que *alawaru* solo se interpreta cuando los participantes están detenidos, ya sea de pie o de rodillas (véanse las imágenes 2 y 3). El *alawaru* no es exclusivo de esta celebración, sino que figura en múltiples contextos festivos de la región. En las fiestas patronales, por ejemplo, se utiliza en los momentos de recogimiento en que se venera a la imagen celebrada. El mismo compás pausado de la música, contrastando con el del *chakiri*, invita a este sentimiento de recogimiento y reflexión. Sin embargo, el *alawaru* siempre termina con una especie de fuga alegre y de tono celebratorio conocida regionalmente como «diana». La diana misma se interpreta también independientemente en muchas ocasiones festivas cusqueñas y siempre indica una celebración. El *alawaru* en el camino al Señor de Qoyllurit'i combina un saludo respetuoso al otro con la alegría de culminar dicho encuentro de manera exitosa.



En realidad, basta hacer el camino con la comparsa para darse cuenta de la importancia del *alawaru* para mediar el los múltiples encuentros. Así lo corroboran también los muchos comentarios de los peregrinos, que resaltan que una de las funciones más importantes de la música es poder tocar el *alawaru*, por ejemplo, cuando se encuentran con otras comparsas en el camino. Estos encuentros pueden suceder en las *apachetas* o simplemente en otro punto del camino. Por lo general, el protocolo que he observado en el camino con los pomacanchinos es que el grupo que está en el primer lugar es el que recibe al otro grupo tocando el *alawaru*. Mientras se toca la melodía central, los grupos por lo general están alineados frente a frente en fila de uno, mirando hacia el suelo en señal de respeto y con las manos juntas. Cuando comienza la diana, se rompe este recogimiento y por lo general los miembros de las dos comparsas se saludan estrechando la manos o con un ligero abrazo. La calidad de la música que se ofrece es observada cuidadosamente entre comparsas. Sus miembros ven en estos encuentros una forma de competencia para mostrar dicha calidad. Es inimaginable, por lo tanto, no tener música para realizar estos encuentros. Los pomacanchinos comentaron de distintas formas que, si no tuvieran la música para el *alawaru*, las otras comparsas «los retarían», «los cuadrarían», «habría problemas con las otras comparsas».

El otro tipo de encuentro que media el *alawaru* es aquel con lugares marcados como especiales y que requieren veneración o saludo. Algunos de estos lugares están marcados con *apachetas* y otros no. Muchas veces estos lugares clave lo son porque desde dicho punto se puede apreciar el comienzo del territorio de un nuevo pueblo o de una nueva zona, y el final del que queda atrás. Al divisar un nuevo territorio, a veces se puede ver una cruz en la cima de un cerro, y es hacia él que se dirige el saludo. Otras veces simplemente se llega a un abra desde donde se pueden divisar los cerros que dominan el nuevo territorio, y es a ellos que se dirige dicho saludo. Es fácil distinguir hacia dónde se dirige el saludo, ya que la fila de peregrinos se sitúa mirando hacia tal punto. En ocasiones, el *alawaru* se toca en honor a un territorio que va quedando atrás del camino, y en otras, al territorio al cual nos aproximamos. El *alawaru*, en general, marca puntos importantes del camino, como por ejemplo la entrada al pueblo T'inki, donde acaba el tramo más largo de la caminata de ida.

Como hacen todas las comparsas que van al santuario —incluyendo aquellas que han llegado a sus pies en un vehículo motorizado— el *alawaru* es obligado en cada cruz/*apacheta* que marca el camino final de subida en cada kilómetro. La cruz en el kilómetro octavo marca la entrada al santuario y, por lo tanto, el saludo a ella es más elaborado (véase la imagen 5). Es frente a esta cruz donde los pomacanchinos

y otros danzarines comienzan su trayecto de presentación de la danza que han llevado para rendir honor al Señor. En esta subida final de 8 kilómetros, como en el trayecto a pie hasta el santuario, la mitad del camino es marcada con un descanso extendido y compartiendo, ya sea comida, bebida, o simplemente la coca. El clímax de la llegada al santuario para los peregrinos pomacanchinos es la visita y el saludo a la imagen del Señor pintada en la roca dentro del santuario. La entrada se realiza, como todos los peregrinos, con el *chakiri wayri*, pero una vez frente al Señor, los peregrinos se arrodillan y la música del *alawaru* es la que utiliza para rendir el homenaje más alto a la imagen.

Finalmente, con respecto al *alawaru*, como ya adelanté, debo señalar que dicha melodía se toca también en cada salida del sol durante el camino y también en el santuario (véanse las imágenes 3 y 4). El saludo al sol se hace casi siempre de rodillas, y por supuesto, mirando hacia su salida. En todas las oportunidades los peregrinantes ya han estado despiertos, y a veces hasta caminando, cuando se trata del trayecto a pie. Apenas los primeros rayos comienzan a aparecer detrás de las montañas, los líderes indican a todos que se alisten para el *alawaru*. Lo ideal es que la melodía se esté tocando cuando el sol se comience a ver en su forma circular.

Regresando al *chakiri wayri*, quiero concluir esta sección y este artículo con algunos comentarios que explícitamente asociaron esta melodía con los sentimientos de alegría y vitalidad que se experimentan en el camino. Esta asociación fue quizá la más frecuente y elaborada en las conversaciones sobre la música y el camino, y también es una que pude observar claramente al participar en dicha experiencia. Como se verá, en la mayoría de los testimonios se señala al corazón, *sonqo*, como la fuente de la vida y los sentimientos. Un primer comentario resume varias de los conceptos más recurrentes:

[...] porque *chaypi [ñanpi] maestro tokaspa purishan chakirata, riki madrina, hinan noqaykupas sonqoyku astawan kawsarin sumaqta*, entonces *sientikuyku orgullosuchus, no sé, hoqnirraq, tranquilo puriyku chaypiqa, madrina, mana ni renegapis, llakikuypis qonqarparisqa kapun, mana imatapas yuyapuykuchu, música kaq, maesetrokuna tokaqtinqa*»

(«[...] porque en el camino los maestros caminan tocando la *chakira*, ¿no, madrina? **Así nuestros corazones reviven de la manera más hermosa.** Entonces nos sentimos orgullosos, no sé, de otra manera, así caminamos tranquilos, sin renegar, nuestras penas son olvidadas, no nos acordamos de todo lo negativo con la música, cuando los maestros tocan»).

La idea de que el corazón, o ellos mismos, revive/n cuando caminan con la música fue expresada de diferentes formas y utilizando diferentes verbos asociados

con la renovación de la vida y la vitalidad. El presidente de la comparsa, por ejemplo, indicó: «*Musicata tokaqa uyarispa noqaykupas sonqoylu llanllarin*» («Al oír tocar la música nuestros corazones se avivan/reverdecen»). Otro miembro dijo que con la música su «corazón florece» («*sonqoy phancharin*»). En las conversaciones, la alusión a estos sentimientos de renovación y vitalidad iba casi siempre asociada con comentarios sobre la «alegría» que se genera en la combinación de caminar a pie y la música del *chakiri*. Lo que encontré interesante en mis conversaciones con aquellos pomacanchinos, que si bien tienen un uso funcional del castellano son básicamente quechua hablantes, es que siempre utilizaban la palabra «alegría» o «alegre» en castellano para expresar este sentimiento.

Aunque este hecho requiere mucha mayor investigación, noté que la *a* inicial de la palabra ‘alegre’ siempre se extendía de manera similar a muchas expresiones quechuas frecuentemente utilizadas: *alaláw* (‘¡qué frío!’), *atakáw* (‘¡qué miedo!’), etcétera. Si bien no creo que esta sea la única razón por la cual se usa esta palabra siempre en lugar de su alternativa quechua, me parece que fonéticamente la palabra entra muy fácilmente en la expresión quechua. Un ejemplo de cómo se inserta esta palabra en una frase quechua es el siguiente: «... □ *Chay alegre hina, madrina, chay música qhepanchista...*» («Ese es como alegre, madrina, esa música que va atrás de nosotros»). Por supuesto que se podría hacer todo un trabajo para explicar por qué el término *música* —y muchos otros utilizados en el vocabulario quechua— se usan en lugar de su contraparte en dicha lengua, pero ello excede el alcance de este trabajo. Sin embargo, quiero señalar aquí que el último comentario nos recuerda que, para los pomacanchinos, la música siempre debe ir detrás del grupo, y que esto es un indicador de que, en el modelo sensorial andino, como ha propuesto Classen (1993), lo auditivo está asociado con lo posterior.

## CONCLUSIÓN

En este trabajo me he querido concentrar en ciertos aspectos de la relación entre la música y el camino al santuario del Señor de Qoyllurit’i para acercarme al modelo sensorial privilegiado por lo pobladores andinos. Considero que investigar sobre este modelo es importante, pues no solo nos lleva a entender mejor la relevancia que para los pobladores de esta región tienen las prácticas, festivas sino que nos permite comprender, en general, cómo funcionan los procesos cognitivos para estos pobladores. A los que venimos de fuera, la ocasión festiva nos da un lente privilegiado para apreciar aspectos que aparecen más difusos en la vida diaria.

A la juventud local le ofrece la oportunidad de conocer más profundamente, o, simplemente, conocer por primera vez los principios que han regido su sociedad desde hace mucho tiempo, y que quizá con la escolaridad en castellano, con la pérdida de las actividades económicas tradicionales y con el abandono de la práctica de las largas caminatas se están perdiendo.

Todo lo que se aprende en el camino, desde simplemente el trayecto correcto y la historia de Marianito Mayta —pasando por los protocolos de saludo, los sentimientos de arrepentimiento, perdón, vitalidad y alegría, entre otros— hasta el respeto y fe profunda que se experimenta hacia el sol, las montañas, nevados y el Señor de Qoyllurit'i, se realiza utilizando el modelo sensorial privilegiado en los Andes. Este modelo combina por excelencia lo visual, auditivo y cinestético para impregnar en la experiencia de los humanos un conocimiento profundo de sus perspectivas culturales y de su historia. Lo que se aprende en el camino, en el santuario o en otras fiestas de este tipo no se aprende de la misma manera en otros contextos sociales, y algunos aspectos simplemente no pueden conocerse sin esta experiencia.

## BIBLIOGRAFÍA

ALLEN, Catherine

1983 «Of Bear-Men and He-men: Bear Metaphores and Male Self-Perception in a Peruvian Community». *Latin American Indian Literatures*. 7(1): 38-51. MacKeesport.

1988 *The Hold Life Has. Coca and Cultural Identity in an Andean Community*. Washington y Londres: Smithsonian Institution Press.

CÁNEPA-KOCH, Gisela

1993 «Máscara y transformación: la construcción de la identidad en la Fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo». En Raúl Romero (ed.), *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, pp. 339-392.

CLASSEN, Constance

1993 *Inca Cosmology and the Human Body*. Salt Lake City: University of Utah Press.

FLORES LIZANA, Carlos

1997 *El Taytacha Qoyllur Rit'i: teología andina hecha por comuneros y mestizos quechuas*. Cusco: Instituto de Pastoral Andina.

- HARRISON, Regina  
 1989 *Signs, Songs and Memory in the Andes; Translating Quechua Language and Culture*. Austin: University of Texas Press.
- HORNBERGER, Esteban y Nancy HORNBERGER  
 1983 *Diccionario Tri-Lingüe Quechua de Cusco*. La Paz: Qoya Raymi.
- ITIER, César  
 2007 *El Hijo del Oso, La literatura oral quechua de la región del Cuzco*. Lima: IFEA, IEP, Fondo Editorial PUCP y Fondo Editorial UNMSM.
- KING, Kendall y Nancy HORNBERGER  
 2004 «Introduction. Why a special issue about Quechua?». *International Journal of the Sociology of Language*. 167: 1-8. Berlín y Nueva York.
- MENDOZA, Zoila  
 2001 *Al son de la danza: identidad y comparsas en el Cuzco*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.  
 2006 *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- POOLE, Deborah  
 1988 «Entre el milagro y la mercancía: Qoyllur Rit'ï». *Márgenes*. 2(4): 101-119. Lima.  
 1991 «Rituals of Movement, Rites of Transformation: Pilgrimage and Dance in the Highlands of Cuzco, Peru». En N. Ross Crumrine y Alan Morinis (eds.). *Pilgrimage in Latin America*. Nueva York y Londres: Greenwood Press, pp. 307-338.
- ROMERO, Raúl  
 1988 «La música tradicional y popular». *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, pp. 217-274.
- SALLNOW, Michael  
 1987 *Pilgrims of the Andes: Regional Cults in Cuzco*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- SALOMON, Frank y George URIOSTE  
 1991 *The Huarochirí Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*. Austin: University of Texas Press.
- SEEGER, Anthony  
 1987 *Why Suyá Sing, A Musical Anthropology o an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.

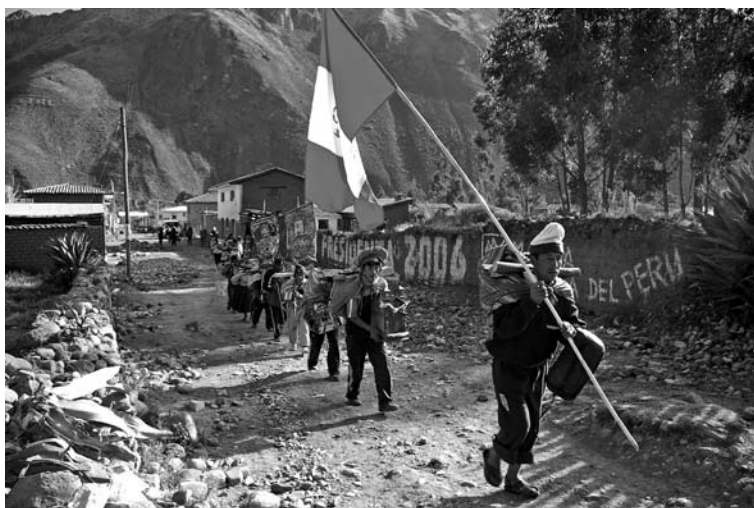


Imagen 1. Peregrinos de Pomacanchi comenzando el camino en la obligatoria fila de uno, 2006. (Fotografía de la autora)



Imagen 2. Peregrinos de Pomacanchi durante el *alawaru* en una *apacheta*, 2006. (Fotografía de la autora)



Imagen 3. Peregrinos durante la caminata realizando el saludo al sol, 2006.  
(Fotografía de la autora)



Imagen 4. Músicos tocando *alawaru* durante la salida del sol en el santuario del Señor de Qoyllurit'i, 2006. (Fotografía de la autora)



Imagen 5. Danzantes haciendo el saludo de entrada frente a la cruz que marca el final de la subida al santuario, 2006. (Fotografía de la autora)